

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
Institutul de Literatură și Folclor
UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE
STAT "ION CREANGĂ" DIN CHIȘINĂU
Facultatea de Filologie

METALITERATURĂ

Revistă științifică a Institutului de Literatură și Folclor al
A.Ș.M. și a Facultății de Filologie a U.P.S. "Ion Creangă"

SECȚIA LITERATURĂ ROMÂNĂ ȘI COMPARATĂ

2005 Vol. 12

SUMAR:

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog (II)
(Contribuția filosofiei dialogului la teoria comunicării)

VASILE CUCERESCU. Ciclicitatea vicoană – dimensiune a scriiturii și a temporalității

CAROLINA DODU-SAVCA. Ecuția *devenirii* eseului

ECATERINA CRECICOVSCHI. Neoromantismul insular: paralelisme și particularități

MARIN POSTU. Structura comunicativă a imaginarului epic

MARIA BACULEA. *Pagini bizare vs Textul lumii*

NATALIA GRĂU. Semnificația antroponimelor din perspectiva dihotomiei sacru – profan în
opera lui Mircea Eliade

GALINA IONESI-ANIȚOI. Inadaptatul în proza românească interbelică din Basarabia
DUMITRU APETRI. Interpretarea critică – formă de receptare literară valorică

LITERATURĂ VECHĂ ȘI MODERNĂ

ELENA CARTALEANU. Domnitorul ca promotor al echilibrului (în cronicile moldovenești
din sec. XVI)

DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Ion Neculce și tradiția istorică: aspecte tematice

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

LILIA PORUBIN. Proza lui Leon Donici: narațiune vs dialog

LUCIA BUNESCU. Note despre monumentalitatea sadoveniană

MARIA ZĂPĂRȚAN. Critica lui Mihai Ralea: metode și criterii de evaluare

TATIANA POTÂNG. Morfologia punctului de vedere în proza interbelică

NINA CORCINSCHI. Sindromul „Lasă” – între etnologie și sociologie

VLADIMIR VLAS. Metamorfozele “beției...” de cuvinte

ANATOL VÂNTU. Poezia lui Grigore Vieru din perspectiva psihocriticii

PORTRETE LITERARE

ALEXANDRU BURLACU. Magda Isanos

NICOLAE BILEȚCHI. Alexei Marinat

LITERATURĂ COMPARATĂ

TATIANA GOLBAN. Electra în dramaturgia antică și modernă: argumente pentru
considerarea unui mit literar

ANDREI MURAHOVSKI. Studentul francez ca personaj literar în romanul secolului al
XIX-lea

LILIA DON. Motive dostoevskiene la Gib I. Mihăescu

SAVA PÂNZARU. Umberto Eco anticipat de ... Vasile Lașcov (În jurul “operei deschise”)

LILIANA MACOVEȚCHI. Labirintul psihologic sau drama spațiului închis în operele:
Cântăreața cheală de Eugen Ionescu și Iona de Marin Sorescu

LUDMILA BĂLȚATU. Traducerile din proza universală: opinii și realizări

DISOCIERI
VLAD CARAMAN.

PRO DIDACTICA

LARISA USATĂI. Exersarea cu driluri a monoftongilor /a:/ și /ʌ/ englezi (Seturi fonetico-fonologice)

LILIA FRUNZE. Deprinderea de a asculta și vorbi în cadrul orelor de limba și literatura română în școala alolingvă

CAROLINA ROTARU. Unele aspecte ale notării subiective

VERB MATERN

AUREL VATAMANIUC. Referitor la teoria cazurilor

OLESEA BOTNARU. Actele ilocuționare: identitate și clasificare

LILIANA GHEORGHITĂ. Cristalizarea sensului comic cu ajutorul figurilor stilistice

ALEXEI CHIRDEACHIN. Parametrii acustici ai africateri / / în română și engleză
(în baza oscilogramelor)

ARCA LUI NOE

OLIMPIA LUJAN. Omul arghezian și tentația Absolutului

DUMITRU APETRI. Rolul traducțiilor artistice și imperativele criticii și științei literare (comunicare la Simpozionul Internațional despre traduceri. Chișinău, 11 decembrie, 2004)

Redactor-șef:
Alexandru BURLACU

Redactori-șefi adjuncți:
Tatiana CARTALEANU
Anatol GAVRILOV

Colegiul de redacție: Nicolae BĂIEȘU, Nicolae BILEȚCHI, Mihai CIMPOI, Theodor CODREANU (Huși), Mihail DOLGAN, Dan MĂNUCĂ (Iași), Sergiu PAVLICENCU, Sava PÂNZARU, Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara), Andrei ȚURCANU.

Procesare computerizată: Vlad CARAMAN

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, biroul 308.
Tel/Fax: 022-741615.
E-mail. creangalitrom@yahoo.it

Volum recenzat, aprobat și recomandat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"

CZU 80/81:821.0:378.4(478)(082)
M61
ISBN 9975-921-97-3

Filosofia dialogului este prin definiție o filosofie a comunicării. Contribuția ei fundamentală constă în elaborarea unui concept nou de comunicare, indisolubil legat de conceptul de dialog și de dualitatea esențială a subiectului. Spre deosebire de teoria informatică a comunicării, care va fi elaborată mai târziu și predomină până astăzi, filosofia dialogului prevalează nu rolul mijloacelor tehnice, ci conținutul specific uman al comunicării, rolul ontologic, existențial, al acesteia în ființarea omului ca subiect creator. Această contribuție fundamentală și-a găsit prima expresie plenară în teoria “comunicării existențiale” a lui Karl Jaspers (1883-1969), unul din fondatorii existențialismului. Lucrarea sa *Psihologia concepțiilor despre lume* (1919), care i-a consacrat numele și în psihologie, și în filosofie, este considerată prima publicație mare care a marcat începutul acestui influent curent filosofic din sec. 20 [1, p. 29]. Prima capodoperă a lui M. Heidegger, *Sein und Zeit (Ființă și Timp)*, va apare 8 ani mai târziu.

În spiritul general al existențialismului, Jaspers concepe și tratează comunicarea în contextul problematic al categoriei “existență”. Nota specifică care l-a diferențiat de la bun început de filosofia Ființei a lui Heidegger (diferență care în anii '30 va trece într-o opoziție principială) este centrarea acestei categorii fundamentale pe problematica specific umană a existenței [2]. Într-un cuvânt, existența este pentru acest filosof umanist înainte de toate și mai presus de toate existență **umană**, iar chintesenta acestei existențe este anume comunicarea interindividuală, interpersonală.

Dacă Heidegger a împins critica subiectivismului romantic, metafizic și idealist, până la destrucția epistemologică a categoriei de subiect, Jaspers în filosofia sa a comunicării a depășit limitele egocentrismului romantic și postromantic fără să renunțe însă la contribuțiile epocale ale egologiei romantice pe care a reșezat-o pe o temelie filosofică nouă – existențialistă. Pentru Jaspers omul este, ca și pentru romantici, un Eu, o personalitate individuală unică, neînlocuibilă, dar comunicarea omului (Eu) cu semenul său (Tu) nu este pentru el doar o sferă în care Eu se cunoaște pe sine sau se afirmă pe sine în raport cu Altul. Manifestându-se ca o interacțiune dintre două (sau mai multe) voințe și conștiințe individuale, comunicarea este în esența ei o comunicare între două (sau mai multe) existențe individuale, adică ea își are rădăcinile împlântate adânc în structura existențială a ființei umane. Dacă Heidegger pleacă de la Ființă (Sein) spre existență, care este pentru el Dasein (literalmente: Aici-Ființă sau: Ființă-în-deschidere, Ființă-ajunsă-în-prezență etc. [3], Jaspers ia ca punct de plecare al filosofiei sale existența anume ca un proces de comunicare umană, care nu este reductibilă nici la Dasein, nici la Jetzsein (literalmente Acum-Ființă). “Nu poate exista om ca un individ izolat, - relevă K. Jaspers în *Rațiune și existență*. – Comparația omului cu animalul ne arată comunicarea ca o

condiție universală a existenței umane. Ea este o esență atât de atotcuprinzătoare încât tot ce este omul și tot ce este pentru om există prin comunicare...” [2, p. 58]. Bahtin va formula aforistic această idee despre caracterul indisolubil dintre ființa umană și comunicare: “Însăși ființa omului (exterioară și interioară) este o *comunicare dintre cele mai profunde*. A fi înseamnă a *comunica*” [4, p. 311].

Anume în comunicarea interindividuală, ci nu în ontologia fundamentală a Ființei (în care ființa lucrului se confundă, cu o indiferență olimpică, cu ființa omului), ca la Heidegger, Jaspers caută cheia la problema, mult controversată de la Platon încoace, a modului în care adevărul general (ideea) se îmbină cu forma individuală a existenței umane, fără a fi sacrificat nici adevărul obiectiv și universal, nici forma subiectivă în care el este cunoscut și trăit. În *Rațiune și existență*, în volumul *Luminarea existenței* din *Filosofia* în 3 volume, *Situația spirituală a epocii* ș. a. Jaspers a fundamentat principiile unei teorii a “comunicării existențiale” ca formă superioară, plenară a comunicării umane.

Tipuri (niveluri) de comunicare

El a distins și definit 4 tipuri sau, mai exact, 4 niveluri principale de comunicare prin care se realizează 4 moduri de existență, conviețuire umană.

1. Primul tip se produce la nivelul Dasein-ului. Jaspers face următoarea delimitare principială dintre Dasein și existență “Existența este echivalentă cu libertatea, pe când Dasein-ul (un nivel de existență a omului empiric, psihofizic) e necesitate. Îmbinate aceste două principii dau dialectica existențială a lui Jaspers în analiza structurilor care compun fenomenul om” [2, p. 58]. Comunicarea la acest nivel nu angajează decât stratul de suprafață al conștiinței de sine a Eului ca individ empiric, ca ființă corporală, psihofizică între alte lucruri și alți indivizi empirici. Acest tip de comunicare e dominat de utilitarism. La el oamenii recurg în fața unor primejdii sau a unor interese practice vitale comune. Aici comunicarea nu este încă scopul principal al indivizilor, ci mai curând un mijloc de asigurare a supraviețuirii indivizilor și a speciei, ea este ceva secundar pentru ei, ceva exterior esenței lor. La ea participă subiectul definit prin conceptul “individ uman”. Acest concept exprimă nu numai o idee despre om, ci un “mod de a fi real”, în care subiectul tratează semenul și pe sine însuși mai mult ca obiect, având o atitudine instrumentalistă predominantă. La acest nivel conștiința omului nu cunoaște încă vreo opoziție sau dedublare interioară, ea este pe cât de unitară și activă, pe atât de elementară, primitivă, neinteriorizată. “Dasein-ul meu, conchide filosoful, este altceva decât eu însumi” [1, p. 61].

2. Cel de-al doilea tip de comunicare se realizează la nivelul “conștiinței în general” sau al “conștiinței generale”. Aici apare prima opoziție în structura stratificată a ego-ului. “Conștiința generală” este un domeniu comun întregii specii, domeniu în care se manifestă sciziunea subiect-obiect. În această sciziune K. Jaspers distinge următoarele aspecte sau substraturi ale eului, diferite de “eu însumi” (Selbstsein). a) Eu nu sunt trupul meu, căruia pot să mă opun ca subiect obiectului; b) Eu însumi nu sunt nici individul social prin care ființez. “În societate contez ca ceea ce efectuez, ca eu-operă (Leistung). Aceasta îmi este o nouă oglindă a ceea ce sunt. Ceea ce s-a produs prin mine, o cantitate de

lucruri gata făcute de mine, o sferă a non-personalității, în toate aceste eu îmi devin, într-un mod specific, obiectiv. În eul-operă, conștiința eului poate să coincidă cu conștiința a ceea ce am efectuat. Dar, relevă Jaspers, eu nu sunt ceea ce efectuez” [2, p. 63]. În oglinda obiectului meu, ca produs al obiectualizării, reificării subiectivității mele, eu nu-mi văd decât imaginea încremenită a trecutului meu. Această conștiință de sine îmi impune o identitate obiectualizată, anchilozată, fixată în trecut: “eu sunt ceea ce am fost, dar eu sunt însumi în prezent și viitor” [2, p. 64]. Eu ca subiect nu sunt obiectul meu (inclusiv discursul meu deja rostit sau scris, textul meu), fiindcă eu sunt înainte de toate posibilitate, potență creatoare, sunt ceea ce încă n-am făcut, dar pot face. c) Ultimul substrat ontologic al opoziției subiect-obiect din “conștiința generală” a eului este raportul dintre “eu-însumi” și caracterul meu, adică ceea ce se obiectivează din sinea mea prin caracter pentru alții și pentru mine însumi. Eu nu mă confund cu un dat din naștere sau prin educație relativ constant: “eu nu sunt caracterul meu, de care mă distanțez judecându-l, condamându-l” [2, p. 64]. La fiecare din aceste substraturi ontice ale conștiinței generale a lui eu, concluzionează Jaspers, nu găsim încă “existența”, în accepția antropologică ce i-a dat-o acestei noțiuni, fiindcă “eu mai sunt și altfel. Eu sunt “transcendent” (übergreifend) acestor straturi”. În calitate de “conștiință generală” Eul, deși are conștiința identității sale ca subiect, este identic cu oricare alt “Eu”. Conștiința generală este o conștiință obiectualizată și obiectualizantă, care privește și cunoaște totul sub aspectul generalului și comunului, reține din fenomenele reale concrete doar ceea ce este general valabil pentru o întreagă clasă de fenomene. Facultatea ei cognitivă principală este judecata ce se călăuzește după norme și criterii obligatorii, idealul ei suprem este corectitudinea coercitivă cea mai riguroasă. În etică ea și-a găsit expresia clasică în “imperativul moral” (“trebuie!”) al lui Kant.

Dacă individul empiric se manifestă la nivelul Dasein-ului ca un eu individual ce există în temporalitatea ființării prezente, subiectul “conștiinței generale” se situează pe planul unor reprezentări generale, atemporale și abstracte. Această disjuncție dintre realitatea nemijlocită a eului ca individ empiric, pe de o parte, și caracterul abstract și atemporal al conștiinței generale, pe de altă parte, poate fi depășită la cel de-al treilea nivel (strat) care este spiritul.

3. La nivelul spiritului Eu coincide cu rațiunea generatoare de idei, practice și teoretice. Spiritul este conceput de Jaspers în tradiția filosofiei clasice germane, adică este, ca și pentru Fichte și Hegel, “totalitate a gândirii, activității și simțirii”. Spre deosebire de conștiința generală atemporală “Spiritul este din nou eveniment temporal; în acest sens el este similar cu ființarea prezentă (cu “Eul” empiric, nemijlocit, viu), dar se deosebește și de acesta prin faptul că el se mișcă prin cunoaștere reflexivă, ci nu ca eveniment psihologic”. Gândirea capătă aici o formă dialectică, adică individul nu este ceva dat, identic cu sine însuși, ca un individ empiric, luat izolat, ci reprezintă un moment în dezvoltarea unui întreg organic, astfel încât anume întregul ce personifică ideea (poporul, națiunea, statul etc.) determină locul și importanța fiecărui individ. Individul

privat se distinge pe sine la locul lui, care îi conferă un sens particular în cadrul întregului lui (...) El se distinge pe sine de ceilalți, dar totodată formează cu aceștia un întreg ce-i cuprinde pe toți într-o ordine” [2, p. 102-103]. Spre deosebire de indivizii care prin conștiința lor generală sunt legați unul de altul doar prin ceea ce au comun și chiar identic între ei, “personalitățile spirituale sunt cu atât mai strâns legate între ele cu cât se deosebesc mai mult una de alta, cu cât fiecare în parte este mai individualizată” [2, p. 103]. Comunicarea în cadrul unei asemenea totalități dialectice ca “unitate a diversității” (Hegel) este superioară. Însă Jaspers e departe de gândul că acest tip de comunicare, – descris de Hegel în *Fenomenologia spiritului* ca un proces dialectic (ca unitate și luptă a contrariilor – A.G.) de dezvoltare a Ideii Absolute, – le destituie pe primele două – comunicarea dintre indivizii empirici, bazată pe interesul lor practic mutual, și comunicarea bazată pe conștiința generală a indivizilor. Dimpotrivă, el stăruie asupra ideii că fiecare din aceste trei tipuri în care predomină o anumită formă a subiectivității umane – conștiința empirică, judecata sau rațiunea – este indispensabil existenței umane, fiecare își are rostul lui nonsubstituibil în sfera corespunzătoare a comunicării umane. Pericolul cel mare provine anume din tendința de absolutizare a unui tip de comunicare și de extindere a lui dincolo de hotarele lui reale în calitate de tip universal. Venirea la putere a fascismului în Italia, apoi în Germania i-a dat filosofului prilejul tragic să observe cum principiul “totalității organice”, sub forma ideologică a naționalismului, a consolidării unității naționale (mai exact, rasiste) a poporului a luat forma monstruoasă a statului totalitar în care libertatea individuală a fost redusă la manifestarea fidelității entuziaste a “omului masei” față de Führer și “noua ordine”. Încă din anii '30 Jaspers a devenit un critic curajos și intransigent al totalitarismului sub toate formele lui ideologice și politice –naționalist, comunist, religios, filosofic etc., – fiind îndepărtat din învățământ, amenințat cu aruncarea într-un lagăr de concentrare, atacat virulent de către ideologii fiecărui tip de totalitarism. Anume în scopul evitării pericolului absolutizării unui tip de comunicare, Jaspers a fundamentat necesitatea celui de-al patrulea nivel, numit “comunicare existențială” sau “comunicare între existențe individuale”.

4. Acest al patrulea tip de comunicare–existențială – nu este pur și simplu suprapus celor anterioare, nici nu li se substituie, cum i-a reproșat Heidegger fostului său coleg și prieten. El desemnează o altă calitate a conștiinței de sine a lui “eu însumi”, care “iluminează existențial” toate modurile de comunicare interumană, făcându-le conștiente de conținutul lor “existențial” (specific uman), relativizându-le și împiedicând absolutizarea fiecăruia. “Iluminarea existențială” (conștientizarea înrădăcinării a fiecărui tip de comunicare în existența umană) se produce nu în cunoașterea rațională, practică sau teoretică, ci numai în procesul real al “comunicării între existențe individuale”. Această categorie centrală a filosofiei existențiale a lui Jaspers desemnează o sferă largă a interacțiunii umane în care își găsesc o manifestare plenară asemenea însușiri ale ființării omului ca subiect: libertatea, individualitatea ireductibilă, nonsubstituibilă a personalității umane, profunzimea inepuizabilă a esenței ei spirituale,

incognoscibilă până la capăt de nici o cunoaștere științifică și inexprimabilă în formulări definitive, capacitatea Eului de a transcende orice stări-limite ș. a.

Trăsături definitorii ale comunicării existențiale

“Comunicarea existențială” este delimitată de Jaspers de celelalte tipuri de comunicare prin anumite trăsături definitorii. Sistemalizând și schematizând inevitabil determinațiile jaspersiene, concrete și variabile, le vom reține pe cele care ni se par principale.

– Comunicarea existențială e străină de orice caracter coercitiv, însă ea are un puternic caracter apelativ, invocativ, ea este o adresare către celălalt. Spre deosebire de “rostirea” lui Heidegger care vizează doar lucrul și se poate mulțumi cu “tăcerea-ascultare” a misterului Ființei, sau de discursul monologic care în sine însuși ajunge la împlinirea sensului, actul comunicării având doar o funcție secundă de transmitere a sensului deja cunoscut monologic, “comunicarea existențială” vădește adevărul că după cum “existența mea nu poate deveni reală fără altă existență”, nici conștiința mea de sine, fără conștiința de sine a celuilalt [2, p. 88]. Se poate desluși o replică dată lui Heidegger în următoarele rânduri: “salvarea de la singurătate nu e lumea, ci ființa proprie care dictează [în virtutea dualității ei interne – A. G.] legătura unui om cu altul” [5, p. 47]. Cu alte cuvinte, ființa umană nu poate fi înțeleasă cu adevărat ca mod specific uman de a fi decât dacă este văzută ca “om între oameni”, ci nu numai ca “ființă-în-lume”, sau ca “om în istorie”, ca “om în societate” etc.

– În comunicarea existențială se manifestă cel mai plener o trebuință antropologică fundamentală a omului – libertatea. Individul nemulțumit de momentele negative ale vieții sociale care îi strâmtorează libertatea poate fi cuprins de dorința de a se izola, dar el nu se poate refugia din ființa sa umană, de aceea tocmai în însingurarea sa el devine conștient de adevărul că libertatea nu este un lucru pe care îl poți lua cu tine. “O libertate izolată nu există. De aceea individul își sacrifică acea libertate care este o iluzie în numele unei libertăți reale, care poate fi cucerită numai împreună cu alții. O atare libertate nu-i este dată individului, ea se naște numai o dată cu schimbarea omului. Ea nu poate fi instituită prin introducerea cu forța a unor instituții în comunitatea unor oameni care nu au trecut printr-o schimbare corespunzătoare; libertatea este indisolubil legată de caracterul comunicării dintre oamenii disponibili pentru schimbare” [5, p. 169]. Această caracteristică a comunicării existențiale – libertatea, caracterul benevol, trebuința internă – se referă în grad superior, credem, la comunicarea literară: lectura unui text literar, spre deosebire de cea a unui text științific sau didactic, nu-și atinge efectul când se face din datorie, ea ori este captivantă, cuceritoare, ori nu se produce, eșuează.

– Acest caracter presupune reciprocitate, onestitate, transparentă, căci “comunicarea autentică izvorăște din adâncul sufletului și trebuie să fie pe deplin transparentă. Adevărul se naște numai în condiția unei deschideri reciproce totale” [5, p. 170]. Minciuna, tendința de a manipula cu partenerul convorbirii, diferite subterfugii fac imposibilă comunicarea existențială autentică, o degradează într-un schimb de amabilități convenționale, ceea ce înseamnă un eșec total deghizat.

– Ea are un caracter intersubiectual, adică presupune dorința activă a ambilor parteneri de a se cunoaște unul pe altul în subiectivitatea fiecăruia. Ca și în formele de “comunicare obiectivă”, adevărul este scopul comunicării existențiale, numai că aici importă nu exclusiv “conținutul obiectiv”, după cum insistă Gadamer referitor la comunicarea în genere, ci în primul rând conținutul subiectiv (sinceritatea, onestitatea, bunăvoința, dorința de solidaritate), pentru că și adevărul poate fi un instrument al scopului de dominare și înjosire a semnelui. De aceea anume calitatea subiectivă a mesajului constituie condiția decisivă a realizării optime a comunicării existențiale: sinceritatea dorinței de a comunica de la suflet la suflet, interesul nesimulat față de atitudinea altuia față de ideea, opinia **mea**, adică față de personalitatea mea individuală, irepetabilă, constituie interesul principal al comunicării.

“Ceea ce urmăresc eu în comunicarea cu celălalt este nu numai de a fi înțeles în “sinea mea”, (...) ci anume în durerea, teama, speranța etc. **mea**, ca expresii ale existenței mele unice, care se vrea scoasă din însingurarea, solitudinea mea și raportată la condiția umană generală și legitimată într-un fel prin această includere în “ceea ce este omenește”, lucru pe care nu-l pot obține decât prin participarea altuia la trăirea **mea** a destinului uman” [2, p. 89].

În comunicarea existențială evenimentul principal îl constituie nu schimbul de informații, cunoștințe despre obiect, ci anume înfîrșirea și consolidarea unei relații interpersonale, care marchează profund destinul, schimbarea existenței unice a felului de a fi al fiecărui participant la comunicarea existențială.

În comunicarea existențială în subiectivitatea fiecărui coparticipant interesează cel mai mult nu ceea ce este comun, nu identitatea, ci anume **alteritatea** individualității umane. Ceea ce aștept de la această participare a altuia este nu numai și poate nu atât comuniunea sufletească, identificarea lui cu mine, cât mai degrabă acea înțelegere a existenței mele proprii prin prisma altei existențe, reflectarea sinelui meu în alteritatea celuilalt, care nu mai este o oglindă în care mă văd pe mine însumi, ci este o prelungire existențială a eului meu în eul altuia. Nu numai individualitatea mea, ci și individualitatea diferită de a mea a celuilalt este condiția indispensabilă a comunicării existențiale adevărate care este un eveniment existențial al afirmării existenței umane în unitatea ei. “Eu nu pot deveni eu însumi, dacă celălalt nu vrea să fie el însuși, eu nu pot fi liber, dacă celălalt nu poate fi liber...”, dacă “celălalt se aruncă de gâtul meu renunțând la propria-i personalitate (...). Subordonarea celuilalt în ascultare orbească față de mine nu mă lasă să devin eu însumi ca și dominarea lui asupra mea. Abia din cunoaștere și recunoaștere reciprocă, partenerii în comunicare cresc spre ei înșiși: numai împreună ei pot atinge ceea ce fiecare și-a propus” [2, p. 89].

– Comunicarea existențială presupune drept condiție indispensabilă un înalt sentiment al personalității unice, al responsabilității pentru menținerea caracterului interpersonal al comunicării, rezistența la ispita unei unificări totale, în care omul își pierde individualitatea, unicitatea sa. Căutarea unei “comuniuni spirituale” totale, desăvârșite, adică a identificării Eului meu cu Eul celuilalt,

este, scria Jaspers, “manifestarea înfrângerii mele, a dorinței mele, inconștiente sau nemărturisite, de a mă lepăda de mine însumi, de a mă ascunde de mine însumi îndărătul identității cu altul” [5, p. 314]. De fiecare dată când povara propriei sale individualități și responsabilități față de sine devine insuportabilă omul caută s-o arunce de pe umerii săi, să redevină un individ “ca toți ceilalți”, un om al masei omogenizate total și să vorbească doar în numele lui “noi” (Această slăbiciune atavică a omului de a se lepăda de individualitatea sa și de a se ascunde în anonimatul unui colectivism gregar, care capătă caracterul unei epidemii sub regimurile totalitare, și-a găsit expresie în literatură, de ex. în *Rinocerii* lui Eugen Ionesco). A vorbi în numele lui “noi”, fără a-și pierde individualitatea, poate doar acela, relevă Jaspers, care poate să rostească cu toată responsabilitatea “Eu”.

– Comunicarea existențială poate avea loc numai dacă partenerii renunță la pretenția de a fi în posesia adevărului absolut și la încercarea de a impune unul altuia convingerile proprii. Divergența și chiar polaritatea nu sunt o piedică, ci mai curând o necesitate, dacă însă convingerile nu sunt împinse până la fanatism și intoleranță. Nimeni nu e stăpân pe adevărul absolut. Numai cine caută adevărul e disponibil pentru o comunicare existențială și așteaptă același lucru de la alții. Să reținem această caracteristică a comunicării existențiale: ea este o căutare a adevărului împreună cu altul, care are o **altă** idee, convingere etc. decât a mea, ci nu transmiterea adevărului deja cunoscut într-un mesaj gata elaborat de la un emitent la un receptor, după cum e conceput procesul comunicării în teoria informatică. Comunicarea existențială se produce la polul opus față de cel al comunicării informative, sau al discursului retoric, propagandistic, administrativ etc.

– Comunicarea existențială, fiind o căutare a adevărului, nu urmărește nici o soluționare definitivă a problemei, pentru că la întrebările ultime ale existenței umane (or, tocmai acestea constituie substanța ei problematică) nu pot exista răspunsuri ultime, definitive. “Sfârșit nu poate fi, mereu va apare din nou întrebarea ce este omul” [5, p. 412]. Și în funcție de noul răspuns ce se dă la această întrebare fundamentală vor fi regândite toate celelalte întrebări legate de existența umană. Teoria jaspersiană a comunicării existențiale nu are însă nimic comun cu agnosticismul. Ea nu renunță la categoria fundamentală a adevărului, nici la aptitudinea omului de a-l cunoaște. În fiecare comunicare autentică se face un pas important pe calea cunoașterii de sine, a altuia și a lumii, dar acest proces de cunoaștere rămâne mereu deschis pentru alții, contemporani sau din alte epoci și generații.

După cum în medicina contemporană starea generală a organismului este examinată plecându-se de la structura funcțională a celulei, K. Jaspers prin conceptul său “comunicare existențială” a promovat o idee similară: “situația spirituală a epocii” trebuie definită pe calea unei examinări atente a conținutului ei ideologic, social și moral care **devine** continuu în relațiile interindividuale ale comunicării existențiale între Eul meu și Eul celuilalt. Această unitate bipolară este celula organismului social. Nu “noi” și “voi”, ci în primul rând “Eu” și “Tu” (Eul celuilalt) participă direct prin existențele lor individuale de fiecare zi, la

formarea texturii vieții sociale și la dezvoltarea tradițiilor istorice ale culturii spirituale naționale și internaționale. Totul pornește de la și se întoarce la aceste forme individuale și concrete ale comunicării existențiale interpersonale. Fiecare act reușit de comunicare existențială, de implicare a omului cu întreaga-i ființă și de asumare a responsabilității personale față de sine și față de altul, este o cucerire a libertății, democrației și solidarității umane, orice ratare a comunicării existențiale creează, la nivel celular, o premisă în plus pentru triumful puterii și spiritului de dominație asupra libertății, dreptății și demnității umane.

Teoria iaspersiană a comunicării umane autentice are la bază “credința filosofică” că omul poate învinge răul dacă își va asuma răspunderea personală pentru realitățile istoriei prezente, prin propria existență individuală legând trecutul, tradițiile lui spirituale superioare, cu viitorul prin participarea activă la comunicarea existențială cu aproapele său, construind zi de zi relații interpersonale de solidaritate și colaborare întru adevăr, bine, frumos și libertate reciprocă.

Jaspers vs Heidegger

Rezumând, putem spune că teoria comunicării existențiale este în esență o teorie a comunicării prin dialog. Aproape toate trăsăturile distinctive ale comunicării existenționale le vom regăsi, într-o formă specifică estetică-literară, în conceptul bahtinian de dialog. După cum s-a observat, “Jaspers și Heidegger, deși aparțin aceluiași curent filosofic – existențialismul, reprezintă două tipuri diferite de viziune a lumii. Lumea lui Heidegger e tăcerea monumentală a piramidelor egiptene; (...) e aflarea mută a omului față în față cu Ființa, (...) ascultarea ei atentă până la uitarea lui de sine.

Lumea lui Jaspers e cu totul alta. Aceasta e lumea creată de comunicare (...) Jaspers trăiește într-o lume a dialogului” [2, p. 129].

Dacă Heidegger ni se prezintă ca “un custode al orânduiri tradiționale” (arhaice, prelogice, antimetafizice) în ale căror valori culturale sălășluiește Ființa însăși în puritatea ei genuină, “Jaspers, dimpotrivă, pune accentul pe dialogul dintre diferitele orânduri și tradiții culturale. Fiecare orânduire poartă în sine propriul său adevăr, pe care însă ea îl pierde dacă îl absolutizează și îl ascunde după fanatismul exclusivismului orb, dacă refuză să se deschidă către adevărurile altor moduri de viață” [2, p. 130].

Problema comunicării existențiale, dialogice, pe care Jaspers inițial o trata ca un mod de conviețuire și interacțiune umană interpersonală, în ultimele sale lucrări a fost pusă, cum vedem, într-un plan culturologic mult mai larg, global, al comunicării și înțelegerii reciproce dintre diferite epoci istorice, culturi naționale, civilizații. “Problema comunicării umane, pusă de Jaspers în centrul filosofiei sale existențialiste, este astăzi, relevă P. Gaidenco, una din cele mai actuale. Ea este cu adevărat o problemă de însemnătate istorică mondială, deoarece în epoca noastră nu poate rămâne locală și închisă în sine nici una din culturile existente de sine stătător până acum. Toate culturile, până și cele mai periferice și izolate, sunt atrase în mersul general al istoriei universale” [1, p. 131-132]. Această lărgire a contextului culturologic al comunicării existențiale nu este însă nicidecum a abandonare a ideii sale fundamentale că anume

comunicarea intersubiectuală dintre două existențe individuale este forma superioară și plenară a comunicării umane. Numai menținerea și dezvoltarea formelor interpersonale individuale de comunicare garantează contra mecanizării și formalizării relațiilor sociale, contra fenomenelor decadente de masificare a „omului unidimensional” (Markuse) sau a „omului fără însuși” (R. Musil), sau ale altor forme de alienare umană, de serializare a individului uman, de transformare a lui într-un „șurubaș al mecanismului social” (Stalin).

Teoria jaspersiană a comunicării existențiale a deschis noi perspective filosofico-estetice pentru studierea principiilor de bază ale comunicării literare. Ideile principale ale acestei teorii, ca și ideea antropologică buberiană despre dualitatea esențială, funciară a subiectului, și-au găsit o dezvoltare profundă și originală în „estetica creației verbale” a lui Mihail Bahtin, în special în poetologia romanului polifonic dostoievskian și în „metalingvistica” textului literar.

Referințe bibliografice

1. Гайденко П. П. *Человек и история в «философии коммуникации» К. Ясперса // Человек и его бытие как проблема современной философии.* – Москва: Наука, 1978.
2. Würtz Bruno. *Problematika omului în filosofia lui Karl Jaspers.* – București: Facla, 1976. Vezi de asemenea: Ghișe D., Purdea G. Prefață // *Jaspers Karl. Texte filosofice.* Selecție Bruno Würtz. Trad. G. Purdea. – București: Ed. politică, 1986.
3. Liiceanu Gabriel în *Jurnal heideggerian* (Secolul 20, nr. 7-8-9, 1980) face o analiză critică a diferitelor tălmăcirii ale conceptului heideggerian Dasein.
4. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества.* – Москва: Искусство, 1979.
5. Ясперс Карл. *Смысл и назначение истории.* – Москва: Изд-во политической лит., 1991: (Această culegere în afară de eseul titular mai cuprinde alte două lucrări importante din ultima etapă a filosofiei jaspersiene: *Situația spirituală a epocii și Credința filosofică*).

CICLICITATEA VICOANĂ – DIMENSIUNE A SCRITURII ȘI A TEMPORALITĂȚII

Vasile CUCERESCU

Contextul favorabil pentru exegeza lui James Joyce se consacră spectaculos sub ineditul ansamblului de rigori teoretice al eseurilor critice dedicate de Roland Barthes și Jacques Derrida. Dimensiunile estetice ale literaturii moderne de la începutul secolului al XX-lea printre care dezeroizarea sau absența eroului verosimil, în sensul conceptual clasic, sau, mai curând, antieroul, la un moment dat, numit HCE de Joyce (Here Comes Everybody – Aici Vine Oricine/Toți) se amplifică până în extremis spre considerarea sau reconsiderarea halucinantă a

importanței, cu reverberații universale, a autorului și a implicației acestuia în scriitura propriu-zisă a textului. Conform noului precept anunțat cu o debordantă cutezanță de R. Barthes în ceea ce privește moartea autorului în literatura secolului al XX-lea structuraliștii, deopotrivă cu poststructuraliștii, au mers mai departe prin a acorda o atenție sporită stilului și structurii creației joyciene și, în particular, implicațiilor lingvistice și filosofice (filosofia istoriei) ale acestuia. Pe de altă parte, interpretarea și psihologizarea lui Joyce se transformă într-un spațiu supraaglomerat până la viciere. Astfel, orientarea se conturează a fi redirecționată spre limbă/limbaj ca materie primară a metodei psihanalitice (Colin MacCabe) care amenință să înființeze un metalimbaj (posibilitate frustrantă de discontinuitate a discursurilor). Lectura lui Joyce se axează pe o coordonată politică radicală a scriiturii și a textului, în general. Politicile revoluționare ale lui Joyce sunt inerente în limbă/limbile de care uzitează extrem de mult, rezidă în mod nearbitrar în textele sale din perspectiva corelării cu reprezentarea ca atare.

Tendința generală a criticismului recent s-a îndepărtat ușor de prezumția critică nouă a unității organice a lucrărilor lui James Joyce, s-a repliat de (re)interpretarea simbolică și, într-o oarecare măsură, s-a distanțat de vehiculul autobiografic. Noile preocupări adiacente plasează în vizor o analiză pertinentă a stilului, o reexaminare a contextului social și politic în opera joyciană, o intensă examinare teoretică a implicațiilor proiecției scriiturii și o anchetă a interpretărilor anterioare. Contribuția continentală nu poate fi considerată mai puțin prodigioasă decât cea insulară sub aspectul abordărilor grupate ca și critică culturală de orientare istorică, socială ori politică pentru **Ulise** și **Veghea lui Finegan**. Impactul abordării aliate, cunoscute în veșmânt de nou istorism, deconspiră măiestria edificatoare a lui Joyce în (re)construcția ciclicității istorice a universului și a ordonării progresiste a fazelor constitutive ale istoriei (inclusiv intelectuale) a omului ca ființă careia îi este indispensabilă compatibilitatea investițională și cumulativă cu epoca în care trăiește (prin extensivitate cronotopică).

Dacă anterior existaseră nenumărate încercări precoce de a merge pe aliniamentul intertextualității (fie că ar fi vorba de muzica lui Wagner ori de opera lui Sterne), atunci Joyce a oferit prima producție completă și reușită a obiectivului provocator de a încorseta o lume întreagă, din câte se pare, într-o formă limitată de referințe juxtapuse și feedback grandilocvente – **Veghea lui Finegan** (paravan al întregii experiențe literare, estetice și intelectuale, o enciclopedie cosmică a umanității). Această formă și lumea sa exterioară vor face referiri prin intermediul multiplelor cuvinte-cheie și teme într-o manieră centripetă, de a se menține pe traiectoria sa circulară nu numai ca entitate spațială, ci și la nivelul învelișurilor sensuale. Cu riscul unei liniarități circulare, nu există nici un început și nici un sfârșit verosimil. Folosind aceeași dimensiune epifanică (**Oameni din Dublin**), ostentativ subsumează unei noi arhitecturi: prima propoziție constituie sfârșitul fazei anterioare.

Cu toate că lectura romanului **Veghea lui Finegan** solicită timp și consultarea unor colecții imense de carte, grație hipertextului, jocurilor de

cuvinte și metalimbajului, totuși, virtuozitatea etalată constă în structurarea cărții sub aspect poliedric și proteiform („the proteiform graph itself a polyhedron of scripture”).

Romanul este alcătuit din patru părți. Prima parte are opt capitole, a doua – patru capitole, a treia – patru capitole și a patra – doar un capitol. Ultima parte designează o reînnoire, expediindu-ne la prima pagină și, în așa fel, configurându-se metafora infinitului. Prin urmare, se poate trasa divizarea în patru datorită paralelismului cu etapele evolutive ale lui Giambattista Vico după cum însuși James Joyce face referință („Our whole mole millwheeling vicocicrometer, a tetradomational gazebocticon... autokinatoneticallzpreprovided with a clappercoupling smeltingworks exprogressive process”). Schema lui G. Vico (inventator al istoriei moderne și filosof italian din secolul al XVIII-lea) însușită de J. Joyce se situează, fără menajamente, între utopie și realitate, ficțiune și nonficțiune, verosimil și neverosimil. Cursul umanității urmează formulei următoare:

1. perioada zeilor – teocratică sau mistică;
2. perioada eroilor – aristocratică sau eroică;
3. perioada umană/a oamenilor – democratică sau umanistă;
4. perioada *ricorso* – haotică sau de revenire/(re)întoarcere.

Oamenii devin ființe sociale numai din cauza fricii de Trăsnet. Trăsnetul se metamorfozează într-un intermediar (mijlocaș) al tranziției dintr-o perioadă în alta:

„bababadalharaghtatamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!” (trăsnet scris în mai multe limbi). Megaconstrucția aglutinată la nivel de un cuvânt dovedește dexteritatea, abilitatea, ușurința cu care se mișca autorul în mânuirea diferitor limbi care le-a cunoscut foarte bine sau depunea eforturi pentru a le studia. Aici am dori să enumerăm limbile care se fac prezente în corpusul operei sale cu nenumărate expresii, care ar putea conferi anumite piste pentru o interpretare pertinentă: engleza, irlandeza, vechea gaelică, latina, franceza, germana, norvegiana, daneza (care a îndeplinit o funcție extrem de importantă în structura limbajului **Veghii lui Finegan**), rusa (figurează în compania lui Alex Ponisovsky), româna (foarte probabil că inserarea în roman a unor cuvinte se datorează lui C. Brâncuși care i le-ar fi furnizat în atelierul în care îi realiza portretul artistic al scriitorului), bretona, galeza (welsh), etc.

C. Brâncuși n-a executat doar un portret bazat pe mimetism absolut, ci a creat o adevărată operă de artă abstractă, un simbol al artistului Joyce, o spirală menită să designeze efectul creșterii omniprezent în creația joyciană, un portret care voia să încorseteze conținutul evoluției enigmatice atât a autorului cât și a cărților sale. De altfel este singurul portret realizat de cineva lui Joyce la care se face trimitere și ajuns până astăzi.

Pentru consolidarea unui sens al temporalității și pentru ilustrarea naturii sale ciclice întreaga structură a volumului este circulară, reflectând convingerea lui Joyce că viața e un flux continuu, nu există nici început și nici sfârșit. Autorul a simțit că ideal era să pondereze romanul într-un cadru circular/ciclic,

oferind posibilitatea începerii lecturii de oriunde și niciodată „terminând” lectura, reîntorcându-te mereu, absorbind mai multe de fiecare dată într-o spirală care-și construiește edificiul în subconștientul mitic. Cartea începe cu mijlocul unei fraze trunchiate. Cu prima parte a acestei fraze de la început de carte se încheie narațiunea sau istoria familiei Earwicker, conștientă de ciclul care urmează să înceapă din nou.

În *Ulise* (1922) care apare anterior *Veghii lui Finegan* (1939) asistăm la o prezentare mai sumară, simplistă chiar, vis-a-vis de conotația filosofică, academică și oarecum sofisticată (deși totalmente rațională, logică) a istoriei (ciclicității istorice) din romanul anului 1939: „ne jăluim, ne sporim, ne zburdălnicim, ne agățăm, ne îmbrățăm, ne împuținăm, ne repaosăm”. Acest mesaj nicidecum nu prefigurează valoarea raționamentului de mai târziu care va fi tratat ca atare întru subsumarea experienței universale pe fundalul cvadraturii unui cerc (simbol al împlinirii, al perfecțiunii), valabil pentru umanitate la nivel de macrocosmos și la nivel de microcosmos pentru fiecare individ în parte prin naștere, viață, moarte și ricorso (ideea ilustrează aceeași manieră de abordare, se modifică doar forma de materializare a ei). În altă parte autorul constată: „ruinele timpului zidesc casele veșniciei”; ca ulterior să dea următorul sfat: „prilejul timpului acele prea sfânt era și convenit să fie ținut prea sfânt”. Astfel, transpare asumarea unei scriituri ca aparținând altei persoane decât sie, unei alterități (cum ar spune Irina Mavrodin) net distinctă de scriitor ca individualitate. Este conștiința artistului prin excelență, a artistului creator care se detașează de constrângerile convenționale telurice. Era și firesc, într-un fel, pentru James Joyce să facă uz de schema lui Giambattista Vico din moment ce era la fel de obsedat, ca și filosoful italian, de tentația perfecțiunii în creație, consubstanțială cu cea divină: „în pântecul femeii se face cuvântul s-a făcut trup dar în spiritul alcătuitorului tot timpul ce trece se face cuvântul care nu se va trece niciodată. Asta e postcreația. *Omnis caro ad veniet*”.

Analizând comparativ aceste două romane lesne se poate disocia un aspect deloc neglijabil al comprehensibilității temporalității via concursul de coincidențe ce se produc pe multiple planuri: cum se face că eroii (Stephen și Bloom) se gândesc, poate nu chiar simultan, dar oricum destul de des la aceleași lucruri, deși par a-și trăi clipele în universul vieții lor personale (fără intenția de a le suprapune peste dese coliziuni, încrucișări, întretăieri de căi ce pot surveni). În *Vehgea lui Finegan* coincidențele constituie cheia reușitei arhitecturale, trecând de la elemente de gradul doi la factorul de sudare a scriiturii. Chestiunea e dacă la Vico fazele ciclice nu se găsesc în raport de interferență, atunci la Joyce prezentul și trecutul coincid, ciclurile evoluției în spirală se diluează, creează o uniune greu perceptibilă ca rezultat al unei juxtapuneri abile de conotații pe care le comportă fiecare nivel de coincidențe în parte. Prin urmare se ajunge la concluzia că aceste două entități temporale – trecutul și prezentul – nu există (sau nu pot chiar coexista cronologic din punctul de vederii al ordonării și succesiunii) și că timpul așa cum e conceput în sens istoric – și limbajul care este expresia timpului – însumează doar un șir de coincidențe cu caracter general (posibil repetitiv) detectabile în toată lumea. După

cum afirmă însuși Joyce că în construcția sa cuvintele se contopesc cu alte cuvinte, oamenii cu alți oameni, întâmplările cu alte întâmplări la fel ca și ambiguitățile unui calambur sau ale unui vis. În circumstanțele date se umblă prin întuneric pe drumuri cunoscute (James Joyce). Cu certitudine se poate delimita cadrul unde toate lucrurile nu au un început și sfârșit detașabile datorită unei tentative de revoluție tehnică al cărei material indisolubil avea să devină expresia în încercarea conturării haosmosului, o fizionomie inedită a haosului, neidentificabilă cu iraționalul. Rezultatul devine tributar acțiunii de dezvoltare a procedeelelor de care face uz Joyce în **Ulise** pentru a prezenta un haos creat cu meticulozitate, care urmează să cuprindă imensitatea haosului, a universului însuși după cum s-a pronunțat însuși autorul.

Deși problemele de structurare a **Veghii lui Finegan** sunt mult mai complexe decât cu cele cu care s-a confruntat la încheierea lui **Ulise**, nu ezita și nu era stingherit să-l citeze, să-l reactualizeze pe G. Vico grație propriei sale admirațiuni inepuizabile față de viziunea sa istorică ordonată pe cicluri și fiecare din aceste cicluri reprezentând o fază, o epocă a evoluției umane: teocratică, aristocratică, democratică și u ricorso. Dan Grigorescu susține că Joyce nu împărtășea interesul filosofului italian față de aceste cicluri ca diviziuni cronologice ale unei istorii ideale eterne, ci le interpreta ca pe niște reflexe ale unor realități psihologice (din unghi social). Acestea la rândul lor interacționează, modelându-se în forme reînnoite de fiecare dată și prin forța lucrurilor se întorc la înfățișări cunoscute pe care le repetă pe alt plan pe cele mai vechi, aparținând ciclurilor precedente. Joyce a afirmat că în ceea ce privește ciclurile ca atare de care a beneficiat prin transfer de la Vico le utilizase în calitate de urzeală a țesăturii sale în realizarea proiectelor literare: „Nu le voi acorda o atenție excesivă acestor teorii: le voi folosi pentru ceea ce e valoros în ele; dar ele și-au croit treptat drum spre mine datorită circumstanțelor propriei mele vieți”. De aici conchidem că Joyce nu subscrie cu fidelitate principiilor lui Vico așa cum mulți încearcă să-l transforme într-un discipol loial. Credem că ceea ce l-a plasat în câmpul gravitațional al lui G. Vico a fost cu precădere poziția semnificativă în analiza și interpretarea istoriei (dezvoltarea, evoluția timpului), a mitologiei (ca material substanțial pentru narațiuni) și a etimologiilor (la nivel de limbaj al cromatismului, bogăției expresive). E tipică teoria ciclicității pentru elanul creativ al autorului întrucât consensul se atinge prin prisma teoriei opozabililor care marchează întreaga creație. E foarte puțin probabil ca Joyce să o ia de adevărată teoria ciclicității din punctul de vedere al științei istorice, al cronologiilor într-o epocă a dezvoltărilor fulminante din domeniul tehnic-științific. Discutarea teoriei ciclurilor sugerează mai curând aplicabilitatea sa la alt nivel al ființei umane decât cel strict academic. Considerarea respectivă penetrează un alt teritoriu al existenței umane, cel al conștiinței, al spiritului și intelectului uman care seamănă mai mult cu o „istorie mitică” al cărei principiu e politica „eternei reînnoarceri”, un spațiu dintotdeauna și pentru totdeauna unde caracterul reiterant domină nestingherit. Recunoașterea succesiunii fazelor lui G. Vico în construcția romanului se identifică cu etapele vieții familiei Earwicker, a legendei acestei familii și e pusă sub semnul

schimbării conforme viziunii filosofului italian al unui tunet (trăsnet) de proporții gigantesti. Poate fi socotit a fi vocea dumnezeiască? E anunțarea, prevestirea zgomotului căderii, al căderii umane că n-a respectat poruncile Domnului, al căderii primilor oameni Adam și Eva care întruchipează întreaga omenire de la facerea lumii încoace, al căderii reprezentantului familiei Finegan, al căderii constante a urmașilor săi (inclusiv a familiei Earwicker și a tânărului Tim din celebra baladă irlandeză cu același nume ca și romanul), al căderii programatice și a aceluia care-și vor urma existența în cadrul cvadraturii circulare. Umanul și mitologicul se suprapun sub semnul profetic al unui tunet universal ce răsună sub un cer în care Dumnezeu nu se zărește (D. Grigorescu).

Dacă **Ulise** e romanul unei zile a umanității cu tot evantaiul evenimential al dinamismului diurn, atunci **Veghea lui Finegan** e romanul unei nopți a umanității, începând cu sosirea amurgului și finalizând cu mijirea zorilor, al întunericului nocturn (a ceea ce nu poate fi văzut sau sesizabil, a ceea ce bânuie mintea și conștiința umană ca ființare). Dar **Veghea lui Finegan** nu e visul unui individ, al unui personaj românesc, nici măcar a autorului, ci, mai degrabă, sintetizează preavizul întregii umanități, prin HCE visează întreaga umanitate dintotdeauna; e memoria visului colectivității. Cu toate că cel care visează poate fi subconștientul colectivității cu trăsături de portavoce a visului, vorbește în vis, se substituie visului până la negare completă, el vine să schițeze imaginea haosmosului istoriei a cărui vehicul a fost pe tot traseul scriiturii.

Deci configurația viziunii joyciene asupra dezvoltării proteiforme a timpului se articulează printr-un conglomerat de episoade ale istorie (una din teoriile filosofiei istoriei, cea a ciclurilor gândite de G. Vico) și ale accepțiunii mitice în tratarea condiției umane din epoca modernă care se definește prin excelență ca o societate creatoare de mituri și, în același timp, devoratoare de mituri. Meritul lui James Joyce rezidă în sensibilizarea conștiinței de sine a umanității prin contopirea fragmentelor temporale până la crearea timpului imuabil, mitic, implacabil ca revers al liniarității temporale divine sau umane.

Referințe bibliografice:

1. *A First-Draft Version of Finnegans Wake*, Edited and annotated by David, Hayman, Austin, University of Texas Press, 1963
2. Birăescu, Traian Liviu, *Timpul în compoziția romanului contemporan*, Cluj-Napoca: Universitatea Babeș-Bolyai, 1973
3. Ellman, Richard, *James Joyce*, New York: Oxford University Press, 1959
4. Galea, Ileana, Stanciu, Virgil și Cotrău, Liviu (coordonatori), *Studies in the Contemporary English Novel*, Cluj-Napoca: Universitatea Babeș-Bolyai, 1990
5. Joyce, James, *Ulise*, 2 vol., București: Editura Univers, 1984
6. Joyce, James, *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press, 1959

Ecuatia *devenirii* eseului.

Carolina Dodu-Savca, drd. Academia de Științe din Republica Moldova.

„Numele de eseu conține ideea de „exercițiu ”: un eseu este un exercițiu de reflecție literară”, zice Annie Perron în articolul său dedicat eseului în recenta ediție a dicționarului *Le Dictionnaire du Littéraire, 2002*. „Subiectele și manierele (eseurilor) pot să fie indefinit de variate” [1, p. 193, b)], *pot* să fie și efectiv *sânt* absolut diferite de la o epocă la alta (secolele XVI-XX), uimitor de variabile pe parcursul aceleași perioade, dar totuși identificabile unuia și aceluiași model „ ... toate (eseurile) se referă la un model, *Eseurile* lui Michel de Montaigne, în două volume, la prima lor ediție a anului 1580” [1, p.193, a)], al treilea volum apărut în 1588.

Problema paternității generice pare a fi relativ rezolvată: mai mulți exegeți recunosc meritele de inițiere a unei noi forme literare scriitorului francez Michel Eyquem de Montaigne, deși coeficientul de creație a lucrărilor lui Cicero (despre farmecul vârstei înaintate) și Seneca (despre furie) funcționează după aceeași formulă de relatare a unei judecăți personale sau abstracte; tot aici putem menționa *Meditațiile* lui Marcus Aurelius (121-180) ca un exemplu de „eseu” aforistic. Invocăm și opinia exprimată de A. Perron în studiul său despre eseu [1, p.194, a)] care pune în considerare primele manifestări ale eseului încă în Antichitate, menționându-l la fel pe Marcus Aurelius, dar și *Caracterele* de Teofrastus, *Scrisoare lui Lucilius* de Seneca. Autorii clasici Platon, Aristotel, Horațiu, Longinus și Quintilian aplicau și ei principiile regăsite astăzi în eseul critic.

Preistoria eseului poate să înalteze și mai mult în timp, dacă ne înverșunăm să mai cercetăm itinerarul parcurs de acest gen „complexat” până la Montaigne și, intimidat de atâtea circumstanțe, după el. Tradiția argumentativă e mai antică decât Antichitatea, modelele sale diverse: „mélange, epître, aphorismes, adages , variétés, discours...” [1, p.193, a)] se întâlnesc de timpuriu în istoria omenirii. Biblia prezintă primele texte în acest spirit: Cartea Proverbelor, Ecleziasticii, discursurile profeților și ale lui Christos. Firește, fondul lexical, stilul, sugerează o abordare distinctiv diferită- *alta*, dar izul tratării subiectelor e argumentarea care are capacitatea de a transmite mesajul „peste” timpuri (se apropie de eseul american, modelul *persuasive*).

Teoretizarea generică este atribuită diferitor tradiții- engleză, americană, franceză, în special teoreticianului britanic Francis Bacon, și ulterior compatrioților săi John Locke, Thomas Sprat,... iar prelucrarea formei și dezvoltarea ei revin practicienilor genului a tuturor timpurilor și culturilor de la Montaigne încoace. Primii discipoli sunt scriitorii francezi renașteniști-Descartes, Pascal (deși critic atitudinal), Voltaire și Rousseau care cinsteau ideile montaigniene, Diderot, Mariveaux. Iluștrii transcendentaliști americani H. D. Thoreau și R.W. Emerson se inspiră și ei din tradiția ideologică a prozei

eseistice europene. Eminenților francezi, buni cunoscători ai strategiilor generice precum G. Bernanos, G. Bataille, S. de Beauvoir, M. Butor, A. Malraux, M. Blanchot, ... dar mai ales R. Barthes, P. Valéry, A. Camus, J.-P. Sartre, E. Cioran, le revine desăvârșirea semantică și structurală a eseului.

O scurtă restaurare a evoluției ne demonstrează că eseul montaignian este o autorefecție pe unda pronumelui personal- nu „eu”, „tu”, „el”, ca simple instrumente gramaticale, ci „eul” intim (Sine) în exclusivitate, plin de sens, de putere de decizie; o relevare în ritmul existenței umane- nu de la o vârstă la alta, de la o perioadă la alta, ci a vieții de zi cu zi, clipă de clipă. Textul său face corp cu viața, veridicul *eului* devine firescul enunțului. Câțiva ani mai târziu, Francis Bacon însușește scriitura „exercițiului de reflecție” printr-o sensibilă abstractizare pronominală, estompând prezența lui „**eu**”-obiect al relatării și transformându-l în subiect al enunțării ce prilejuiește declanșarea unei judecăți impersonale. Spre deosebire de umanistul francez, Bacon produce un text mult mai organizat și sistematic, mai împlinit structural, însă lipsit de o prezență auctorială directă, fără rezonanță emotivă intimă,- eseurile sale „folosesc cuvinte pentru a captura idei” [2, p. 4], dar nu o confesiune personală, o narațiune a propriei existențe. De la *comentariile* abile ale lui Bacon de altitudine mai mult spirituală decât sufletească (pe marginea unor citate personale sau preluate), eseul trece la „*cercetarea*” lui Locke prin trucul discursurilor cu caracter științific, în care autorul *folosește* limbajul ca mijloc de demonstrare a unor adevăruri râvnite. „Travestirea” eseului e înfăptuită de Thomas Sprat și John Locke. Sprat produce un enunț de judecată abstractă în *History of the Royal Society*, apărut în 1667, destinat să contribuie la bunăstarea socială- aceasta fiind prima atestare de orientare spre mediul extra-literar și aplicare socială (destul de lesnicioasă, fie spus). Filosoful englez Locke pune în discuție utilizarea limbajului în *Essay on Human Understanding*, publicat în 1690, și demonstrează căile de manipulare lingvistică pentru „a stabili cunoștințe” [2, p.4]. Obiectivul acestora, precum și intenția baconiană majoră erau „validarea cunoștințelor prin cercetarea empirică” [2, p.4], rămase să rătăcească doar în teorie, unde întâlnim și „complotarea” acestora împotriva „prezenței de Spirit și etalarea a două elemente- Retorică și Fantezie” [2, p.5], amendate de eseștii englezi (dar nu și pe continent- procedeele retorice sunt ilustrate de renașcentiști și suprasolicitate de eseștii francezi, în special în secolul trecut). Eseul da factură engleză face apel la un stil precis, impersonal, concret, devinind de la modelul francez personal, retoric, revelator de „intimități”. Curios dar, inițial, modelul fondator e păstrat cu mai multă fidelitate în Marea Britanie decât în Franța , unde mulți s-au dedicat cu abnegație dar nu și cu docilitatea exemplară a rivalilor lor eterni. Zicând *docilitate*, ne gândim la implementarea unui set de caracteristici verificabile modelului fondator.

O dublă exigență a prezidat tradițiile franceză, engleză și americană în formula generică relativă coeficientul de participare:

-1. **întrebarea** (sub chipul interogării explicite ori implicite; sub masca căutării) - pilonul central al texturii eseistice; catalizatorul ideatic;

- 2. **optica procesului** nu rezultatul ei, măiestria de a ticlui întrebarea, nu și necesitatea imperioasă de a găsi răspunsul; modalitatea de a declanșa o îndoială, fără a căuta să o alunge.

În ambele culturi eseul nu aparține exclusiv cadrului literar. Printr-o suită de transformări la nivel structural și excitări semantice, eseul devine către secolul al XVIII-lea ghidul celor mai variate teme de ordin social, politic, religios..., care-i solicită „reazem”. Utilitatea și necesitatea de a cultiva această formă, deja majore în secolul al XVIII-lea, devin substanțiale în secolul al XIX-lea când presa oferă eseului numeroase oportunități de difuzare, aceasta semnificând îndemnul implicit către autori de a crea și publica. Situat la remorca opiniei publice, eseul îmbracă alte valențe. Lista domeniilor adiacente enumerate impune genului sobrietate, precizie și conceziune. Treptat, expunerea analitică în proză se înarmează cu mijloacelor de argumentare și persuaziune care permit tratarea subiectelor politice, sociale, religioase, ... tratare, ce-i drept, cu risc premeditat de parțialitate - înfruntarea tematică e imediată dar nu exhaustivă, nici consistentă (de altfel, modelul nici nu-și propune aceste imperative). Enunțul *vorbește* într-o nouă etică de critică și confruntare a opiniei auctoriale realității imediate.

De la prima ediție a *Eseurilor*, până în secolul de aur al literaturii franceze, genul se împodobește cu remarcabile eseuri: *Pensées* de Pascal (1680), *Pensées philosophiques* de Descartes (1746), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire (1756), *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau (1782), *Essai sur les révolutions* de Chateaubriand (1797), *De la littérature* de Mme de Staël (1800) și multe altele care nu au fost menționate, de exemplu ale lui Condillac, Marivaux, Sainte-Beuve... . Titlurile ne mărturisesc despre diversitatea cuprinzătoare a temelor sociale, politice, ideologice, etice ... și trădează preocuparea tipică fiecărei epoci.

Activitatea editorială este o probă impresionantă de transformări la care a fost supus eseul în tentativa sa de a răspunde *provocărilor* colectivității în care se difuza; cu titlu de exemple ilustrative menționăm linia de forță a subiectelor cu pondere sporită în epoca Renașterii, Iluminismului și parcursul secolului al XIX-lea, după cum urmează: celebrarea artei, cultul frumosului, apariția noțiunii de stat, atenția sporită fastului de la curte, dezvoltării rapide a burgheziei, moravuri, gânduri filosofice, gânduri creștine, cunoștințele umane, spiritul revoluționar, conceptul de națiune.

Arhitectura liberă și multiplele posibilități de manipulare a procedeelelor de analiză, expunere, critică, narare,... au făcut posibilă confruntarea toposului literar disciplinelor profilului umanistic. Elementul esențial în tratarea subiectelor, inclusiv literare, este **emergența tensiunii** dintre *intenția și istețimea auctorială, realitatea imediată și „traseul” ales*. Transformările de reînnoire socio-culturale, deci numai decît mutațiile în / prin curentele filosofice, filosofice și religioase au contribuit, dacă nu chiar dictat uneori, regulile scrierii, alegerea instrumentelor lingvistice corespunzătoare, apte să prezinte aspectele autentice ale gândirii, fie filosofice, religioase, sau politice, „simultane” vieții contemporane în care eseistul își redactează scriitura. Mai ales în secolul al

XIX-lea editurile franceze lansează lucrări polemice relative criticii literare (Sainte-Beuve, Renan, R. de Gourmont), confundabile eseurilor, or ele nu erau decât texte structural cvazi-identice, deși mai scurte, subiectual diverse și numaidecât reunite într-un volum numit *recueil*-culegere.

Funcțiile extra-literare pe care le îndeplinesc aceste eseuri solicită o primă clasificare tematică brută: filosofice, politice, istorice, de critică literară. Clasificarea eseurilor e o chestiune de viață și de moarte, privită din perspectiva „inundării” paginilor editoriale cu texte de același format, dar nu eseuri, ci articole, recenzii, rapoarte, culegeri de texte, manuscrise cu text *belles lettres*, scrisori, monologuri, tratate, paragrafe de text academic, comentarii,... Un colac de salvare trebuie aruncat și în mediul universitar, unde compunerile / expunerile, comentariile literare, activitățile de aplicare a competențelor lingvistice, etc., etc. îi poartă numele. Fiindcă instituțiile din SUA l-au împins pe acest tărâm, tot de datoria acestora era să contribuie cu o clasificare. Astfel distingem: eseu *formal* (voluminos, expune o opinie personală despre un subiect specific, impersonal, stil arbitrar) și *non-formal* (scurt, discursiv, cu observații succinte, atmosferă degajată, sugerează atitudinea și starea de spirit a autorului). Eseul formal include: *eseul personal, familiar și character essay* (schiță de portretizare); cel non-formal descinde în: *științific, critic, filosofic*. Și acesta nu e decât începutul arborescent al clasificării. În tradiția europeană iarăși avem clasificări tematice, structurale. Ne limităm la ramificare generală prezentată de A. Perron: *eseuri analitice, polemice, cu aplicare / orientare către științele cu profil umanitar, și eseuri în formă de meditație liberă* (Quignard) [1, p.194, b).

Mareea pseudo-eseurilor ce se adăposteau adineaori pe paginile editoriale, mai la vale în timp se instalează în probele de evaluare academică și în manualele cu text academic, iar recent invadează orice *support-papier* sau pagină web. Pe parcurs, eseu este confundat cu mai multe texte pur literare- *le recueil, scrisoarea*; sau literar-filosofice- *tratate de filosofie*; sau literar-jurnalistic-*articolul de presă*, de curând textele-web (polemice, discursive sau narative / descriptive cu caracter personal), de aceea se inițiază continuu noi proiecte de clasificare, dar, această chestiune e un alt capitol în „povestea eseului”.

Dacă tot ne aflăm în parantezele preistoriei și istoriei eseului, ar fi cazul să menționăm, că proza eseistică și-a găsit prototipurile în lumina spiritului creștin, în curiozitatea conștiinței gânditorului Antichității, în germenele înțelegerii umanistului, în zbuluciumul existențial al modernului, și patima indoielii postmodernistului. Cuantificarea nu își are locul în cadrul evoluției eseului, ... fiecare practician al genului l-a „împlinit”.

Note:

1. *Le Dictionnaire du Littéraire*. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. PUF, 2002, 634 p.
2. Procter Margaret. *The Essay as a Literary and Academic Form: Closed Gate or Open Door?*, University College Symposium, January, 1999.

3. Eric Vigne. *L'Essai*. Ministère des Affaires Etrangères, 1997, 161p.

Ecaterina Creciovski Neoromantismul insular: paralelisme și particularități

În timp ce în literatura germană, franceză, spaniolă, română, rusă și americană problema neoromantismului, definirea, stabilirea frontierelor cronologice și precizarea locului acestui fenomen în cadrul evoluției procesului literar, n-a cunoscut o abordare exhaustivă, deși s-a bucurat de o trecere în revistă, în cazul literaturii engleze pot fi atestate nu doar referințe episodice, ci studii mai mult sau mai puțin ample cu privire la acest subiect. Cele mai multe discuții despre neoromantismul englez au fost consemnate în critica rusă, în special, în studiile unor cercetători cum ar fi A. A. Anixt, M. V. Urnov, G. V. Anikin, N. P. Mihaliskaia, N. Ia. Diakonova, Z. G. Grajdanskaia, A. A. Burțev, D. M. Urnov, M. Sokolianski ș. a. În spațiul literar anglo-saxon, criticii și istoricii literari sunt rezervați în privința accepțiunii acestui termen, deși menționări despre “noii romantici” [1, p. 267-268], precum și despre continuitatea tradiției romantice în literatura engleză de la cumpăna secolelor XIX-XX pot fi întâlnite la M. Bradbury, A. Sanders, A. C. Ward. Dintre cercetătorii români, G. Vereș [2, p. 69] și D. Grigorescu [3, p. V-VII] au semnalat existența neoromantismului în literatura engleză, iar, la Chișinău, D. K. Țarik s-a referit tangențial la unele aspecte ale neoromantismului englez în lucrarea dedicată fenomenului în discuție.

În comparație cu unele dintre literaturile menționate, germană, spaniolă, română și rusă, coordonatele cronologice ale neoromantismului în Anglia nu sunt delimitate cu precizie. Oricum, în *История всемирной литературы (Istoria literaturii universale, volumul VII, 1991)*, *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века) (La cumpăna secolelor. Studii despre literatura engleză (sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX), 1970)*, *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века. Проблемы типологии и поэтики (Povestirea engleză de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX. Probleme de tipologie și poetică, 1991)* este vehiculată opinia că neoromantismul englez își face apariția în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, iar în *A Course in Nineteenth Century and Early Twentieth Century English Literature and Civilization. The Novel (Curs dedicat literaturii și civilizației engleze din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Romanul, 1986)* este indicat anul 1900, caracterizat prin existența mai multor școli și curente în literatura engleză de la început de secol. G. Vereș a clasificat diversele fenomene literare în două tendințe de bază: realistă și anti-realistă, atribuind neoromantismul englez celei din urmă.

Dezvoltarea unei “etape noi” [3, p. 44] în evoluția romantismului englez anume în această perioadă istorică are, în opinia lui A. A. Burțev, o explicație firească. Numeroasele contradicții survenite în Anglia la cumpăna secolelor au zdruncinat din temelii valorile și idealurile epocii victoriene. Era puritanismului, liniștii, mulțumirii, prosperității, reformelor, deținerii întîietății pe plan mondial n-a durat mult, cedînd pozițiile imperialismului, care a atras după sine crize economice, agiotaje militare, întetirea luptei de clasă etc. Mai mult, dintre țările imperialiste, Germania și SUA au preluat treptat locul imperiului britanic, care menținîndu-și supremația pe mare, a continuat să-și extindă piețele de desfacere, s-a implicat în lupta pentru anexarea unor colonii noi în Africa centrală, Egipt, Sudan, culminînd cu războiul anglo-bur (1899-1902). Desigur, promovarea unei asemenea politici nu s-a soldat cu atingerea scopului scontat – păstrarea, cu orice preț, a posturii de lider printre țările lumii. Dimpotrivă, “atotcuprinzătorul echilibru rămăsese o vorbă cu înțeles ironic” [4, p. IV], neliniștea, dezorientarea, pierderea încrederii marcînd profund societatea engleză.

Această stare de criză și-a găsit reflectarea în filosofia timpului, care a constituit, de fapt, baza teoretică a neoromantismului. De cele mai multe ori, trei tendințe filosofice sunt menționate în contextul istoric existent [5, p. 194]. Ecurile pozitivismului, propagat în Anglia de H. Spencer (1820-1903), mai erau resimțite spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Mai mult decît aîft, doctrina spenceriană a determinat în mare măsură atmosfera apăsătoare de la cumpăna secolelor prin propagarea unor principii antiumaniste: încurajarea agresivității, expansiunii capitaliste, rasismului etc. Prezintă interes și faptul că în teoriile sale evoluționiste H. Spencer a extins teoria biologică a luptei pentru existență asupra societății umane. Ca o manifestare naturală a legilor biologice, H. Spencer considera societatea umană un organism viu, în care funcția de conducere, a creierului – revenea claselor privilegiate, iar funcția forței de muncă – claselor de jos. În paralel cu filosofia lui H. Spencer, capătă răspîndire filosofia lui F. Nietzsche (1844-1900), care respinge morala creștină ca “morală de sclavi”, justifică

“răsturnarea valorilor”, care substituie printr-o morală creatoare teoria valorilor preconcepute, precum și teoria “veșniciei reîntoarcerii” a realităților vieții umane. Totodată, în opinia lui F. Nietzsche, lumea este incognoscibilă, iar esența ei o constituie “o voință de putere”. Un alt principiu al filosofiei sale, care a influențat considerabil acea perioadă, ține de afirmarea individualității puternice, a elitei, a “supraomului”, care are rolul decisiv în dezvoltarea societății. Într-un sens, F. Nietzsche s-a străduit, prin intermediul doctrinei sale, să evite pesimismul cel mai profund, recunoscând, însă, toate experiențele negative pe care viața i le poate rezerva omului. Maxima sa a fost: “să faci din disperarea cea mai profundă speranța cea mai invincibilă”, printr-un efort de voință și imaginație [6, p. 232]. Șovinismul britanic, reflectat în creația multor scriitori, a fost condiționat de teoriile lui H. Spencer și F. Nietzsche [5, p. 194]. La fel de esențială pentru neoromantism este și filosofia idealistă a lui A. Schopenhauer (1788-1860), care consideră voința principiu primordial al existenței, concepție ce presupune excluderea legităților naturii și societății, și, totodată, posibilitatea cunoașterii științifice a realității obiective. În principala sa lucrare *Die Welt als Wille und Vorstellung (Lumea ca voință și reprezentare)*, (1818), A. Schopenhauer interpretează lumea ca pe o aparență, o iluzie, viața omenească fiind considerată o permanentă sursă de suferințe, de care omul se poate elibera cu ajutorul contemplerii estetice, în special cu cel al muzicii, și, mai ales, negându-se pe sine însuși, prin procese ascetice, inspirate din filosofia indiană. De fapt, pesimismul și estetismul schopenhauerian au influențat nu numai viziunea neoromanticilor asupra lumii, dar și filosofia și arta decadentă.

Apariția neoromantismului englez a fost facilitată și de contextul literar, de coexistența cu unele curente literare și de negarea altora. Pe de o parte, neoromanticii resping metoda realistă de reflectare a realității, se opun naturalismului, datorită observării riguroase și redării fidele a faptelor din viața de zi cu zi, adesea lipsită de interpretare și de selectare artistică, protestează împotriva stării de apatie afișate de simboțiști și esteți. Pe de altă parte, neoromanticii polemizează referitor la melancolia și izolarea decadenților. Dintre relațiile literare enumerate, cercetătorii neoromantismului se preocupă îndeosebi de relația *neoromantism – naturalism*, dar și de corelația *romantism – neoromantism*, evidențiind paralelismele și particularitățile corespunzătoare.

Despre importanța și rolul naturalismului la constituirea neoromantismului în Anglia semnalează M. V. Urnov în studiul său *Ha рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века (La cumpăna secolelor. Studii despre literatura engleză (sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX))*, (1970). Din start, autorul constată că reacția neoromantismului la naturalism poate fi explicată pornind de la starea de spirit caracteristică realității engleze de la cumpăna secolelor [7, p. 311]. Pragmatismul, prozaismul și mercantilismul vieții nu doar au condus la dispariția societății engleză, dar și au sărăcit-o spiritual. În opinia lui M. V. Urnov, naturalismul urmarea acest proces de degradare, uneori, confruntându-se direct, iar, alteori, conformându-i-se involuntar. În consecință, adevărul prezentat în opera naturaliștilor era unilateral și superficial, și nu reflecta viața în complexitatea ei. Cu toate acestea, scriitorii englezi au manifestat interes pentru doctrina naturalistă, fapt generat de popularitatea pozitivismului și a descoperirilor științifice din epocă. De asemenea, operele naturaliștilor erau considerate accesibile, necesare și utile. [7, p. 312]. În același timp, H. Zalis [8, p. 147] susține că literatura engleză din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea nu a cunoscut naturalismul ca pe o însumare a manifestărilor emanând de la un curent coerent. După cum observă autorul în continuare, tendințele naturaliste din creația câtorva scriitori – G. Eliot (1819-80), G. Moore (1852-1933), G. Gissing (1857-1903), A. Bennett (1867-1931) – par mai degrabă secundare, iar artiștii englezi nu îmbrățișase viziunea zolistă despre lume, care avea drept scop reprezentarea vieții în latura ei brutală și bestială. Totuși, o particularitate a naturalismului insular ar fi că accentul pe fiziologie nu este neglijat, dar rămâne subordonat convingerii că instinctele sunt produsul unei sensibilități rănite cândva. H. Zalis [8, p. 150] mai atenționează că scriitorii englezi au preferat să renunțe la dorința de a experimenta, în sensul de a considera reacțiile umane ca teste de laborator, atât de proprie naturaliștilor, cu scopul de a transmite experiențe morale. Această intenție, specifică naturalismului în Anglia, ar putea fi considerată, în viziunea lui H. Zalis [8, p. 150-151], “ca un punct programatic naturalist în măsura în care este conexas cu scrupolul prezentării integrale a omului, ca ființă cu trăsături bune și rele”. În fond, aspectul moral, psihologismul, prezentarea complexă a naturii umane și multe alte caracteristici remarcate în studiul lui H. Zalis despre naturalismul englez se referă “la o estetică derivată din romantism” [8, p. 147]. În urma celor expuse, observăm că punctele de vedere ale cercetătorilor se contrazic. M. V. Urnov susține că neoromantismul apare ca reacție la degradarea spirituală afișată de naturaliști. H. Zalis afirmă, indirect, că atât neoromantismul cât și naturalismul își formulează principiile în baza doctrinei romantice coexistând într-un fel, iar într-un studiu anterior – *Aspecte și structuri neoromantice* (1971) – încearcă să găsească puncte de tangență între aceste

curente (“Neoromantismul ca și naturalismul (dar în alt fel), nu-și propune să deromantizeze realitatea, ci să demitizeze tabloul idilic, să elimine principiile care falsifică sau unilateralizează imaginea vieții” [9, p. 11]; “Ca și neoromantismul, naturalismul e conștient de sărăcia valorilor vieții burgheze” [9, p. 180]; “În ciuda divergenței care e, în fond, cea dintre normal și anormal, dintre elasticitate și discontinuitate neoromanticul e în contact cu naturalistul și nu o dată fuzionează” [9, p. 181]), precizând și unele particularități (“...neoromantismul are cultul plin de efuziune al sufletelor mari, îndrăznețe. Naturalismul crede că drumul spre adevăr trece prin critica moravurilor și prin considerarea timpului ca un factor de disoluție” [9, p. 180]; “Durăm pentru a ne pierde, pentru a ne descuraja, va spune artistul naturalist, durăm pentru a intra în istorie, exclamă neoromanticul [9, p. 181]). Deși contradictorii, ambele concepții sunt semnificative, deoarece aduc în prim plan câteva aspecte definitorii ale neoromantismului englez.

Necesitatea elucidării celei de-a doua corelații – romantism - neoromantism – este la fel de esențială pentru conturarea neoromantismului în Anglia. În majoritatea studiilor dedicate fenomenului discutat înțelegem afirmația că romantismul din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea se deosebește de romantismul din primele decenii ale secolului. În acest caz, urmează să precizăm clar asemănările și deosebirile dintre ele, mai ales că “a fi neoromantic nu presupune doar însușirea lecției neoromantismului”, susține N. I. Diakonova [10, p. 189]. De fapt, atât A. A. Burțev [4, p. 44-45] cât și N. I. Diakonova subliniază că influența concepțiilor romantice este resimțită și după 1830 în poezia pre-rafaeliștilor – D. G. Rossetti (1828-82), W. Morris (1834-96), Al. Ch. Swinburne (1837-1909) – considerată postromantică în literatura de specialitate, în creația lui Ch. Dickens (1812-1870), a Charlottei (1816-55) și Emiliei Brontë (1818-48), a E. Gaskell (1810-65), a lui G. Meredith (1828-1909), Th. Hardy (1840-1928) etc. Tradiția romantică inițiată de W. Wordsworth (1770-1850), Th. De Quincey (1785-1859), Ch. Lamb (1775-1834), L. Hunt (1784-1859), G. G. Byron (1788-1824), J. Keats (1795-1821), Sir W. Scott (1771-1832) nu se epuizase, ci a persistat pe tot parcursul epocii victoriene, pentru a reveni în actualitate spre sfârșitul secolului [4, p. 45]. Cercetând fenomenul, cu toate că are o atitudine rezervată referitor la utilizarea termenului [10, p. 189], N. I. Diakonova menționează unele caracteristici comune ale romantismului și neoromantismului:

- evadarea din realitatea obiectivă în trecut, istorie, tradiție;
 - lărgirea cadrului de inspirație a artistului;
 - exaltarea spiritului individual, a sensibilității;
 - interesul pentru creația populară și pentru tradițiile naționale;
 - renunțarea la reguli;
 - liberalismul la nivelul formei;
- Deosebirile, însă, sunt mult mai pregnante în opinia aceleiași autoare [10, p. 189-191]:
- ambele fenomene literare propagă ideologii care reflectă aspirațiile timpului în care se conturează;
 - apariția romantismului este favorizată de “epoca marilor revoluții” – economice, politice, filosofice, estetice; neoromantismul proiectează epoca “marilor” compromisuri, care contribuie la reconcilierea treptată a scriitorilor cu realitatea obiectivă;
 - respingând materialismul mecanicist al iluminiștilor, romanticii rămân fideli idealurilor social-politice ale predecesorilor, inspirându-se, în același timp, din filosofia idealistă germană (Kant, Schelling, Hegel); dezaprobând materialismul vulgar al pozitiviștilor, neoromanticii pot miza doar pe teoriile idealiste epigonice;
 - opunându-se clasicismului, romanticii manifestă interes pentru folclor și pentru creația poezilor Renașterii; neoromanticii asimilează ambele preocupări prin intermediul predecesorilor;
 - romanticii sunt animați de dorința de a percepe esența lucrurilor; neoromanticii nu-și propun asemenea scop: libertatea imaginației presupune la ei libertatea expresiei artistice, dar nu ca o modalitate sigură de cunoaștere a macrocosmului și legităților lui;
 - neoromanticii nu împărtășesc convingerea romanticilor că natura este izvorul înțelepciunii, binelui, vindecării;
 - pentru romantici, dragostea implică cunoașterea frumosului și adevărului; pentru neoromantici – ține de rezonabil, de spiritul analitic;
 - neoromanticii sunt influențați nu doar de doctrina romantică, dar și de cea realistă, precum și de cea naturalistă;
 - epoca cataclismelor mondiale a contribuit la articularea tragicului în creația neoromanticilor; evenimentele ultimelor decenii ale secolului contribuie la reliefa în creația neoromanticilor

a cumpătării, a precauției, “a artei jocului politic”, în care fiecare dintre părțile implicate se străduie să nu cedeze mai mult decât este necesar;

- romanul istoric romantic (Sir W. Scott) evidențiază importanța și rolul istoriei la configurarea personajelor, conflictului, acțiunii; în romanul istoric neoromantic (R. L. Stevenson) valoarea istoriei este diminuată, subiectul, personajele și strategiile de reprezentare ale acestora, substratul psihologic devin preocupări esențiale.

Paralela romantism – neoromantism realizată de N. I. Diakonova este semnificativă din mai multe considerente. S-ar părea că totalitatea paralelismelor și particularităților delimitate atestă mărția creațiilor romantice și, într-un fel, caracterul epigonic al neoromantismului. Pe de altă parte, considerăm că autoarea conferă doctrinei neoromantice o notă de originalitate prin faptul că aduce în discuție, deosebirile majore dintre aceste două fenomene, constatând că neoromanticii nu doar au preluat concepția predecesorilor, estetica romantică servind drept impuls, ci au elaborat propriile principii, în conformitate cu cerințele timpului, fiind deschiși și influențelor altor curente: realismului, naturalismului. Probabil, meritul noului fenomen literar rezidă anume în valorificarea unei problematice ce ține de spirit, opunându-se, astfel, pragmatismului epocii în care se profilează. Pe lângă reînvierea interesului pentru tradiția romantică, neoromantismul aduce în prim plan varietate, aventură, exotism, destine umane singulare. De asemenea, neoromanticii încearcă să combată lipsa unor pasiuni puternice în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea prin crearea unei literaturi ale cărei preocupări-cheie devin optimismul, în unele cazuri – pesimismul, convingerea în posibilitățile inepuizabile ale omului, afirmarea frumuseții spirituale [11, p. 258] etc.

R. L. Stevenson, considerat fondatorul și teoreticianul neoromantismului în Anglia [12, p. 356], a formulat principiile estetice ale doctrinei într-o serie de lucrări. Inițial, autorul și-a expus punctul de vedere față de starea literaturii contemporane lui în *An Inland Voyage (O călătorie în interiorul țării, 1878)*: “În literatură, noi, toți, cântăm la un flaut sentimental, dar nu există printre noi un om, care ar ieși în fruntea coloanei și ar bate toba curajoasă” [13, p. 4], ideea citatului rezumându-se la nemulțumirea scriitorului față de sistemul artistic existent. Eseul *A Gossip on Romance (O discuție despre romantism, 1882)* prezintă integral și programatic concepția estetică a lui R. L. Stevenson. Declarându-se susținătorul artei romantice, autorul este decepționat de mediocritatea, tendințele utilitariste, cultul calculului material caracteristic ultimelor decenii ale epocii victoriene. În opinia lui R. L. Stevenson, scriitorul romantic transformă, cu ajutorul imaginației, haosul din viața de fiecare zi, creînd o lume nouă, desăvârșită. “Viața este oribilă, - scrie R. L. Stevenson, - incertă, lipsită de logică, dură și amară; spre deosebire de ea, creația artistică este senină, clară, cu logică și lipsită de grosolănie” [13, p. 349-350]. În *A Note on Realism (O notă despre realism, 1883)*, autorul continuă să se pronunțe în apărarea doctrinei romantice, polemizînd cu doctrina naturalistă. Este important, după cum susține A. A. Burțev [3, p. 46], de menționat că în viziunea lui R. L. Stevenson termenul *realism* se identifică cu cel de *naturalism*, scriitorul propunînd o concepție dialectică despre creația artistică, care poate fi “*realistă și ideală*”, romantică, în același timp, și care îmbină adevărul vieții cu idealul ei. R. L. Stevenson mai observă că orice creație literară, care “este scrisă cu intenția onestă și sinceră de a reda adevărul”, poate pretinde la reprezentarea veridică a vieții, deoarece “problema realismului nu se referă nici în cea mai mică măsură la adevărul fundamental dintr-o operă, ci doar la o metodă tehnică” [14, p. 464]. În linii generale, atît în teoria cît și în practica neoromantismului englez este evidentă asimilarea tradiției realiste, care separă noul fenomen de romantismul de la începutul secolului. De fapt, și teoreticianul neoromantismului era animat de avîntul romantic și exaltarea sentimentelor, dar nu era predispus să le izoleze de realitatea obiectivă. Această îmbinare armonioasă a realului cu irealul configurează, într-un sens, scopul artei neoromantice care constă în înălțarea omului asupra monotoniei vieții, nu doar oferindu-i o splendidă lume imaginată, dar și formulînd soluții pentru a înțelege sensul vieții, influențînd considerabil viziunea cititorului asupra vieții.

Ca și în cazul creației romantice, la baza celei neoromantice stă *conflictul* dintre vis și realitate. Însă, utilizînd metoda romantică, neoromanticii se deosebesc esențial de predecesorii lor. Pentru neoromanticii englezi nu este caracteristică contradicția dintre realitate și ideal și nici opunerea oamenilor simpli unor personaje excepționale, ci căutarea idealului în realitatea existentă, “descoperirea” [11, p. 258] eroului în omul de rînd. Mai mult, *eroii* neoromanticilor englezi sunt curajoși, onești, mîndri, încearcă să găsească un mediu potrivit aspirațiilor lor, dar nu încetează să fie visători, idealisti. Într-o oarecare măsură, ei nu sunt doar obișnuiți sau excepționali, ci întruchipează ambele caracteristici. Creînd asemenea personaje, neoromanticii afirmă principiul că perspectiva în creația lor depinde de punctul de vedere sub care este examinată realitatea și de abilitatea de a surprinde frumosul și extraordinarul în lumea înconjurătoare. Astfel, este explicat și cultul *aventurii*,

atracția față de necunoscut, definatorii neoromantismului englez. Dacă cititorul reușește să perceapă realitatea într-o lumină nouă, va descoperi latura misterioasă a lucrurilor, iar pericolul, aventura, confruntarea cu dificultăți și depășirea lor dau vieții sens, complexitate, culoare, îmbogățind-o spiritual.

Ațiunea, în neoromantismul englez, se desfășoară, de obicei, în împrejurări excepționale, implică întâmplări ieșite din comun și pasiuni mistuitoare. Trecutul sau țările îndepărtate, exotice, în special Extremul Orient, Mările Sudului sau ținuturile de la est și de la sud de Mediteraneană, reprezintă mediul favorabil în acest sens. În același timp, neoromanticii englezi nu se depărtează de contemporaneitate, nu evadează din ea, ci o prezintă sub un alt aspect, într-un mod neobișnuit, evitând agitația orașelor.

Cît privește *tehnica narativă*, neoromanticii din Anglia preferă subiecte cu o intrigă încâlcită și atrag o atenție deosebită analizei psihologice.

Dintre genurile literare, neoromanticii englezi, spre deosebire de cei germani și spanioli, care acordă importanță liricului, sau de cei francezi și români, care practică îndeosebi dramaticul, dar, la fel ca cei ruși și americani, manifestă interes pentru *epic*. În acest context se poate observa o predilecție evidentă pentru anumite specii ale genului epic: *povestea* (L. Carroll, O. Wilde [15, p. 143], R. Kipling), *romanul istoric* (R. L. Stevenson, A. C. Doyle), *romanul de aventuri* (R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle), *romanul sau nuvela polițistă* (A. C. Doyle, G. K. Chesterton), *romanul gotic* (B. Stoker, G. du Maurier). A. A. Burțev mai menționează în studiul său citat și *romanul SF*, care se bucură de popularitate la sfârșitul secolului al XIX-lea, ceilalți cercetători, însă, nu consideră că acest tip de roman este caracteristic neoromantismului englez.

O altă particularitate ține de evidențierea în cadrul neoromantismului englez a unei direcții aparte, așa-numita *literatură a acțiunii* («литература действия», [11, p. 258]), din care făceau parte scriitorii ca R. Kipling, A. C. Doyle, H. R. Haggard, W. E. Henley ș. a. Prin intermediul acestei direcții neoromanticii englezi se angajau să propage ideologia imperialistă. Protestul împotriva unei vieți mărginite, aventura, iscusința omului de a-și găsi un rost în viață, de a fi activ nu lipsesc din creația reprezentanților *literaturii acțiunii*. Totuși, eroii *literaturii acțiunii* – soldați simpli, funcționari din colonii, spioni, piraiți, agenți secreți, ziariști – se consideră realizați doar dacă servesc intereselor imperiului britanic, contribuind la prosperarea lui. De asemenea, pe toți îi unește credința în stabilitatea imperiului, “în care soarele niciodată nu apune” [11, p. 249]. De aceea nu este surprinzător că *literatura acțiunii* poetizează războaiele imperialiste, politica colonială a Angliei, superioritatea rasei albe. Pe de altă parte, esența acestei direcții neoromantice rezidă nu numai în convingerile politice expuse, dar și în consolidarea principiilor adevărului, binelui și dreptății.

Referitor la reprezentanții principali ai neoromantismului englez există mai multe opinii. N. I. Diakonova, spre exemplu, notează [10, p.188] că diferiți istorici literari, atât din est cât și din vest, fără a le specifica numele, includ scriitorii ca A. Tennyson (1809-92), R. Browning (1812-89), Al. Ch. Swinburne (1837-1909), W. Morris (1834-96), W. Pater (1839-94), O. Wilde (1854-1900), R. L. Stevenson (1850-94), R. Kipling (1865-1936), J. Conrad (1857-1924) în rîndurile neoromanticilor englezi. În continuare, N. I. Diakonova mai precizează că A. A. Anixt îl consideră neoromantic doar pe R.L. Stevenson, M. V. Urnov – pe R. L. Stevenson și J. Conrad, G. V. Anikin și N. P. Mihaliskaia – pe R. L. Stevenson, A. C. Doyle (1859-1930), și J. Conrad, fiind nedumerită că nici unul dintre istoricii enumerați nu-l amintesc și pe W. Morris. De fapt, nedumerirea cercetătoarei nu poate fi justificată, deoarece în *История всемирной литературы (Istoria literaturii universale, 1991)*, volumul VII și în studiul lui G. V. Anikin – *Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века (Estetica lui John Ruskin și literatura engleză din secolul al XIX-lea, 1986)* W. Morris, precum și A. Tennyson, R. Browning, Al. Ch. Swinburne, W. Pater sunt considerați postromantici prin excelență. În *Зарубежная литература XX века (1871-1917) (Literatura universală din secolul al XX-lea (1871-1917), 1979)*, pe lângă R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle, sunt menționați H. R. Haggard (1856-1925) și G. K. Chesterton (1874-1936). A. A. Burțev completează lista neoromanticilor cu W. E. Henley (1849-1903), A. Sanders – cu B. Stoker (1847-1912), iar A. C. Ward – cu A. Hope (1863-1933). Deși opiniile diferă în unele cazuri, putem observa că patru scriitorii – R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle și R. Kipling – sunt consemnați în majoritatea studiilor critice. Este evident și faptul că numărul scriitorilor care au aderat la doctrina neoromantică pare destul de impunător, încît D. Grigorescu [4, p. VII] susține că se poate vorbi despre o generație a neoromanticilor în Anglia – *generația de la 1875*.

Referințe bibliografice:

1. Ward, A. C. *Twentieth-Century Literature 1901-1940*. – London: Methuen & Co. Ltd., 1951.
2. Vereș, G. *A Course in Nineteenth Century and Early Twentieth Century English Literature and Civilization. The Novel. Part I*. – Iași: Ed. Universității “Al. I. Cuza”, 1986.
3. Grigorescu, D. *Prefața*. – În: Stevenson R. L. *Insula comorii*. – București: Minerva, 1998.
4. Бурцев, А. А. *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики*. – Иркутск: Изд-во Иркутского Университета, 1991.
5. *Зарубежная литература XX века (1871-1917)*. – Москва: Просвещение, 1979.
6. *Dicționar de filosofie*. – București: Univers Enciclopedic, 1999.
7. Урнов, М. В. *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)*. – Москва: Наука, 1970.
8. Zalis, H. *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european*. – București: Editura enciclopedică română, 1974.
9. Zalis, H. *Aspecte și structuri neoromantice*. – București: Cartea Românească, 1971.
10. Дьяконова, Н. Я. *Стивенсон и английская литература XX века*. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1984.
11. *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*. – Москва: Просвещение, 1981.
12. *История всемирной литературы*. Т. 7. – Москва: Изд-во Наука, 1991.
13. Stevenson, R. L. *Works*. Vol. 13. – New York: Charles Scribner and Sons Company Publishers, 1909-1912.
14. Stevenson, R. L. *The Works*. Vol. 7. – New York: P. F. Collier and Son Company Publishers, 1890.
15. Гражданская, З. Т. *От Шекспира до Шоу*. – Москва: Просвещение, 1982. Autoarea afirmă în studiul citat că O. Wilde este neoromantic în poveștile și romanul său, iar în concepțiile estetice – decadent.

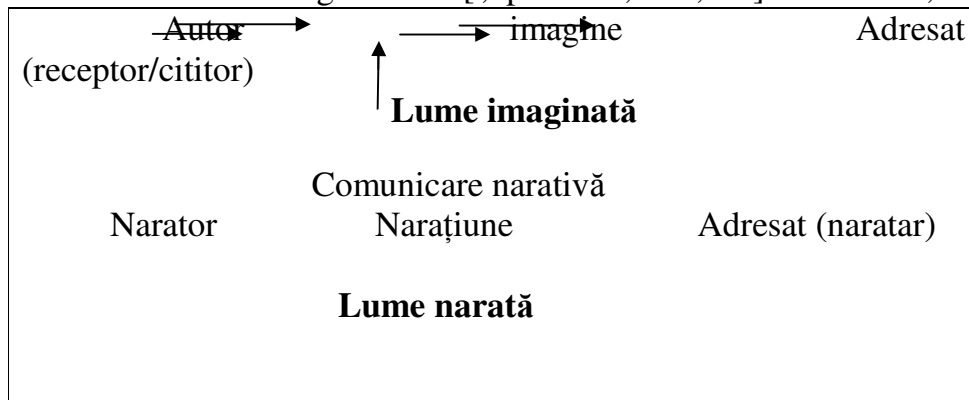
Marin Postu Structura comunicativă a imaginarului epic

Cititorul contemporan lecturează textul romanesc și face referința imaginară, prin intermediul narativului constructor de sens, nu numai la lumile pe care ar fi vrut autorul să le propună, ci și la lumile pe care i le stimulează conținutul material (literal) al textului literar în autonomia sa față de autor și de oricare alt factor exterior. În sensul acesta, romanul, ca specie a genului epic, nu este decât o concentrare a unor lumi fictive sau posibile ce urmează a fi descoperite de cititor, datorită abilităților (și competenței) acestuia de a face referință la ele.

Raportând narativul, ca element de bază al construcției lumilor ficționale (în cazul romanului) la convențiile ficțiunii, nu trebuie ignorat și faptul că „ficționalul este pus în legătură directă și cu imaginarul auctorial” (transpus în materia textuală ca stimulent pentru imaginarea lumilor de către cititor –n.n. P.M.), după cum observă cercetătorul german W. Schmid

Dacă lumea narată se creează în actul narativ al unui Narator, atunci lumea imaginată, creată de autor, nu e identică cu cea narată, ea incluzând

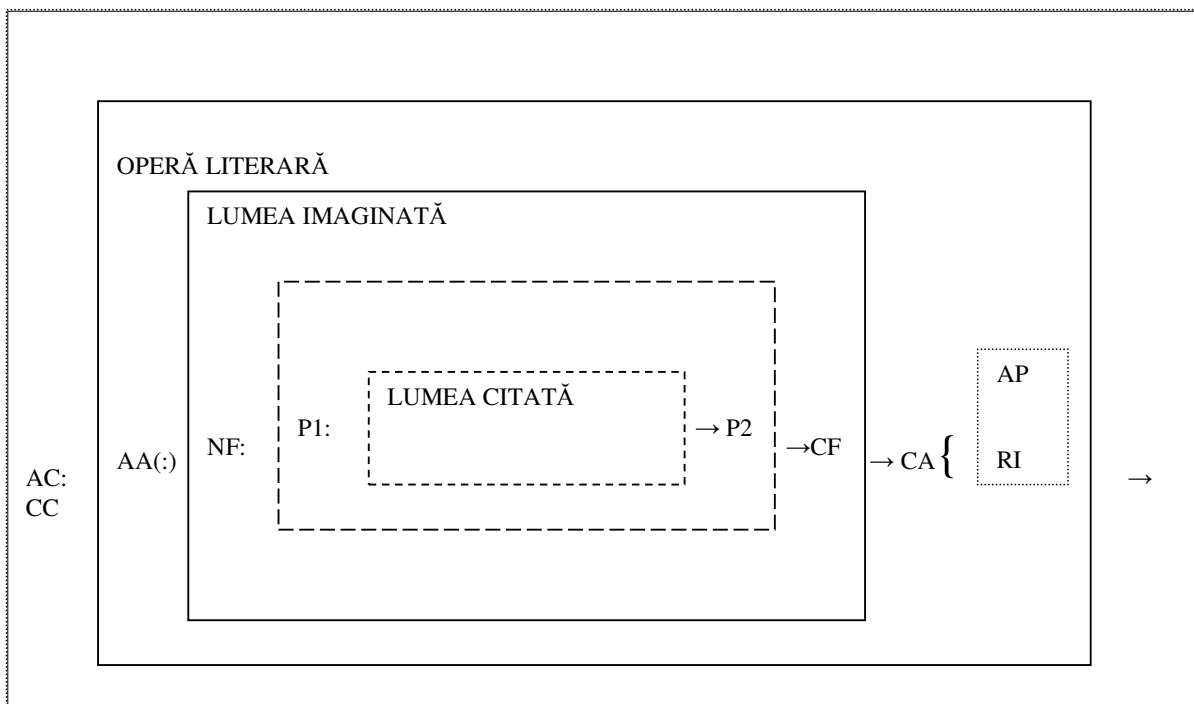
Naratorul, receptorul său și însăși narațiunea. Altfel spus, „opera narativă nu este numai cea în care se povestește o istorie de către un narator, dar și se imaginează (de către autor) un act narativ, din aceasta rezultând specificul artei narative ca structură dublă: sistemul comunicativ constă din comunicarea autorului (CA) și a naratorului (CN), așa încât CN intră în componența CA, ca o parte de bază a lumii imaginate” [1, p. 33-34, trad, ns.]. Vom avea, astfel:



În acest context, cititorul va trebui să perceapă limitele lumii ficționale imaginate (voite de a fi transmise de autor) prin intermediul lumii construite, în bază de narațiune, pentru a putea, astfel, intra în comunicare cu universul fictiv. Acest fapt schimbă, într-un fel, direcția și efectul schemei comunicative Emițător-Receptor, propusă de R. Jakobson, printr-o abordare pragmatică, potrivit căreia comunicarea literară se desfășoară în două direcții: mai întâi Autorul imaginează o lume pe care o concentrează într-o narațiune, după care dispare, lăsând ca, în baza acestei narațiuni (materializate în textul epic), cititorul (în dependență de nivelul lui de inteligență și pregătire) să identifice fie lumea imaginată inițial, fie alte lumi posibile, stimulate de text.

Atât într-o direcție, cât și în cealaltă, comunicarea literară se produce într-o ordine prestabilită: Autorul abstract creează un narator fictiv care relatează, creativ, despre un personaj 1, care **citează lumea** din care face parte, construită din atomi de realitate (în sensul lui Toma Pavel), mesaje pe care le transmite, dialogic, altui personaj 2 (naratarul); acest conținut este, indirect adresat (pentru a fi receptat) unui cititor fictiv, identificat în persoana cititorului abstract (ca receptor ideal sau presupus), ceea ce constituie lectura propriu-zisă a unui **cititor concret**, care poate fi un participant activ sau pasiv la comunicarea literară, constructivă de lumi ficționale.

Reproducem mai jos o nouă schemă de comunicare literară unidirecțională (E-R) în viziunea lui W. Schmid [1, p. 56], schemă care o revede și o completează pe cea a cercetătorului olandez J. Lintvelt [ii, p. 43], cu deschideri interpretative mult mai largi și mai adecvate cercetării literare contemporane:



Repere: AC = autor concret; : = creează; AA = autor abstract; NF = narator fictiv; → = îndreptat spre; P1, P2 = personaje; CF = cititor fictiv; CA = cititor abstract; AP = adresatul presupus al operei; RI = receptorul ideal; CC = cititorul concret.

Vom examina un fragment de roman, pentru a sesiza aceste instanțe ale comunicării narative: „Marea calmă, cenușie, cu margini albe. De pe dealul unde stăm parcă n-are nici un val. Câteva pete negre, altele roșii. Ioana îmi spune dintr-o dată, dar simțim în preajma noastră toate neînțelegerile trecute. „Știi, Sandu, că nu este nimic adevărat din trecutul meu. Am imaginat o poveste ca să te fac să mă iubești!”. Cum aș putea transcrie starea mea ascultând aceste vorbe? Dacă ar fi o imensă bucurie, m-aș lămuri ce se petrece în mine. Ce dezastruos ar fi să învie morții, căci am primi revenirea lor cu aceeași indiferență ca eu acum. Un mort pentru care te-ai tânguit timp îndelungat, i-ai fost fidel la mormânt, l-ai îngrijit, ai dat slujbe la biserică. Și bucuria revederii, chiar dacă minunea ar fi unică, nu s-ar suprapune supărării de mai înainte” (A. Holban, *Ioana*).

Textul aparține unui autor concret, Anton Holban (1902-1937), care a mai scris și alte romane, articole și studii culturale, a participat activ la modernizarea literaturii române interbelice etc. Atunci când anumiți factori l-au stimulat să scrie romanul *Ioana*, întreaga energie creativă este concentrată anume pentru acest fapt, care nu este decât un fragment din activitatea foarte largă a autorului concret. Această energie creatoare este identică cu autorul abstract, care știe limitele lumii ficționale pe care o creează sau, cel puțin, o poate vedea de sus. Autorul abstract, care nu mai este deja Holban-omul, nici Holban-scriitorul, ci un *alter ego* creator, care imaginează lumea ficțională și naratorul care o va

relata. Acest narator, care în cazul dat, vorbește la persoana întâi, povestește despre trăirile lui (sau ale altui/altor personaj/e) din prezentul cel mai apropiat (uneori chiar identic cu actul scriptural) sau dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, cel despre care se povestește fiind deja un personaj (în cazul nostru, „eu”-l se divizează în cel narant („*cum aș putea transcrie...*”) și cel narat „Ioana îmi spune”). Evident că între personaje, în afară de acțiuni, există, de fiecare dată, un schimb de replici, manifestate dialogic.

Un personaj va comunica un mesaj altui personaj, care, în limitele lui ficționale, constituie o lume nouă, una citată în interiorul lumii relatate de narator. Relatarea Ioanei: „*Știi, Sandu, că nu este nimic adevărat din trecutul meu. Am imaginat o poveste ca să te fac să mă iubești!*” este sesizată de narator ca o lume incomodă, citată din altă realitate decât cea construită până la momentul enunțării ei. Înainte însă de a relata propriile considerații creative sau a cita discursul personajelor sale, Naratorul „știe” că adresează discursul său unui receptor fictiv (întrebarea „*Cum aș putea transcrie starea mea ascultând aceste vorbe?*” și discursul ce urmează sunt adresate, evident, unui cititor fictiv, posibilitatea ca să fie un retorism poetic monologal părănd banală), acesta putând fi chiar cel ideal, în cazul în care cititorul concret este unul pregătit să asimileze mesajul.

În ordine inversă, fapt despre care W. Schmid nu menționează, lăsând parcă să se înțeleagă de la sine, **cititorul** este principalul agent al comunicării literare, datorită competenței sale de a recepta imaginea stimulată de text, mult mai complexă și mai variată, decât ceea ce ar fi vrut autorul să transmită, ceea ce constituie adevărata comunicare literară. Mai mult, cititorul (în calitatea sa de receptor) își imaginează sau percepe vectorul comunicativ, pornind dinspre autor și narator, venind în direcția lui, ceea ce asigură, de fapt, posibilitatea comunicării.

Ca și autorul concret, cititorul este un om viu, concret, de o anumită vârstă, antrenat în diferite activități sociale (ceea ce nu presupune întotdeauna o pregătire academică pentru lectură critică), care se dedică lecturii unui roman, printr-un efort de concentrare energetică, devenind partener de comunicare al emițătorului lumii ficționale, deci un cititor abstract. În dependență de interes, cititorul va urma cel mai des itinerarul fictiv propuse de narator, pentru a participa la construcția lumii ficționale și a intra astfel în posesia mesajului voit a fi transmis, dar așa cum limbajul literar este conotativ, cititorul va fi rareori pe aceeași undă cu naratorul și cu lumile acestuia fie ele imaginate sau citate din „vorbirea” personajelor. Faptul produce, în sine, ceea ce P. Ricoeur numește „conflictul interpretărilor”, modalitate creatoare de lumi noi, singulare în imaginarul poetic, accesibil pentru orice ființă umană.

ⁱ Schmid, Wolf/ Шмид Вольф. *Нарратология*. –Москва: Языки славянской культуры, 2003.

ⁱⁱ. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. –București: „Univers”, 1994.

În studiul de față, vom încerca să comentăm relațiile intertextuale existente între proza urmuziană și “Textul lumii” [1/2, p. 93/14]. Orice clasificare a miturilor este relativă, acceptăm ierarhia propusă de V. Kernbach [3, p. 61], conform criteriului vârstei probabile a lor: mitul (m) memorial, m fenomenologic, m cosmografic și m transcendent.

I. Mitul memorial “...conservă amintirea faptelor ancestrale /.../ reieșind din impactul între fenomen sau eveniment și inteligența umană, insuficient exersată față de obiect, a grupului spectator, el creează o psihoză colectivă de mari proporții.” în categoria amintită se includ fenomenele și evenimentele condiției umane, aceasta fiind și un topoi al operei, dar și o legătură cu existențialismul. Anxietatea, absurdul, disperarea și paradoxul kierkegaardian și o lume ostilă, angoasantă, omul rătăcind străin prin ea, neantul existenței banale par a fi din filosofia lui Heidigger, iar efortul sisific într-un univers absurd, efort zadarnic, dar etern re-început (e lipsit de revolta camusiană și de nevoia solidarității umane) de un ins demi-mecanizat, aproape indiferent, de un însingurat până la xenofobie, străin fiindu-i Totul, chiar propriul eu, care este infinit, deci străin prin imposibilitatea cunoașterii – cerc vicios din care nu este scăpare decât “dispariția” în “infinitul mic” (tot în eu). Vitalismul (anti-)eroilor urmuzieni și apariția naturii mineralizate (munte, cochilie,etc.), precum și a elementelor arhe și melanjul lor: apa, pământul, aerul și focul par a avea rădăcini atât în mitologie, cât și în existențialism. Un aspect al condiției umane este ***I. M. omului primordial***, în scriitura lui Urmuz acest mit e nu doar parodiat, dar și reconstruit în ***M. omului modern***.

“Omul arhetipal s-a socotit pe sine superior animalelor și grupurilor de hominizi cu care se confrunta – exceptând totemurile, dar inferior față de aspectul fenomenal al mediului cosmic și de aceea - izgonit din paradis, sau părăsind libertatea vânătorească pentru noua condiție agrară” [3,pg.62], omul urmuzian nu e superior faunei, florei sau lumii lucrurilor, deoarece acestea sunt parte componentă a lui. Astăzi ființele urmuziene nu par excentrice fiindcă literatura și cinematografia science-fiction a introdus mitul omului-păiangen, al omului-liliac (Batman), al robotului, al clonului, ș.a., astfel “Paginile bizare” în literatură, anticipează realitățile sec. XX-XXI, se pare că Urmuz prevede consecințele dispariției burgheziei și ale progresului tehnico-științific.

Omul arhetipal nu era inițiat în tainele universului, el trebuia să-l explice, pe când antieroul dispune de câteva teorii asupra genezei cosmosului (mitul cosmogonic) : 1. “...cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu” (adică concepția geocentristă), 2. “...la început a fost cuvântul” (teoria biblică), 3. “Galileo Galileu” (în ”Cronicari”) - concepția modernă a sistemului solar; asupra omului (mitul antropogonic) : 1. teoria supraomului; 2. “...cum doi oameni coboară din maimuță” - este evidentă legătura cu teoria darwinistă, dar fraza conține și o surpriză: în afara absurdului, a intertextualității, ea este și ambiguă. Conform

opinieii lui Darwin, maimuța este o ființă primitivă, comportamentul ei fiind redus la instinctul de a supraviețui. Maimuța reprezintă un fel de “materie primă” a omului contemporan, tot astfel literatura și literații secolelor trecute ar fi pentru Urmuz niște “maimuțe” din care va evolua literatura viitorului, personajul simte ca el e o “treaptă”, că prezintă o perioadă de tranziție care a acumulat tot ce e vechi și ce e nou. E interesant că Urmuz folosește verbul la timpul prezent al modului indicativ și nu la trecut sau la viitor. Procesul de dezvoltare a literaturii “e descris” în “Algazy & Grummer” care astfel devine un “metatext”, însemn al romanului modern. Altceva e că “...doi oameni coboară...”, astfel se sugerează o altă teorie a originii omului – cea biblică (perechea creată de Dumnezeu – Adam și Eva), ideea fiind contradictorie celei darwiniste. Sau acești “doi” pot să provină din mitologie, anume din mitul androginului. Numai două persoane pot crea un univers nou. Ideea dată este prezentă și în “Fuchsiada”, Fuchs e chemat în Olymp de către Venus pentru “...creațiunea unei noi seminții de supraoameni” (teoria provenienței omului de la o zeitățe și un muritor de rând – utilizată frecvent în operele antice pentru a explica obârșia eroilor). Venus, fiind zeiță, aparținând “tradiției” nu poate fi Eva noului univers, Fuchs va crea “...o rasă mai bună și superioară prin forța educației”. Observăm că are loc fuziunea mai multor concepții, contrarii chiar, într-o singură unitate lexico-gramaticală, o *ars combinatoria*.

Putem spune că există un mit anti-androgin, cel al cuplului bărbat-bărbat (de-mitizare prin inversarea mitului), care tinde spre distrugere și autonimicire.

Motivul exilului din Paradis e prezent în “Pâlnia și Stamate”, în “aruncarea” lui Bufty (Adam) și a pâlniei (Eva) în Nirvana de către TATĂL – Stamate (Dumnezeu autoritar și tiranic sau...gelos? opinia dată apare în unele erezii încă în evul mediu, e susținută de către romantici – A.S.Pușkin în “Mihaiada”) din cauza “înșelării” încrederii paterne, “a cunoașterii” dragostei nepermise. Apartamentul tatălui pentru Bufty semnifică Edenul, iar tatăl – zeitățe supremă. În “Fuchsiada” motivul sus-numit este și mai evident, de data aceasta e exilat numai bărbatul, nu cuplul androgin. Fuchs, neputând zemisli seminția de supraoameni (prea pur pentru a cunoaște cum să procedeze), el este respins: “Venus /.../ scutură o dată capul cu grație dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ (împletirea miturilor: greco-latine și biblice – alungarea Titanilor; pământul pentru Adam și Eva e infernul; Lucifer exilat fiind cade pe terra și creează “Infernul” care are forma de **pâlnie** (Dante Aligieri) – iarăși ars combinatoria) /.../ îl azvârli în Haos” (mitul exilului+mitul cosmogonic). Aici e îmbinat cu motivul ispășirii pedepsei :”să rățăcească mai întâi în Haos, cu o iuțeală nemaipomenită, în circuituri (din nou spirala, dar ca orbită a planetei; ca formă a galaxiei noastre?) de câte cinci minute în jurul planetei Venus (Fuchs=satelit “natural”, adică viu);(joc de cuvinte: Venus – zeiță și planetă, utilizarea a două nume: Venus și Venera, precum și a numelui grecesc, ortografiat conform principiului etimologic: Aphrodita) “/.../ avea să fie exilat de unul singur pe o planetă nelocuită (metasemie de la clișeu “insulă nelocuita”- ne amintește de romanul lui D.Defoe, anticipează romanele science-fiction -

colonizarea planetelor), cu obligațiunea de a lăsa numai din el și prin el însuși, acolo, progenitura /.../”(mitul androgenului re-“unit”; mitul arhe-lor la filosofii ionieni; miturile zeilor naturii la diferite popoare).

2. Mitul modificării bruste a condiției umane: domesticirea focului: în opera lui Urmuz focul este uman, supus omului: “...apartamentul...nu comunică cu lumea (joc de cuvinte bazat pe polisemia verbului “a comunica”) din afară (ar rezulta comunicarea doar cu lumea de dinăuntru) decât prin ajutorul unui tub (tub=un fel de telefon), prin care uneori iese fum...” tubul ar fi hogoag ; /.../ când cu toții trag atunci, de bucurie focuri de pistol în aer”.

3. Mitul războaielor cerești: Titanomahia și Gigantomahia. Toate personajele se află în conflict: cu sine, cu alții, cu Universul. Dar această luptă poate lua o amploare comparabilă numai cu miturile războaielor între zei, prin hiperbolizare ajungându-se la bufonerie, la absurd. Emil Gayk este agresiv, și numele și portretul confirmă setea de violență ([4,pg.48], Emil Gayk), nepoata lui este și ea expresia pregătirii perpetue pentru război, deoarece “lucrează la gherghef” (sau la război de țesut). Lupta lor, cauzată de “cererea accesului la mare” de către nepoată și “ciugulitul” unchiului drept răspuns, devine ceva ce umple Totul în jurul “eroilor”. O ceartă, din familie, iese pe arena mondială. Se utilizează lexicul specific, recunoaștem cu ușurință clișeele primului război mondial: “...de teama de a nu ieși din neutralitate”, “...îndrumare în politica noastră exterioară (nu externă)”, “...retragerea tăiată”, “...să încheie o pace rușinoasă”, “...sub garanția și controlul Marilor Puteri”, etc. care datorită contextului devin absurde. “Amândoi luptară având hrană în bani și cu foarte mult eroism (mai mult de trei ani și pe un front de aproape 700 km (e de observat simbolică cifrelor în religia creștină și relația ei cu sensul general al frazei), însă, în cele din urmă, Gayk fiind avansat mareșal (de către cine?!) pe câmpul de luptă și negăsind acolo nici un ciaprazar militar (fircsc!) pentru a-și pune galoanele noului său grad, renunță de a se mai bate și ceru pace” (motivul împăcării e tot atât de “serios” ca și cel al declanșării războiului). Nepoata acceptă deoarece “...căpătase un furuncul”(și mai serios motiv!).

“Primul schimb de prizonieri îl facură la casa Teatrului de Operațiuni”, deci e un “Teatru burlesc”. Situația ne amintește joaca a doi copii mici care iau în serios războiul între ei până nu se plictisesc, sau până nu intervine vreun obstacol. Din alinierea atitudinii infantile, situației banale și a războiului (care se asociază întotdeauna în conștiința noastră cu tragicul) apare efectul numit “umor urmuzian”. Acest “conflict” are vădite accente sociale, dar lupta dintre Algazy și Grummer se axează pe Mitologie. Pastișa în adresa tonului patetic și utilizarea unor simboluri uzitate de tradiția epopeii creează imaginea unui conflict grandios, a unei drame la nivelul universului întreg. Motivul luptei îl constituie hrana, anume “...câteva resturi de poeme” (clișeu “hrană spirituală” e utilizat “au pied de la lettre”). “Grummer – rămas fără bășică singur pe lume (absurd) – luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt...” Cuvintele evidențiate, sugerează: 1) lupta lui Zeus împotriva lui Chronos (a tinerii generații împotriva “tradiției”); 2) locul și timpul sunt

caracteristice războaielor dintre zeii sau dintre eroii Greciei și Romei antice. “O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea /.../” - stil patetic, situație similară și basmelor populare. Urmează devorarea unui erou de către altul sub pretextul “..completării și cunoașterii”, al autocunoașterii, de fapt, fiindcă putem ușor pune semnul echivalenței între antieroi, vorbind de auto-devorare pentru autocunoaștere – motivul șarpelui ce-și mușcă coada [5,pg.55] – uroborus, un străvechi simbol al eternității, originar se pare din mitologia egipteană [6,pg.84]. E semnificativă în acest context prezența “omului-pasăre”- în Egipt zeul războiului, Mont avea înfățișarea unui om cu cap de vultur, deci Gayk și Grummer ar fi niște zeități ale războiului.

II. Mitul fenomenologic: m. actului cosmogonic: “...cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu” care se văd prin tubul de comunicațiune în timpul noptii reprezintă concepția învechită asupra universului – teoria geocentristă. În timpul zilei, însă, se văd “...doi oameni cum coboară din maimuță” – m. antropogonic, modern. Astfel într-o singură frază, unită sub semnul “tubului de comunicație”, se întâlnesc trei mituri fenomenologice care și din punct de vedere al timpului apariției, și din cel al conținutului sunt diferite, contrarii chiar: cosmogonie, antropogonie și m. repetiției manifestărilor naturii – alternația zi-noapte.

III. Mitul cosmografic: m. lumilor coexistente este prezent în relația anti-erou–univers. În opera lui Urmuz există lumea “normală”: solicitatorii și muncitorii în “Ismail și Turnavitu”, vizitatorii și cumpărătorii în “Algazy & Grumer” și în “Cotadi și Dragomir” care sunt în afara microcosmului anti-eroilor – lume maladivă, răsturnată. “Eroii” sunt niște izolați și xenofobi – ei violentează exponenții lumii externe și se află în perpetuă căutare a răspunsurilor la niște întrebări neformulate (cunoaștere=autocunoaștere=autonimicire). Și la nivelul ideatic al operei menționăm ideea scrisă pe ciornă: “Nu Știm ce în viață /.../ după moarte, dar e sigur că lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creațiunii, e deci o stare de tranziție”[7,pg.87].

Cititorul surprinde personajele urmuziene deja formate, el nu știe nici când și nici în ce mod au avut loc aceste metamorfoze, nici dacă ele vor persista. Lumea lui Urmuz pare o fotografie, sau mai bine zis un film alb-negru, fără sunet, acompaniat de o melodie în surdină și care a înregistrat pentru posteritate “o bucățică” de istorie (precum e filmul “Pornirea din gară a trenului” – de frații Lumière). Această viziune implică existența unui narator desacralizat, impersonal, a unui punct de vedere obiectiv extern care relatează fără a se implica direct sau indirect în evenimentele narrate (tehnica cinematografică).

4. Mitul transcendențial. Mitul eroului arhetipal este supus deconstructivismului, e “...primul model de la care emană șirul” [3,pg.64], până acum am vorbit de existența unui anti-erou în proza urmuziană. Într-adevăr, se parodiază tipul și caracterul (eroul civilizator în “După furtună”, eroul intelectual în “Pâlnia și Stamate” și în “Fuchsiada” - Fuchs poartă ochelari și umbrelă, are “mijloc de locomoție” - pianul; eroul războinic în “Emil Gayk” și “Algazy & Grummer”, etc.). personajul este lipsit de psihologie, cu atât mai mult – de evoluție psihologică, se parodiază totuși mitul inițiatic, prin falsa modificare a

situației inițiale: cvasi-conflict și desfășurarea aparentă a evenimentelor care în fond nu au sens. Personajul devine un oarecare, un ins banal în situație banală, caracterizat prin criza identității (scindarea eului; aproape toate personajele par a fi părți ale unui ego), criza cunoașterii (conștientizarea “micimii” omului și a imposibilității cunoașterii depline) și criza limbajului (personajele aproape nu vorbesc, exprimându-și “stările” prin gesturi și acțiuni – limbaj non-verbal). Totuși se re-construiește m. eroului arhetipal prin crearea “modelului” - omului modern, căci nevoia de mit nu dispăre, ca și nevoia de sacralizare.

În continuare, vom analiza reflectarea unor **motive mitice** în microromanele urmuziene, anume acelea care ne par a fi mai reprezentative pentru comprehensiunea textelor studiate.

Motivul metamorfozei: eroul are o anumită “formă” care se schimbă la un interval de timp (tic al universului, un fel de tropism). Ismail “...îmbracă rochie de gală /.../ în ziua când se serbează tencuitul”, Turnavitu “...ia o dată pe an forma de bidon”, Cotadi “...fără să vrea, devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, /.../de două ori pe an, și anume, când soarele ajunge la solstițiu” (fototropism) ș.a. Modificarea formei cauzează moartea personajului: Stamate se micșorează și dispăre; Ismail fără rochii “...cade în starea de decrepitudine”, Algazy și Grummer se (auto-) devorează, Fuchs este “înzestrat” de către zei cu “...obiectele la cari avea dreptul”(organe genitale) care îl banalizează și faptul dat duce la izolarea și dispariția lui.

Motivul cuibului (ca simbol al familiei) este răsturnat în “Pâlnia și Stamate” și interpretat *ad literam* în “După furtună” unde soție a eroului va fi ... o găină.

Motivul temniței. Critica literară a fost dispusă să comenteze imaginea țărâșului de care e legată întreaga familie Stamate ca una a “condiției pascaline a omului în carceră” [7,pg.54]. “Eroul” din “Plecare în străinătate” “...aruncă în o cristelniță de var” câțiva împiegați și un arhiereu”. La nivelul operei în întregime se observă obsesia spațiului închis și a individului izolat, odăile “cu pământ pe jos” care amintesc mormântul – temnița ultimă a corpului uman.

Motivul probelor depășite este în relație cu (cvasi-)devenirea personajului, dar în “Fuchsiada” - de motivul lui Icar: Fuchs pentru a ajunge în Olymp bravează elementele naturii (ploaia) și zboară la chemarea zeiței, apoi urmează o de-mitizare: ajunge în Olymp plouat și Venus îl trimite la “...o uscătorie de prune sistematică” (melanj al timpului mitic cu cel real, secXX).

Motivul drumului inițiativ, de obicei, este atributul descrierii maturizării eroului, la Urmuz, în cele mai multe cazuri, motivul este legat de un mijloc de transport: car, corabie (luntrea lui Caron, sau carul funerar) “prin ajutorul căruia” personajul trece în ne-ființă. Moartea e considerată cea mai importantă treaptă a inițierii și cel mai interesant mister al vieții. Nu există “thanatofobie” în opera urmuziană, moartea e o condiție umană, care nu se știe dacă poate sau nu să fie depășită.

Bibliografie:

1. Roland Barthes .Sade. Fourier. Loyola.- Paris, 1971.
2. Cristina Hăulică. Textul ca intertextualitate: Pornind de la Borjes.- București, 1981.
3. Victor Kernbach. Dicționar de mitologie generală.- București, 1995.
4. Maria Baculea. Relații intertextuale în opera lui Urmuz. Metaliteratura, vol.X.- Chișinău, 2005.
5. Nicolae Balotă. Urmuz. Monografie.- Timiș, 1997.
6. Jean Chevalier, Alain Cheebrant. Dicționar de simboluri, vol.I- București, 1994.
7. Urmuz. Pagini bizare. / ciorna.- Chișinău, 2002.

**Natalia Grâu Semnificația antroponimelor din perspectiva
dihotomiei sacru – profan în opera lui Mircea Eliade**

Semnificațiile numelor personajelor în opera eliadiană sunt multiple și polifuncționale, ele, aproape niciodată, nu sunt un act gratuit lăsat la voia întâmplării, ci converg cu abilitate spre conturarea mesajului ideatic aflat la granița celor două coordonate definitorii: sacrul și profanul.

Eliade se dovedește un iscusit alegător al apelativelor eroilor săi. Numele, uneori, îl poate călăuzi pe cititor devenind un buletin de identitate, deci, ca și în romanul doric numele conturează destinul eroului. Alteori, însă, numele îl va induce în eroare pe lectorul pus în situația să identifice semnificațiile criptice din spatele fiecărui apelativ care în cheia poeziei moderniste ambiguizează și mai mult conținutul de idei al textului. Vorbind la acest capitol, Doina Ruști menționează: “Numele individualizează, limitează, fixează în istorie, sau aspiră la un ideal, evocă, repetă, reia o experiență; orice nume dă sens unui destin, uneori ascunzând, alteori dezvăluind cu ostentație modelul”.

Un nume mitic, frecvent întâlnit în opera lui Eliade este antroponimul feminin *Ileana*. În romanul “Nunta în cer”, acest nume este ilustrat atât prin forma “Ileana”, cât și prin hipocoristicul “Lena”. Fiind vorba de una și aceeași femeie, numele are funcția unui liant subtil care conduce cititorul spre elucidarea identității eroinei. Utilizarea celor două forme ale numelui au rolul de a marca diferența de *timp*, *de loc* și *de acțiune* ale celor două istorii de iubire narate ulterior. Sugestivă este alegerea formei “Lena” pentru perioada când eroina era încă tânără și naivă, iar iubitul ei, Barbu Hasnaș, nu vede în femeie mai mult decât o modalitate de procreare. Cel de-al doilea bărbat din viața ei este scriitorul Andrei Mavrodin – un artist care concepe iubirea ca pe o formă

superioară de accedea spre absolut prin Creație, de aceea el o numește “Ileana”. Efectiv, formele antroponimice “Lena” și “Ileana” sunt în relație de antinomie, în pofida faptului că trimit la aceeași persoană. Acest procedeu amintește de obiceiurile ritualurilor de inițiere prin trecerea de la un statut aparținând lumii profane spre unul superior al dimensiunii existenței sacre.

Ileana este un nume românesc arhaic, întâlnit cu precădere în basmele populare. Ileana – Cosânzeana este simbolul frumuseții, inteligenței și sensibilității contopite într-un ideal al femeii mitice. Prin urmare, numele Ileana desemnează legătura cu trecutul, cu tradiția românească, cu credințele arhaice, deci cu valorile primordiale. Purtătoarea unui asemenea nume are un destin deosebit, în afara ordinii lumești – fapt ce se va realiza ulterior. În corelație cu valențele simbolice enumerate, menționăm faptul că Ileana este iubita devotată care va ști să se sacrifice în numele realizării plenare a iubitului ei, creatorul Andrei Mavrodin. Astfel, botezându-și eroina “Ileana”, Eliade, probabil face aluzie directă la numele sfânt Ana care de altfel se și regăsește ad litteram în **Ileana** dacă presupunem că “**Ile**” descinde din pronumele demonstrativ latinesc având semnificația aceasta rezultă că numele Ileana ar conține implicit sintagma “o altă Ana”. De facto, Ileana se va sacrifica pentru creația iubitului ei ca și soția meșterului.

Romanul “Noaptea de Sânziene” are un titlu ce comportă filiațiuni evidente cu mesajul textului, cât și cu semnificațiile numelui eroinei Ileana Sideri. Ca și în romanul sus-menționat, eroina este prototipul unui ideal feminin: frumoasă, fascinantă și misterioasă. Este, așa cum spune Lucian Blaga “o picătură din lumina creată în ziua dintâi”. Ștefan Viziru, eroul principal, o întâlnește în noaptea de Sânziene. Titlul romanului și numele eroinei se complinesc reciproc. Cât privește numele sărbătorii de Sânziene, menționăm că aceasta are o tratare ambiguă. Astfel Christian Ionescu presupune că acesta “provine de la latinescul Sanctus Dies Iohannis deci, ar desemna sărbătoarea sfântului Ion”. O altă variantă de interpretare este cea conform căreia numele sărbătorii descinde de la forma “Sancta Diana”. Evidente conexiuni ies la iveală: Diana este considerată și zeița misterelor, respectiv și eroina romanului este eminentamente o ființă tainică. O altă variantă pentru numele zeiței Diana este Iana, considerată un spirit al pădurilor și un paznic al trecerii spre cealaltă lume. Prin urmare, nu este arbitrar faptul că anume în nopțile de Sânzienii, la ieșirea din pădure eroul, Ștefan Viziru va nimeri în accident tocmai în momentul când își regăsește iubita. Iana este perechea lui Ianus, patronul lunii ianuarie, simbol al unui nou început, care are două fețe, la fel și Ileana Sideri este atât iubita-mireasă cât și o personificare a morții. Este, ca și în balada “Miorița” mireasa care apare în clipa morții este Spiritul Universal, iar moartea este evadarea din banalul cotidian și întoarcerea la esența eternă a vieții.

Antroponimul masculin Ștefan Viziru din același roman, conține semnificații subtextuale. Din greacă “stephanos” semnifică coroana, deci Ștefan este o persoană deosebită, aleasă de soartă. Totodată coroana este un lexem care se integrează în câmpul semantic al morții. Astfel numele anticipă procesul

înălțării și purificării prin moarte al eroului. Viziru desemnează conform dicționarului explicativ al limbii române “Nume dat miniștrilor sau înalților dregători în țările musulmane care îndeplineau funcția de prim-sfetnici ai sultanului”. Conotațiile acestui nume definesc coordonata socială a eroului care este destinat să fie al doilea după Ciru Partenie (vizir → sultan). În concluzie, numele Viziru conturează portretul social, iar prenumele Ștefan portretul moral al eroului.

În romanul *Nunta în cer*, avem doi eroi ai căror nume la fel sunt simbolico-mistice: Andrei Mavrodin și Barbu Hasnaș. Inițial, cititorului nu îi este ușor a determina semnificațiile fiecărui nume, însă după elucidarea mesajului ideatic al romanului vom scoate la iveală faptul că cei doi eroi sunt căutători ai elixirului vieții veșnice: unul caută eternitatea în creație (Andrei Mavrodin), iar celălalt în procreație (Barbu Hasnaș).

Respectiv, antroponimul Barbu este un nume străvechi de tradiție românească despre care aflăm că încă Bogdan Petriceicu Hașdeu îl consideră a fi o creație românească pe baza substantivului barbă, fie o moștenire latină și anume din Balbus. Se pare că acest nume are un etimon comun cu lexemul bărbat (cel ce are barbă), deci botezându-și eroul Barbu, Eliade a vrut să sublinieze faptul că pentru acesta, primordială rămâne misiunea fiecărui bărbat și anume, de a-și perpetua neamul.

Celălalt erou, Andrei Mavrodin are un nume bogat în valențe subtextuale. Explicat prin substantivul “andrea” acesta semnifică bărbăție, curaj, fiind derivat de la grecescul “andros” adică om, bărbat. O primă constatare relevă faptul că ambele nume conțin semul de bărbat, însă al doilea nume mai cumulează niște sensuri adiacente. Andrei este un nume sfânt care desemnează pe unul din cei doisprezece apostoli ai lui Iisus (zona sacră). Faptul că familia acestuia este Mavrodin are de o semnificație majoră: **mavr** => **maur** (v → u), iar maurii sunt reprezentanți ai triburilor arabe ce au cucerit nord-vestul Africii și o parte a Spaniei, aducând cu ei o imensă dotă culturală și spirituală. În al doilea rând, numele **Mavrodin** conține și cuvântul rod = creație. Prin urmare, numele Andrei Mavrodin cumulează următoarele semnificații:

1. Om / bărbat (zona profană)
2. Nume sfânt (zona sacră)
3. Aducător de civilizație
4. Rod, creație

În corelație cu acesta este și numele eroului romanului “Șarpele”, Sergiu Andronic. Andronic ține de aceeași familie lexical-derivativă ca și Andrei; din greacă “andros”, așa cum am mai menționat, semnifică om. Eroul respectiv reprezintă în contextul romanului omul total, perfect, fapt ce explică familia sa. Numele Sergiu ar putea fi interpretat din perspectiva similitudinii cu substantivul francez “serpent” ceea ce semnifică șarpe. Legătura cu titlul est evidentă, explicându-se ulterior prin faptul că Sergiu Andronic este un personaj tainic, cu două înfățișări, este omul – șarpe.

Aleasa lui este Dorina – nume cu parfum românesc, radicalul său, pentru realitatea noastră, pornește de la cuvântul “dor” = dragoste. Importantă ne pare elucidarea faptului că Dorina este aleasa lui Andronic, ea este deosebită prin însuși numele ei, căci se consideră că sentimentul de dor ne caracterizează anume pe noi, românii. În acest sens, numele Dorina, ca și Ileana au în substanța lor profunde implicații de filozofie populară. Eliade, se pare, intenționat caută nume ce definesc specificul spiritual al românilor.

În ciclul de nuvele scrise ulterior, Eliade utilizează cu dexteritate procedee moderniste atunci când alege numele eroilor săi. Astfel, numele trimite uneori la o poveste consumată, arhicunoscută, însă având în contextul dat alte semnificații. De exemplu, eroul nuvelei “La țigănci”, Gavrilescu este, contrar așteptărilor un ratat. Numele său este încadrat în seria apelativelor teoforice frazeologice. În conformitate cu informațiile oferite de Enciclopedia onomastică românească aflăm: “[...] prima parte a numelui reprezintă radicalul verbului gabar = a fi puternic, finalul **el** reprezintă numele divinității, Gabriel fiind o propoziție construită cu perfectul verbului amintit: *Dumnezeu a fost puternic*”. Gavrilescu pare un nume banal, căci eroul se înșeală în repetate rânduri atunci când trebuie să le ghicească pe cele trei fete. El greșește în repetate rânduri, neadeverind rolul său de vestitor ca în textul biblic, fiind, în esență, o contradicție a numelui său.

În narațiunea “Pe strada Mântuleasa”, învățătorul Zaharia Fărâmbă este exponentul unei lumi a candorii, a purității morale. Fiind profesor, el continuă să păstreze legătura cu universul magic al spiritualității infantile. Numele Zaharia este de origine ebraică “Zakarjah” și este purtat de numeroase personaje biblice, el de asemenea face parte din seria apelativelor teoforice și desemnează “Dumnezeu și-a amintit” sau pe parcursul povestirii personajul nu va face altceva, decât să rememoreze diverse istorii. Numele de familie Fărâmbă accentuează ideea că el este posesorul puținului din sacralitatea care s-a mai păstrat într-o lume profană.

Concluzii: odiseea hermeneutică în lumea tainelor numelor eroilor operelor lui Eliade, ar putea constitui temeiul unei cercetări ample. În contextul elucidării dihotomiei sacru – profan, relevarea semnificațiilor numelor contribuie la validarea existenței următoarelor teze:

- Teoria camuflării sacrului în profan, în banal – orice nume aparent insignifiant poate revela sensuri profunde (Ileana, Gavrilescu).

- Credința în supraviețuirea elementului sacru, primordial într-o lume desacralizată (Zaharia Fărâmbă).
- Perpetuarea sacrului prin credință, religie – argumente elocvente sunt numele teoforice (Gavrilescu, Andrei Mavrodin, Dominic Matei).
- Lupta și unitatea contrariilor sau conceptul de coincidentia oppositorum exprimat prin dualitatea manifestării umane (Sergiu Andronic, Ileana – Lena).

Referințe bibliografice:

1. Doina Ruști „Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade”
2. Mircea Handoca „Opera lui Mircea Eliade” 3Christian Ionescu „Mică enciclopedie onomastică”

Galina Ionesi-Aniței Inadaptatul în proza românească interbelică din Basarabia

Literatura română din Basarabia interbelică se înfățișează ca un fenomen complex, marcat de polemica dintre cele două tendințe contradictorii: tradiționalismul și modernismul.

Să reținem, mai întâi, că în anii '20 procesul literar de aici e retardat și asincron în raport cu direcția de dezvoltare a literaturii române în ansamblu. Se promovează o ideologie tradiționalistă, reacționară, caracterizată printr-un eclecticism al tendințelor sămănătoriste, gândiriste etc. Se refuză, conștient și obstinat, racordarea la *spiritul veacului* și se propagă, cu înverșunare, fundamentarea autohtonismului și exaltarea etnicului regional. Cu toate acestea, însemnele noi, moderne ale vremii își cer dreptul la existență – și și-l dobândesc – și-n Basarabia.

Astfel, anacronismul literaturii române din ținut este conștientizat cu precădere de către scriitorii din tânăra generație. Teoria lovinesciană a sincronizării și conectarea la marele flux al literaturii române devine prioritatea tinerilor literați, “zgomotoși și veleitari” (Al. Burlacu). În consecință, în anii '30 disputa menționată se întetește, “punând în lumină contradicțiile dintre mentalitățile artistice, care mai sunt acum incendiate și de mișcarea “generaționistă” [1, p. 35].

În plan literar, această polemică se traduce, în mare, prin confruntarea dintre sămănătoristi și simbolisti. Or, pentru scriitorii basarabeni ai perioadei cercetate, sămănătorismul, deși căzut în desuetudine în context literar general-românesc, mai rămâne încă a fi “modelul cel mai tentant și fascinant” [2, p. 35], alimentând sentimentul de nostalgie pentru trecut și de adorație pentru sat și țăran. Faptul consemnat și-ar avea explicație, potrivit lui Al. Burlacu, “în încercarea de stăvilire a fenomenelor eurocentriste în literatura și cultura română” [1, p. 24].

Atât în poezie, cât și în proză bătălia, pe lângă multe alte aspecte și probleme pe care le pune, mai avea o țintă: problema modelelor literare. Și oricât s-ar fi insistat în cantonarea în autohtonism, în promovarea doar a unei literaturi născute pe-o canava pur populară, în refuzul “imitației” și al “împrumuturilor străine”, literatura nouă își impune valorile noi.

În proză – domeniu care reprezintă interesul nostru – “modelul romanului occidental sau cel rusesc este asimilat, în cel mai rău caz, la nivel de pastișă. Modelele Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski sau Proust sunt acreditate prin Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu” [1, p. 19]. Totodată, revalorificatorii de forță ai literaturii române din Basarabia atestă în cazul povestitorilor basarabeni o eternă revenire instinctivă la tradiție [1], [3]. Altfel spus, prozatorii tradiționaliști urmează fidel modelul Creangă, iar moderniștii devin foarte receptivi la modelele Rebreanu și Camil Petrescu [1]. Prin urmare, “în pofida tradiționalismului congenital” [1, p. 17], “literații basarabeni se apropie în mod cert de înțelegerea condiției esențiale a literaturii și în special a romanului, condiție pe care o formula limpede Camil Petrescu la 1927: “Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci, ca mediu, societate în care problemele de conștiință sunt posibile” (C. Petrescu, *Teze și antiteze*, București, 1971, pag. 236). Experiența romanescă a lui Proust impunea și literaturii române din Basarabia preocuparea prioritară pentru fluxul conștiinței, pentru “inefabilul devenirii”, pentru problematica nouă a personalității mutate din zona clară a rațiunii și voinței în cea a inconștientului arhetipal, pentru subiectivitate în locul obiectivității” [3, p. 94].

Existența unui mediu social “în care problemele de conștiință sunt posibile” – dacă e să ne gândim la destinul dramatic al Basarabiei, potențat și de tranziția critică de la societatea tradițională la societatea modernă – e de la sine înțeleasă. În acest sens, epica basarabeană din perioada interbelică dezvăluie și un interes sporit pentru drama intelectualului sau a omului în căutarea identității sale pierdute. Doar că toate problemele sunt soluționate pe fundalul resurecției sămănătorismului și naturalismului. Cu alte cuvinte, “prozatorii basarabeni se sincronizează cel puțin tematic, dacă nu adânc-articular, cu aceste noi strategii narative europene” [3, p. 94].

Starea de lucruri este asemănătoare și în ceea ce privește tematica inadaptabilității. Or, în centrul atenției noastre, în funcție de problema care ne interesează, se vor afla trei romane a trei prozatori basarabeni: *Înapoi* (1935) de Nicolae Spătaru, *Al nimănui* (1937) de Dominte Timonu și *Însemnările unui flămând* (1937) de Ioan Sulacov. Tustrele romanele au ca protagoniști personaje din categoria inadaptatului.

În epica romanescă din Basarabia, chiar și în cea de inspirație citadină, corelația adaptat-inadaptat, ca să revenim la ordinea de idei de mai sus, “este subordonată opoziției sat-oraș” [1, p. 158].

În cheie sămănătoristă, se propun aceleași soluții de revenire la natura securizantă, de întoarcere în sat, văzut și prezentat drept tărâm edenic, în opoziție ireductibilă cu orașul, considerat, ultimul, numai în negativitatea sa.

Spre exemplu, pentru Ion Pruteanu, protagonistul romanului *Înapoi*, orașul este “colecționarul de lichele și secături” [4, p. 56], iar în romanul *Al nimănu* orașul este prezentat cu răceală, doar în manifestările sale contrastante de “lux orbitor și mizerie cumplită” [5, p. 85].

Într-o literatură marcată de asemenea concepții, firește, personajul frecvent este inadaptable, înfățișat, cel mai des, în ipostaza dezrădăcinatului. Or, dezrădăcinarea e, cum afirmă Mihai Cimpoi, “marea temă a literaturii române din Basarabia” [3, p. 94]. Ca și ceilalți dezrădăcinați din proza românească, inadaptablele dezrădăcinat din proza basarabeană este un *învin*s, prin neputința “de a trăi timpul real” [3, p. 94], trăindu-l mai mult “la modul negativ”, prin reacția de neacceptare” [3, p. 94].

Inadaptablele dezrădăcinați identificăm în romanele *Înapoi* (N. Spătaru) și *Al nimănu* (D. Timonu). Și Ion Pruteanu și Victor Crăișor se zbat între sat și oraș, cedând, până la urmă, în fața noilor realități. În același timp însă eroii se deosebesc întrucâtva. Diferențele, oricât de mici, le constatăm chiar la nivelul statutului de dezrădăcinați.

Ion Pruteanu al lui N. Spătaru este un dezrădăcinat în accepția clasică, consacrată a cuvântului: fiu de țărani săraci, venit în oraș la învățătură, cu speranța într-un “viitor bogat, mândru” [4, p. 39]. Dar ajuns intelectual, personajul nu devine mai fericit. Orașul i se revelează străin. Nu-i asigură nici bunăstare materială, nici împlinire și mulțumire sufletească. Nu se poate acomoda în nici un fel cu tumultul vieții urbane, pentru care se dovedește nepregătit și care îl debusolează. Astfel, se trezește tânjind după liniștea și seninătatea vieții de la țară. Idealul rustic îl copleșește, făcându-l să se simtă în mediul citadin un “intelectual fals”.

Dar nici revenirea în satul de baștină nu-i reface acestui tip de personaj echilibrul pierdut, nu-i redă tihna râvnită. Lumea din care ieșiseră Nicolae Manea (M. Sadoveanu), Radu Comșa (Cezar Petrescu), Ion Pruteanu (N. Spătaru) și atâția alții ca ei îi primește rezervată, tăcută, neîncrezătoare, înstrăinată. Fiecare dintre ei va realiza că nu-și mai găsește cu ai săi “nici o legătură”, nici o “intimitate”. Prin urmare, ruptura o dată produsă, condiția dezrădăcinării se dovedește inevitabilă.

Dezrădăcinarea eroului timonian, spre deosebire de cel al lui N. Spătaru, ține, în opinia noastră, de un fenomen mai general, al *înstrăinării*. Dacă personajele anterior menționate mai pot avea speranța unui *înapoi*, apoi Victor Crăișor din *Al nimănu* este chiar “omul fără casă” (A Burlacu), “singur și străin în mijlocul unei lumi în care n’avea pe nimeni și nimic” [5, p. 39].

O dată cu modernizarea romanului românesc, tendința de sincronizare cu noile modele literare și de asimilare a tehnicilor și strategiilor narative moderne se face simțită și în literatura din Basarabia. Modelul artistic de prestigiu devine romanul autenticității, instituit la noi de Camil Petrescu.

Modificările se produc, firește, și la nivelul personajului. Protagonștii de roman devin intelectualii cu probleme de conștiință. Cu toate acestea, e de observat faptul că, oricât de insistente ar fi eforturile de înnoire a epicii

romanești din ținut, romanul de aici “cu mici excepții, nu reușește să se ridice la rigorile genului, continuând să rămână un roman minor cu o zonă de sondare preponderent rurală, cu un erou copleșit de nevoile materiale ale existenței” [1, p. 209].

Un asemenea erou identificăm în romanul lui Ioan Sulacov *Însemnările unui flămând*, “primul și cel mai caracteristic roman al autenticității” [1, p. 212] în literatura basarabeană.

Vania – ca protagonist de roman al autenticității – se face remarcabil prin statutul-i de intelectual cu probleme de conștiință și prin însușirea de a problematiza o situație sau alta din viață, trăindu-le intens pe cele limită. Ca și personajele camilpetresciene, eroul lui Ioan Sulacov “reflectă viața din punctul său de vedere” [1, p. 215]. El își re trăiește mintal propria dramă, se autoanalizează, își pune întrebări, se lansează în presupuneri, (se) contemplă și povestește viața cu sinceritate maximă, căci Vania, la fel ca și eroii lui Camil Petrescu, atribuie “simțirii” și “trăirii” valoare și importanță covârșitoare: “(...) viața se simte, nu se judecă” [6, p. 15]. De aceea autenticitatea trăirilor sale e de-a dreptul răvășitoare.

Așadar, cum rezultă cu claritate din cele spuse mai sus, filiația inadaptatului lui Ioan Sulacov cu personajele lui Camil Petrescu este peremptorie. De specificat însă că aceasta nu e una absolută. Vania – ca personaj literar – nu se ridică la nivelul complexității intelectualilor camilpetrescieni. Drama acestora ține de idealuri supreme, intangibile și se declanșează, fapt menționat deja într-un alt context, în sfera “conștiinței pure”.

Comportamentul tânărului bolgrădean e marcat însă de un determinism social. Drama lui este generată de penuria și mizeria cumplită în care trăiește. Pe când unui Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu, George D. Ladima, le este caracteristică goana după adevărul absolut, Vania este obsedat numai de goana după o bucată de pâine: “Simt numai că vreau pâine” [6, p. 19]; “... viața mea e o suferință; o goană zădarnică după pâine” [6, p. 22].

Altfel spus, personajul lui Sulacov acționează presat fiind de factorul social. Faptul dat își are explicația, probabil, în cruda realitate basarabeană.

Se cuvine subliniat, în același plan de referință, încă un moment. Spre deosebire de inadaptații lui Camil Petrescu care, în condițiile în care realitatea obiectivă îi înfrânge, făcându-i să-și trăiască spulberarea idealului, își păstrează intacte noblețea sufletească și însușirile morale, pentru intelectualul inadaptat din *Însemnările unui flămând* aceleași condiții se dovedesc catastrofale. Spulberarea ultimei speranțe reprezintă pentru Vania începutul “desființării” și “neantizării” sufletului său. Spre sfârșitul cărții el ajunge un “bețiv, nebun și declasat” [6, p. 84], un hoț și un criminal.

În concluzie, inadaptatul din proza românească interbelică din Basarabia se dovedește un învins, o natură “neintegrabilă” în noul mecanism al vieții. De altfel, ca și toți învinșii – într-un final, epave vrednice de milă – pe care i-am avut în vizor și care constituie, în literatura română, vasta și interesanta tipologie a personajului inadaptat.

Referințe bibliografice:

1. Burlacu, Alexandru. *Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii '20-30*. Cu o Prefață de Mihai Cimpoi. – Timișoara: Augusta, 2002.
2. Ciobanu, Alina. *Fluctuațiile tradiționalismului în literatura română din Basarabia // Revistă de Lingvistică și Știință Literară*, nr. 3-4, Chișinău, 2003.
3. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ediția a II-a. – Galați: Porto-Franco, 1997.
4. Spătaru, Nicolae. *Înapoi*. Roman. – Chișinău: Tipografia “Tiparul Moldovenesc”, 1935.
5. Timonu, Dominte. *Al nimănu*. Roman. Cu o Prefață de D-l. L.T. Boga. – Chișinău, 1937.
6. Sulacov, Ioan. *Însemnările unui flămând*. Cuvânt introductiv: D.V. Barnovschi. – București: Șantier, 1936.

Dumitru Apetri literară valorică

Interpretarea critică – formă de receptare

În articolul de față vom demonstra aportul actului critic din Republica Moldova la promovarea a două forme de raporturi literare – traducerea artistică și evocarea poetică din cadrul dialogului intercultural moldo-ucrainean ce s-a desfășurat în deceniile 3-9 ale secolului XX.

Atât autorii lucrărilor importante sub aspect teoretic care au fost elaborate cu preponderență în ultima jumătate de secol și consacrate comparatismului cum sunt Paul van Tieghem, Al. Dima, V. Jirmunski, D. Țiurișin, Dan Grigorescu, Al. Ciorănescu ș.a., cât și semnatarii studiilor valoroase despre raporturile literare – I. Neupokoeva, N. Konrad, M. Alekseev ș.a., dar și acei filologi care au luat în dezbateră anumite aspecte ale proceselor de receptare literară – H. Jauss, E. Ibsch, E. Chevrel, R. Warning, E. Mihăilă, S. Pavlicenco ș.a. – includ interpretarea critică printre principalele forme de receptare literară.

Ecaterina Mihăilă, de exemplu, după ce discută cele două modalități, viziuni ale actului critic – impresionist și teoretic – conchide: “Critica literară rămâne, chiar atunci când este o lectură teoretică, când se înarmează, deci, cu o metodologie riguroasă, o formă a receptării poetice, o activitate axiologică” [1, p. 190]. La rândul său, S. Pavlicenco, meditănd asupra studiilor de receptare, constată: “O posibilă tipologie a studiilor despre receptare s-ar putea reduce la trei tipuri principale:

- 1) cele ce studiază receptarea la nivelul traducerilor, fapt care ar corespunde instanței cititorului comun, ca receptor;

- 2) cele ce înglobează receptarea la nivelul interpretării critice și care includ lucrările criticilor și ale cercetătorilor din literatura receptoare despre literatura emițătoare;
- 3) cele ce studiază receptarea la nivelul creației originale, când receptorul este, la rândul său, producător de alte opere, inspirate din literatura emițătoare sau pe teme preluate, sugerate, asimilate din aceasta” [2, p. 39].

§ 1. Comentarea versiunilor de poezie

Traducerea poeziei – acest necesar, dificil și interesant proces de receptare a creației versificate a unei sau a unor literaturi – în cazul de față a beletristicii ucrainene – s-a bucurat de o anumită atenție a științei și criticii literare, dar actul critic intervenea, în majoritatea cazurilor, cu multă întârziere.

Procesul de traducere ține de perioada interbelică, realizările cele mai de seamă fiind placheta *Pe medean* (corect – *Pe maidan*, 1931) de Pavlo Tâcina și *Lucrări alese* (1939) de T. Șevcenko. Dar în publicațiile RASS Moldovenești nu se află nici un material de analiză a activității traducătorilor. Comentarea versiunilor a început după 1940, intervențiile critice fiind, în primele două decenii postbelice, puține și sporadice.

Din cele 13 cărți tălmăcite din poezia ucraineană în perioada 1924-1984 (patru din opera lui T. Șevcenko, câte o plachetă din creația lui P. Tâcina, A. Malâșko, L. Ukrainka, P. Voronko, E. Cialâi, V. Ivanovici, cartea *Versuri alese* din moștenirea poetică a lui M. Râlski, două culegeri antologice – *Poeți ucraineni* și *Lumina inimii*) au fost luate în dezbatere doar culegerile de opere șevcenkiene. Semnatarii acestor materiale sunt cercetătorul literar și traducătorul ucrainean I. Glinski [10, p. 150-161], literatul cernăuțean N. Bogaiciuc [3, p. 87-90], [4, p. 9-13] și competitorul [28, p. 53-60].

Interpretarea critică a creației lui T. Șevcenko este legată de numele următorilor cercetători literari, specialiști în studiul artelor și scriitori: I. Varticean, A. Dodul, C. Popovici, S. Cibotaru, Gr. Botezatu, Gh. Bogaci, V. Gațac, V. Badiu, C. Dobrovolschi, B. Celâșev, L. Cezza, I. Gheorghită, G. Mardari, E. Botezatu, N. Dimo, L. Reznicov, I. Ocinski, D. Apetri, precum și de literații bucovineni A. Romaneț și N. Bogaiciuc. Articolele lor evidențiază importanța mondială a creației artistice a lui T. Șevcenko, spiritul ei înalt democratic, unicitatea poeziei și a operelor de artă plastică, originalitatea prozei, specificul dramaturgiei.

Alte aspecte: tematica moldovenească în creația Cobzarului, folclorizarea unor opere ale sale, specificul răspândirii lor, receptarea și însușirea creației șevcenkiene în spațiul românesc de la est de Prut, în diferite perioade de timp, tălmăcirile ca mijloc principal de prezență a operelor sale în ambianța limbii române în anii postbelici ș.a. O contribuție însemnată în direcția însușirii critice și beletristice a biografiei lui de creație a adus monografia lui L. Hinkulov

Șevcenko, (Chișinău, 1979, seria *Oameni de seamă*) tradusă în limba noastră de poetul și publicistul An. Ciocanu.

Un aport valoros la propagarea creației lui T. Șevcenko în arealul cultural de pe ambele maluri ale Nistrului au adus articolele publicistice, consemnările, portretele literare și eseurile scriitorilor: *Glasul nedreptății* de A. Lupan, *T. Șevcenko* de N. Costenco, *Pentru valori autentice* de B. Istru, *T. Șevcenko* de Em. Bucov, *Stea eternă* de Gh. Ciocoi, *Închinăciune* de P. Darienco, *Marele Șevcenko* de V. Teleucă, *Sora noastră Ucraina și Urmașii Cobzarului* de P. Cruceniuc, *Poetul tinereții mele* de L. Barschi, *Cântece de dragoste pentru Ucraina* de Gh. Vodă, *Prima întâlnire* de V. Filip, *Flori pentru primăvara lui Taras* de An. Ciocanu, *Să-mi cânti, Cobzar...* de Al. Alici, *Taras Șevcenko* de D. Vetrov, *Măreață, nestinsă făclie* de D. Apetri și *Colina lui Taras* de I. Anton.

Aceste materiale reflectă activitatea poetului în Societatea revoluționară “Kiril și Mefodii”, popularitatea creației lui pe diverse meridiane ale globului, înrudirea operelor șevcenkiene cu sufletul poporului. Se afirmă că moștenirea lui artistică exprimă partea mare a diapazonului simțirii umane, istoria vie a poporului său, că ea a ajuns la moldoveni pe cale orală, “pribegind din grai în grai”.

Pe parcursul anilor, cititorii au beneficiat de trei recenzii substanțiale: autori – C. Popovici [7], O. Gainiceru [11, p. 6] și subsemnatul [32, p. 142] care au luat în discuție respectivele cărți: *Versuri alese* de T. Șevcenko, *Lirică* de L. Ukrainka și culegerea antologică *Poeți ucraineni*.

Despre culegerea *Lucrări alese* de T. Șevcenko s-a constatat, abia peste două decenii de la apariție, că, deși aceste traduceri aveau multe neajunsuri, totuși ele au contribuit la popularizarea creației poetului ucrainean în mijlocul populației moldovenești și la consolidarea legăturilor literare și culturale dintre moldoveni și ucraineni [3, p. 86]. Rămânea pe seama cititorului să se dumerească asupra neajunsurilor. Un an mai târziu, în 1961, la 125 de ani de la nașterea lui Șevcenko, N. Bogaiciuc concretizează că cel mai bine a fost tradus “Testamentul” de către poetul Leonid Corneanu [4, p. 12]. Atât aflăm din reflecțiile criticii asupra primei și unicei plachete de versiuni din opera lui T. Șevcenko publicată în RASSM.

În anii cincizeci au apărut două cărți de traduceri: *Peste mări albastre* de A. Malâșko și antologia *Poezii* destinată elevilor ce cuprinde, în majoritate, fragmente din anumite opere poetice ale lui T. Șevcenko [5].

Despre placheta de transpuneri din A. Malâșko, în presa moldovenească, nu aflăm nici o informație. Acest volum nu dispune de un studiu introductiv (lipsă caracteristică și plachetelor publicate ulterior), în care s-ar constata reușitele și insuccesele atestate în dificila artă a transpunerii poetice din autorii respectivi. Cât privește microantologia *Poezii* s-a publicat doar o informație de ordinul semnalelor editoriale: *În anul 1959, la Chișinău, în seria “Biblioteca școlarului”, apare o nouă carte de traduceri ale operelor lui Șevcenko, executate de A. Cunună* [3].

Despre volumul *Opere alese. Poezie și proză* (1951) din perioada postbelică, consacrată celor 90 de ani de la moartea lui T. Șevcenko, s-a vorbit în două materiale [3, 4] semnate de același N. Bogaiciuc. Acestea sporesc interesul cititorilor pentru opera Cobzarului și, în anumită măsură, curiozitatea pentru arta tălmăcirii, însă în afara viziunii critice a rămas majoritatea materiei. Referindu-se la variantele lui Iu. Barjanschi, la o versiune a lui P. Cruceniuc și aducând o singură pildă de reproducere reușită aparținând lui B. Istru, autorul nu s-a exprimat asupra rezultatelor activității scriitorului G. Meniuc și a traducătorului Igor Crețu (ambilor le aparțin nouă texte). Nu s-au învrednicit de aprecieri argumentate nici variantele poezilor A. Busuioc, V. Roșca și ale altora.

Lipsa comentariului la obiect a majorității textelor a cauzat abundența de considerente generale: *majoritatea traducerilor merită o apreciere pozitivă, în general traducătorii au izbutit..., ... păstrând în general rima..., Iu. Barjanschi redă în general bogatul conținut de idei...* Pe alocuri aprecierile pozitive sunt exagerate. Subscriem la observațiile ce scot în vileag alterări ale conținutului ideatic al originalului, rusisme nejustificate, abateri de la normele limbii literare, însă semnalăm lipsa discutării părții formale a versiunilor. Cele câteva reflecții asupra măsurii în care s-a reușit reproducerea formei versului șevcenkian nu sunt ilustrate, în majoritatea lor covârșitoare, cu exemple concrete și nu sunt totdeauna exacte.

De exemplu, autorul exagerează când susține că în procesul lucrului asupra plachetei a doua de replăsmuiri tălmăcitorii *au căutat forma poetică ce ar corespunde în cel mai înalt grad originalului*. În continuare este transcris un fragment din poemul *Caucazul* și textul respectiv românesc lăsând ca cititorul să găsească singur componentele versuale, reproduse “în cel mai înalt grad”. Nu este ilustrată nici constatarea în care se spune că Iu. Barjanschi păstrează “trăsăturile versului lui Șevcenko”. *Autorii unor traduceri, consemnează criticul, păstrând în general rima și structura (?) versurilor lui Șevcenko, fac greșeli, se abat de la original*. Ne întrebăm: abaterile, de ce natură sunt, doar rima este o parte componentă a structurii poetice.

Lipsesc constatările privind respectarea metricii și a structurii strofice. Trezesc nedumerire și meditațiile precum că unele încercări de a reda *conținutul textual* duc la *sărăcia (?) versurilor*, că unele versuri sunt *traduse textual*, dar slab. Firește: ce putea să se traducă dacă nu *conținutul textual*? Afirmăția: *În general traducătorii au izbutit să aducă la cunoștință cititorului moldovan conținutul ideologic adânc, frumusețea, prospețimea poeziei nemuritorului Șevcenko* iarăși ne face să ne întrebăm: cum poate fi adusă la cunoștință *în general (?) frumusețea și, mai ales, prospețimea poeziei*? Traducerile *Crescut-am pe meleag străin și Aveam vreo treisprezece ani* nu merită, după părerea noastră, o apreciere pozitivă. În manieră formalistă este prezentată și varianta *Șirag de vișini lângă casă*.

Prin urmare, dintre cele două plachete elaborate în anii '50 critica a comentat doar una, exprimându-se asupra ei necomplet și nu peste tot la nivel profesionist. În afara comentariului critic au rămas și textele poetice (o parte

considerabilă a conținutului) din volumul *Scriitorii Ucrainei de vorbă cu copiii*. E de vizat și marea întârziere a comentariilor lui N. Bogaiciuc: la 9-10 ani de la apariția versiunilor.

În deceniul șapte și la începutul celui următor se face simțită o prezență mai activă și mai obiectivă a criticii. În studiul *Тарас Шевченко в молдавской литературе* [6, p. 121-124], care conține aspecte ale receptării creației lui T. Șevcenko în R. Moldova, I. Varticean și A. Dodul expun câteva considerente asupra versiunilor miniaturii lirice a lui T. Șevcenko *Зановим* și a celei mai solide ediții moldovenești din moștenirea poetică a lui Șevcenko – *Versuri alese* (Chișinău, 1961, 287 p.). Autorii menționează munca serioasă depusă de traducători și faptul că ediția *redă mult mai precis și mai deplin plasticitatea limbii lui Șevcenko, specificul poeziei lui, decât edițiile anterioare*.

Asupra *Versurilor alese* s-a exprimat, tot în anul apariției ei, și C. Popovici [7]. Subliniind la început dimensiunea diapazonului emoțional, bogăția mesajului ideatic, patriotismul și caracterul profund popular al creației clasicului ucrainean, autorul menționează că *traducerile poeziilor, în majoritate, sunt realizate la înalt nivel artistic, că placheta ne oferă posibilitatea de a gusta din plin din farmecul poeziei șevcenkiene*. Într-adevăr, ediția constituie un succes cert al tălmăcitorilor care au fost capabili să surprindă și să recreeze cu măiestrie acea dialectică a sentimentelor – *trecerea blândeții și gingășiei – într-o explozie de ură, a contemplării poetice într-un pătimăș apel la acțiune* (L. Novicenko), care este caracteristică pentru multe poezii și poeme șevcenkiene.

C. Popovici a evitat exagerările în aprecieri și declarativismul caracteristice unor recenzii. Versiunea poemului *Nebuna*, menționează recenzentul, ne permite să judecăm despre textul original *în limitele ce le oferă o tălmăcire*, iar despre varianta *Caterinei* – o altă pânză epică – ni se spune că *nu e lipsită de farmec ș.a.m.d.* Autorul a accentuat subtilitățile stilistice ale originalului, remarcând just reușitele și lacunele replăsmuirilor și a conchis că mai multe traduceri *îți împlu inima ba de duioșie și dragoste, ba de tristețe și ură*.

Asociindu-ne la constatările făcute de I. Varticean, A. Dodul și C. Popovici, referitor la recrearea coloritului emoțional al originalului, trebuie totuși să amintim că nici în materialele lor n-a fost abordată chestiunea respectării componentelor formei: păstrarea ritmului, a măsurii versurilor – elemente indispensabile într-o recenzie despre tălmăcirile poetice. Nu s-a insistat îndeajuns asupra scăpărilor mai grave.

În anii '60 vom întâlni în presă încă doi autori – T. Isakov [8] și A. Alici [9] – care s-au exprimat pe marginea culegerii *Versuri alese* de T. Șevcenko. Și aceste materiale sunt un omagiu centenarului de la moartea poetului, păcat numai că semnatarii lor au tras unele concluzii exagerate. De exemplu, ei scriu că cititorul moldovean le are *pe toate (?) cele mai însemnate opere* (T. Isakov) ale lui Șevcenko, că marele Cobzar cântă în moldovenește *cu toată (?) forța măiestriei sale* (A. Alici).

Faptele relatate ne conving că în anii '60 critica literară a fost mai activă și puțin mai obiectivă în aprecierea traducerii poetice, decât în deceniul premergător. Dar, cu toate aceste succese, deocamdată destul de modeste, au rămas în afara atenției critice placheta *Versuri alese* de M. Râlski și *Satiră și umor* de Stepan Oleinik. Prin urmare, în primele două decenii postbelice (1945-1965) critica literară nu și-a spus cuvântul despre trei culegeri de replăsmuiri din poezia ucraineană contemporană – din A. Malâșko, M. Râlski și St. Oleinik.

Relativ mai bună este situația în privința comentării versiunilor din Șevcenko. Dar, lipsind și aici analiza competentă și amănunțită a lor, nu putem să nu ne asociem la constatările filologului ucrainean I. Glinski, făcute pe la mijlocul anilor '60: *...Analiza detaliată a acestor traduceri (e vorba de cartea de versuri șevcenkiene, editată la Chișinău în 1961 – n.n.) de către critica moldovenească ar fi putut deveni o școală pentru poeții, traducătorii și literații moldoveni și de aceea regretăm mult că nici una dintre traducerile moldovenești însemnate din Șevcenko, mai de demult sau mai nouă, nu s-a bucurat de o analiză detaliată în presă s-au într-o lucrare științifică* [10, p. 156].

În anii '70 critica literară este mai operativă în comentarea versiunilor din poezia ucraineană și mai exigentă în aprecierea lor. Asupra plachetei *Lirică* de L. Ukrainka și a celor două volume de tip antologic – *Poeți ucraineni. Pagini de poezie contemporană*, *Lumina inimii: poeți ucraineni* – critica s-a pronunțat fără întârziere și cu aprecieri mai la obiect ca altădată. Ce-i drept, volumul *Lirică* de L. Ukrainka, de asemenea a fost prezentat în formă de însemnări de lectură și nu de comentarii detaliate [11]. Criticul O. Gainiceru a menționat just reușitele scriitorilor V. Levițchi și P. Darie, dar nu a depistat scăpările comise: cazuri rare, dar existente de diminuare a conținutului de idei, de încălcare a principiului echivalenței ritmice și liniare, de omitere a strofelor.

A. Romanet [12] și Gr. Bostan [13] apreciază în două recenzii calitatea versiunilor reciproce cu o anumită tipologie tematică: poezia moldovenească dedicată Ucrainei și scrierile versificate ale ucrainenilor consacrate Moldovei inserate în culegerea bilingvă *Lire înfrățite* (1979), texte paralele, în română și în ucraineană. Acest volum s-a bucurat în anul apariției și de câteva prezentări semnate de S. Coșcodanu [14], A. Chidel [15] și P. Boțu [16]. Asupra aportului criticii la comentarea volumelor de tip antologic *Poeți ucraineni. Lumina inimii* și *Pagini alese din literatura ucraineană* ne-am pronunțat în paragraful ce încheie capitolul despre tălmăciri.

În încheierea acestui paragraf vom constata: În presa periodică a RASSM lipsesc materialele de comentare a traducerilor din poezia ucraineană; în paginile ei găsim doar o înștiințare despre apariția povestirii lui I. Franko *Ciobanul*.

În perioada postbelică situația s-a schimbat simțitor spre bine: atestăm câteva materiale ce întreprind acțiuni de comentare detaliată și competentă a versiunilor, însă majoritatea materialelor nici nu-și propun și nici nu fac o analiză desfășurată a calității traducerilor, constituind, în fond, niște ecouri pătrunse de satisfacție cu ocazia actelor editoriale, a schimburilor de valori spirituale între Moldova și Ucraina.

Am putea deduce că, critica a acordat o atenție insuficientă traducerilor și, mai ales, aspectului calității lor, însă necesitatea analizei versiunilor se impune ca un imperativ, fiindcă, în ultimă instanță, opera trebuie să devină un factor al culturii receptoare și această menire se realizează cu succes numai în cazul unor reale valori artistice.

§ 2. Comentarea versiunilor de proză și dramaturgie

Contribuția criticii la promovarea versiunilor din proza și dramaturgia ucraineană (în total 96 de cărți: 91 de proză, 5 de dramaturgie) de asemenea este neînsemnată. Nu dispunem de un studiu, în care procesul de receptare al prozei și dramaturgiei ar fi examinat sub un anumit sau sub diverse unghiuri, cum ar fi: legitățile dezvoltării, particularitățile evolutive, sarcinile curente și cele de viitor ce stau în fața editurilor, a științei și criticii literare. Pe măsura trecerii timpului necesitatea unei astfel de lucrări se impune tot mai insistent. Puține de tot sunt articolele și recenziile ce examinează cartea de proză și dramaturgie. Pe la începutul anilor '70, Marina Novikova, cercetătoare ucraineană a relațiilor literare, surprindea o situație similară în această privință și la ei în republică [17, p. 88-90].

Din proza ucraineană au fost tălmăcite, în perioada cercetată, peste nouăzeci de cărți, însă la etapa actuală dispunem de un singur articol de dimensiuni modeste (e vorba despre o publicație de ziar), în care se întreprinde o examinare succintă a procesului de replăsmuire a prozei ucrainene sub câteva unghiuri, evitându-se problema cardinală – nivelul artistic al edițiilor și un aspect dintre cele mai importante – cartea translată ca necesitate internă a contextului receptor (Câteva materiale ale cercetătorilor C. Popovici, N. Bogaiciuc, D. Apetri, unul al scriitorului I. C. Ciobanu au văzut lumina tiparului de câteva ori – în diferite publicații periodice sau în cărți, în cadrul republicii noastre sau în Ucraina, în aceeași sau în diferite limbi. În cazurile când variantele următoare nu atrag în discuție noi traduceri, nu aprofundează substanțial aspectul examinării anterioare, vom indica în text o singură variantă – cea mai bogată în informație și mai argumentată, dar în bibliografia anexată lucrării vor figura toate variantele ce ne sunt cunoscute.) [18].

Apariția a cinci cărți semnate de Kovalenko B., Malarciuc Gh., Meniuc G., Ciobanu I.C. și Stokorini P., a fost consemnată de tot atâtea recenzii [19]. În rest aflăm câteva referințe la tălmăcirii în cuvântul introductiv al cărții de nuvele a scriitorului clasic V. Stefanik [20, p. 3-12], o prezentare a culegerii antologice *Nuvela ucraineană* [21] și două semnale inserate în periodică [22], prezentarea și semnalele au apărut în publicațiile periodice ucrainene.

În presa periodică aflăm încă vreo câteva materiale care, referindu-se la opere ucrainene de diferit gen, informează cititorul și despre scrierile de proză. I. Ostrovschi, un lucrător al editurii *Cartea moldovenească*, făcea, la finele anilor '60, într-un organ de presă din Ucraina, o trecere în revistă a lucrărilor de proză [23]. Aceeași acțiune a întreprins ulterior, în periodica din republica noastră, și

O. Ilev [24]. Revista *Octombrie* de la începutul anilor '50 găzduiește două materiale în care se fac trimiteri, printre altele, și la două proze ucrainene. În numărul trei al revistei, criticul R. Portnoi aduce un exemplu de tălmăcire nereușită din volumul *Praga de aur* al lui O. Gonciar, iar în numărul 5 se constată că versiunea romanului *Stegarii*, de același autor (traducător G. Remenco), poate fi socotită rebut literar.

Așadar, până în prezent au rămas în afara preocupărilor criticii 28 de cărți tălmăcite din proza ucraineană până la 1940 și numeroase ediții ce au văzut lumina tiparului după război (în perioada postbelică au fost editate circa 60 de cărți).

Indiscutabil, un ritm cu adevărat intens posedă procesul de traducție și o îngăduială anormală a manifestat știința și critica, dacă au rămas necomentate profesionist, în aspectele ei cardinale, cărțile de tipul *Opere alese* de Ia. Galan și M. Vovciok, *Scrierilor alese* de Șevcenko, culegerea antologică *Scriitorii Ucrainei de vorbă cu copiii* (1954), cele zece romane (majoritatea meritorii) ale scriitorilor clasici (*Zahar Berkut* și *Borislavul râde* de I. Franko, *Destrăbălata* de P. Mirnâi, *Pământ* de O. Kobâlianska) și contemporani: *Omul și arma* și *Tronca* de O. Gonciar, *Trec în stoluri lebede* de M. Stelmah, *Stadionul* de V. Sobko, *Rada de la Pereiaslav* de N. Râbak ș.a. La cărțile reprezentative de povestiri, nuvele și schițe tălmăcite din clasicii V. Stefanik, M. Ceremșina și I. Franko se adaugă scrierile cu tematică moldovenească sau cu subiecte din realitatea noastră: povestirile lui M. Koțiubinski, romanul lui L. Gomin *Golgota*, în două ediții.

Din dramaturgia ucraineană au fost replăsmuite și publicate în ediții aparte cinci scrieri: (Tarasiuk M. *Cooperatori tineri*, Tiraspol, 1923; Dihtear O. *Nouă ianuarie a anului 1905*, Tiraspol, 1931; Cerkasenko S. *Îi dator*, Tiraspol-Balta, 1932; Mikitenko I. *Chestea de onoare*, Tiraspol-Balta, 1933; Kotlearevski I. *Natalka din Poltava*, Chișinău, 1969). În periodică, în anumite culegeri își fac apariția și câteva scrieri dramatice aparte, dar, până în prezent, n-am reușit a descoperi decât două intervenții ale criticii care vizează actul traducerii doar a unei drame. E vorba despre o recenzie [25, p. 3-18] și un articol [26, p. 3] ce-i aparțin cercetătorului literar A. Romanet. În ambele materiale este examinată calitatea scrierii *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski.

Momentele principale în procesul de familiarizare cu o literatură și de receptare creatoare a unor aspecte sau componente ale ei prin intermediul traducerii sunt următoarele: selecția operelor, calitatea tălmăcirilor, gradul de corespundere a operei alese necesităților interne ale contextului receptor și intensitatea propagării cărții, folosind căi diverse de răspândire și promovare. În rândurile de mai jos ne vom opri pe scurt la modul în care știința și critica literară au tratat aceste aspecte.

SELECȚIA. Este evidentă marea importanță a modului de alegere, doar interacțiunile presupun nu numai familiarizarea reciprocă cu un anumit tezaur literar, ci și asimilarea lui creatoare ce are ca rezultat îmbogățirea culturilor contactânde. Cu toate acestea, la noi în republică despre selecție s-a scris foarte

puțin și sporadic. Nu avem nici un material care ar lua special în discuție selecția. În materialele care abordează anumite aspecte ale procesului de tălmăcire, discutarea modalității de selectare ori lipsește, ori este atinsă în treacăt și parțial, ori este observat doar aspectul lui pozitiv, exagerându-se de multe ori unele laturi. Aspectul selectării se pomenea adesea înlocuit prin date statistice și fraze generale de genul acestora: sunt traduse cele mai bune sau cele mai frumoase creații, sau cele mai importante opere ocupă un loc de cinste în biblioteca cititorilor. Uneori constatările prezintă cele dorite de critici ca realitate. Atare exemple am putea spicui nu puține, dar să ne mărginim la două.

În 1979, când la noi în republică se desfășura decada literaturii ucrainene, I. Grecul scria în ziarul literar din Ucraina că în Moldova sunt traduse *toate operele principale ale clasicilor și remarcabililor scriitori contemporani ucraineni* [29]. S-a întrecut cu mult măsura. E o exagerare și constatarea pe care T. Isacov o făcea cu ocazia sărbătoririi centenarului nașterii lui T. Șevcenko: *în posesia cititorului moldovan se află toate (?) operele lui (ale Cobzarului - n.n.) mai de seamă* [8].

Alegerea operelor de tradus încă nu s-a bucurat de materiale speciale, cu viziuni de ansamblu. Până la ora actuală selectarea a fost abordată numai de rând cu alte teme ale procesului de tălmăcire și cuprinsă de către viziunea critică doar în segmente nu prea mari: a se vedea în acest sens două materiale ale competitorului [18], [30].

Câteva considerente, concluzii parțiale la temă aflăm în intervențiile critice ale literaților din Moldova – C. Popovici, I. Varticean, G. Meniuc, An. Renin etc. și ale celor din Ucraina – A. Romaneț, I. Glinskii, N. Bogaiciuc, A. Cernov, O. Gainiceru, E. Solovei, I. Grecul ș.a.

Insuficiența abordării acestei chestiuni (sporadicitatea, tratarea ei în bloc cu alte teme și nu în dimensiunile necesare) a avut următoarea consecință: până în prezent încă nu sunt stabilite cu claritate principiile de alegere, nu este arătată consecvența sau inconsecvența editurilor în respectarea lor. Situația dată a făcut ca în afara listei de opere alese pentru tălmăcire să rămână numeroase cărți de proză, majoritatea scrierilor dramatice și a edițiilor valoroase de creație populară.

În pasagiile referitoare la selecție putem întâlni raționamente discutabile, constatări care trezesc nedumerire, imprecizii. De exemplu, au fost anunțate ca traduse vreo câteva cărți și scrieri despre existența cărora nu s-a găsit nici o informație. Nu sunt lipsă și cazurile când lucrarea unui scriitor sau munca unui tălmăcitor este atribuită altuia.

CALITATEA. Este evidentă importanța nu numai culturală a traducerilor și necesitatea stringentă de a examina la concret calitatea lor, însă starea de lucruri în acest domeniu se schimbă spre bine foarte încet.

Aspectul calității scrierilor de proză, dramaturgie și folclor a fost evitat aproape în mod fatal. Chiar și atunci, când cronicarii literari se pronunță asupra culegerilor plurigenuriale, în care e prezent compartimentul de proză, dramaturgie și folclor, acestea rămân nediscutate. Cele câteva articole (autori C.

Popovici, I. Glinskii, A. Romanet, N. Bogaiciuc, competitorul) iau în dezbatere poezia lui T. Șevcenko, drama lui Kotlearevski *Natalka din Poltava*, iar recenziile vizează o parte destul de modestă din cărți și din culegerile antologice genurile și plurigenurile.

Ceva mai bună este situația în ceea ce privește calitatea traducerii poeziei, în primul rând, a moștenirii poetice a lui T. Șevcenko. Multe însă din cărțile celorlalți poeți n-au fost discutate sub raportul calității. Încă nu și-a găsit locul cuvenit în critică examinarea părții formale a operelor. Fondul și forma se află în unitate dialectică și ele anume așa trebuiesc privite.

Predomină constatările abstracte, fraza evazivă. Pasagiul ce notează anumite reușite nu este sprijinit, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, măcar de un exemplu de materie artistică calitativă. Reproducem câteva mostre caracteristice: fiecare dintre versiuni poartă amprenta individualității creatoare a tălmăcitorilor; această ediție (sau aceste variante) sunt superioare celor precedente; ne face plăcere să remarcăm o ediție bună a creațiilor lui... în limba... ș.a.m.d. Se procedează astfel și în cazul obiecțiilor.

Referindu-ne la selecție, scoteam în vileag un șir de opinii discutabile, imprecizii, constatări trezind nedumerire. Cam aceleași lacune sunt caracteristice și pentru puținele intervenții critice examinând calitatea.

Unul dintre aspectele importante ale procesului de receptare prin traduceri a unei literaturi este determinarea locului scrierilor în cadrul căutărilor tematice și artistice ale literaturii receptoare. Critica însă îngăduie și cu elucidarea acestui aspect. Până acum ea a emis cititorului doar câteva raționamente care cuprind un număr infim de ediții: cărțile replăsmuite din moștenirea literară a lui T. Șevcenko, L. Ukrainka, ultima culegere antologică de poezie *Lumina inimii* (1979).

PROPAGAREA CĂRȚII, CĂILE DE RĂSPÂNDIRE A EI. Și în această direcție contribuția criticii este, după cum am arătat în articolul *Cartea tradusă și propagarea ei* [31], destul de modestă. Folosirea căilor diverse de răspândire a cărților și a lucrărilor aparte, precum și a informației despre ele este o datorie și a editurilor, dar și a redacțiilor de reviste și ziare, datorie, de care ele se achită doar parțial.

Putem aduce două-trei exemple când în presă s-au făcut propuneri concrete. Pe la mijlocul anilor treizeci *Литературна газета* (1934, 20 ianuarie) găsea ca anormală lipsa în Ucraina a cărților de traduceri din literatura noastră. În timpul zilelor literaturii moldovenești în Ucraina (1978, 11 mai) Pavel Boțu, Primul Secretar al Uniunii Scriitorilor din Moldova, constata în paginile săptămânalului *Literatura și arta* că poezia moldovenilor și cea a ucrainenilor este destul de bogată și că a sosit timpul să avem mai mulți poeți replăsmuiți aparte în cărți. În acest sens s-a pronunțat, ceva mai înainte, și competitorul [30].

În cadrul unei mese rotunde, organizată de revista *Кодры* pe tema relațiilor literare, perioada anilor '70 a fost determinată ca o a doua renaștere în spațiul nostru a traducerii artistice. Deci ar fi normal și constructiv ca procesul de majorare a numărului de tălmăcirii să fie însoțit de îmbunătățirea calității lor

și de un comentariu critic tot mai exigent. S-a vorbit despre lipsa unei atitudini cuvenite din partea criticilor noștri față de traducere la Congresul al doilea al Scriitorilor din Moldova. Pasivitatea și inoperativitatea criticii au fost vizate periodic de înșiși cronicarii literari din ambele republici, însă ameliorarea temeinică a situației n-a intervenit nici până acuma. Prin urmare, starea reală a lucrurilor ne impune nu numai concluzii favorabile.

Puține, dar diverse ca forme ale criticii (articole, recenzii, eseuri, medalioane literare, evocări publicistice, note de lector, prezentări, semnale la apariție), materialele la care ne-am referit au ajuns la cititor pe mai multe căi: presa periodică, cuvântul însoțind volumul de tălmăciri, cartea de critică sau culegerea de autor, culegerea de articole și studii colective, cea de teze ale referatelor științifice. Ar fi bine ca diversificarea să continue. Uneori actului critic îi scapă ba literatura tradusă într-un anumit răstimp (perioada antebelică), ba rămânea necomentată producția aparținând unui atare gen literar, (e cazul versiunilor ucrainești din dramaturgia românească) e lipsă și viziunea de ansamblu asupra procesului de receptare a folclorului ucrainean. Actul critic s-a mărginit la scrieri sau cărți aparte.

E necesar să subliniem: lipsește studiul care ar sintetiza practica replăsmuirilor dintr-o limbă sau dintr-un anumit gen literar. Materialele sumare și mici ca dimensiune în care s-a încercat a privi cărțile aparținând unui anumit gen literar sunt puține de tot și, de regulă, evită problemele de primă importanță: cea a calității, a gradului de corespundere a operelor necesităților interne ale contextului receptor.

§ 3. Comentarea fenomenului de reflectare artistică

Momentele literare de divers gen și specie (fragmente de proză și de drame, nuvele, povestiri, poezii printre care remarcabilul sonet *Urme ale Moldovei la Kanev* și *Cântecul jubiliar al Podoliei* de Al. Hâjdeu, legende, scjițe) care au inițiat, parțial reflectat și prin aceasta au încetățenit tematica ucraineană în literatura noastră din perioada modernă au fost consemnate și comentate de cercetătorii literari I. Vasilenko, V. Coroban, C. Popovici, A. Romaneț, E. Levit, I. Osadcenco, S. Pânzaru, E. Dvoicenko-Markova, Gr. Bostan, V. Badiu, P. Baluș, subsemnatul ș.a.

Anumite aspecte ale reflectării artistice ce s-a produs în sec. XX și-au găsit interpretarea în știința și critica literară de la noi, dar o privire de ansamblu asupra întregului fenomen încă nu avem. Tentativa întreprinsă de Isac Grecul în cartea sa *Слово про дружбу* (Київ, 1974, varianta rusească *Слово о дружбе*, Кишинев, 1976) cuprinde doar o parte neînsemnată din materia poetică de până la mijlocul anilor '70 și – ce e mai regretabil – multe aspecte ale laitmotivului nominalizat sunt tratate empiric și, adeseori, eronat.

Cam prin anul 1974 a încetinit brusc comentarea critică a tematicii ucrainene explorate de poezia noastră (excepție, în sensul discutării materiei mai vechi, fac postfața subsemnatului la culegerea antologică *Lire înfrățite*, 1979 și prefața Elizei Botezatu la volumul selectiv *Vârsta înfrățirii*, 1984), an ce

marchează începutul unei noi etape evolutive în procesul de evocare poetică prin apariția primului ciclu de versuri semnat de Em. Bucov și succedat de încă trei cicluri aparținând poezilor Arhip Cibotaru (1978), Gheorghe Vodă (1980) și Gheorghe Ciocoi (1984). Creația ce ține de această etapă, fiind nu numai nouă, dar și superioară celei precedente, încă nu s-a bucurat de atenția meritată a criticii.

Cele demonstrate mai sus ne permit să conchidem: evocarea poetică reprezintă modalitatea preponderentă a reflectării artistice în cadrul raporturilor literare moldo-ucrainene. Privită prin grila lui T. Vianu despre două tipuri ale receptării, creația poezilor din perioada 1924-1964 ține de primul tip – sentimental-asociativ, cea din răstimpul 1964-1984 – de tipul al doilea – intelectual-apreciativ. Acest al doilea tip a căpătat o pondere aparte în ultimul deceniu al perioadei studiate, o dată cu intrarea în circulație a ciclurilor de versuri semnate de Em. Bucov, Gh. Vodă, Arh. Cibotaru și Gh. Ciocoi.

Actul de interpretare critică ca formă de receptare valorică a traducerii și a reflectării artistice este strâns legat de numele cercetătorilor literari C. Popovici, A. Romaneț, N. Bogaiciuc, subsemnatul ș.a. Lipsind până la război, prezent în mod foarte sporadic în primele două decenii postbelice, comentariul critic asupra versiunilor a marcat câteva succese notabile doar în perioada 1965-1980. Dar prevalarea netă a publicațiilor informative asupra celor de problemă și de analiză concretă ne permite să constatăm că traducerea artistică încă nu și-a ocupat locul meritat în problematica științei și criticii literare.

Procesele de receptare prin traduceri a unei considerabile părți a beletristicii ucrainene și de familiarizare cu tematica de inspirație ucraineană, care sunt, ca durată, niște fenomene tradiționale, s-au aflat, în perioada investigată, în continuă ascensiune și, prin acest dialog intercultural permanent, cititorul din Moldova a cunoscut mai îndeaproape realitățile republicii vecine. E și aceasta o posibilitate de identificare mai precisă a profilului ontologic propriu pentru trăitorii de pe ambele maluri ale Nistrului.

Referințe bibliografice

1. Mihăilă E., *Receptarea poetică*. – București, Editura *Eminescu*, 1980.
2. Pavlicenco S., *Receptare și confluențe. Studii de literatură universală și comparată*. – Chișinău, 1999.
3. Bogaiciuc N., *Taras Șevcenko în literatura moldovenească // Studii de limbă literară moldovenească*. – Chișinău, *Știința*, 1960.
4. Bogaiciuc N., *Taras Șevcenko și Moldova // LLM.*, 1961, nr. 1.
5. Intitulată *Poezii*, ediția reprezintă o microantologie, în care opera poetică e însoțită de date privind istoria creării ei, primii pași spre cititorul ucrainean și cel rus, concomitent se oferă și anumite aprecieri critice.
6. Вартичан И., Додул А., *Тарас Шевченко в молдавской литературе // Relații literare moldo-ruso-ucrainene*. – Chișinău, *Știința*, 1962.
7. Popovici C., *O nouă ediție a operelor marelui Cobzar // Cultura Moldovei*, 18 iunie, 1961.

8. Исаков Т., *Издано на молдавском языке // Советская Молдавия*, 10 martie, 1961.
9. Алич А., *Сыграй, Кобзарь // Молодежь Молдавии*, 10 martie, 1961.
10. Глинський І., *Молдавська шевченкіана (огляд). – Слов'янське літературознавство і фольклористика, Наукова думка. – Київ, 1966.*
11. Gainiceru O., *Lesia Ukrainka. Lirică // Cultura*, 18 septembrie, 1971.
12. Romanet A., *Înfrățirea lirelor // Zorile Bucovinei*, 1979, 6 octombrie.
13. Bostan Gr., *Lire înfrățite // Învățămintul public*, 1979, 27 octombrie.
14. Coșcodanu S., *Comunitate // Literatura și arta*, 1979, 27 septembrie.
15. Chidel A., *Lire înfrățite // Viața satului*, 1979, 13 octombrie.
16. Voțu P., *Lire înfrățite // Literatura și arta*, 1979.
17. Новикова М., *О “ножницах” в делах переводческих // Литературное обозрение*, 1973. № 6.
18. Apetri D., *Cărțile – mesageri ai frumosului // Moldova Socialistă*, 1979, 27 septembrie.
19. Коваленко Б., Александра Сфекла., *Над Дністром: оповідання з молдавського життя, Державне видавництво України, 1926 // Життя й революція, 1926, № 1; Malarciuc Gh. Întâlnire cu Ivan Franko. Reflecții de cititor asupra unei traduceri // Octombrie, 1956, nr. 9; Meniuc G., Nuvela ucraïneană // Octombrie, 1953, nr. 5; Ciobanu I.C., Proza lui Mihailo Stel'man // Nistru, 1961, nr. 5; Стокорінь П. Циклон молдавською мовою // Літературна Україна, 1979, 18 квітня.*
20. Lesin V., *Cuvânt înainte, în cartea Vasil' Stefanik. Nuvele. – Chișinău, 1971.*
21. *Літературна газета. Збірник українських новел молдавською мовою, 1953, 24 вересня.*
22. Revista *Червоний шлях* (1931, nr. 7-8) relatează despre editarea într-o carte aparte a povestirii lui I. Franko *Ciobanul* (Tiraspol, 1931); revista *Вітчизна* (1954, nr. 6) informează despre intrarea în posesia cititorului, în anul 1954, a culegeii antologice *Sciitorii Ucrainei de vorbă cu copiii* și a povestirii lui V. Kozacenko *Atestat de maturitate*.
23. Островський І., *Щирі друзі книги // Віницька правда*, 1969, 17 липня.
24. Pev O., *Scriitorii ucraïneni în limba moldovenească // Chișinău. Gazetă de seară*, 1972, 27 octombrie.
25. Romanet A., *Pagini alese din literatura ucraïneană // Zorile Bucovinei*, 14 aprilie, 1974.
26. Романец А., *Братерство-братство-фрэзіе // Зориле Буковиней*, 1976, 28 февруаріе.
27. Романец А., *Иван Котляревский и Молдавия // LLM*, 1974, nr. 2.
28. Апетрі Д., *Поетична спадщина Т. Г. Шевченка в Молдавії: Художні переклади // Радянське літературознавство*, 1976, nr. 10.
29. Грекул І., *Наче пісня одна солов'їна // Літературна Україна*, 1979, 18 листопада.

-
30. Apetri D., *Interacțiuni literare moldo-ucrainene // Literatura și arta*, 1978, 30 martie.
31. Apetri D., *Cartea tradusă și propagarea ei // Literatura și arta*, 1977, 22 aprilie.
32. Apetri D., *Din poezia ucraineană // Nistru*, 1977, nr. 9.

Elena Cartaleanu Domnitorul ca promotor al echilibrului (în cronicile moldovenești din sec. XVI)

Pe cât de variate sunt nenorocirile care îi amenință pe domnitori, pe atât de uniforme apar descrierile perioadelor fericite, dacă respectivii ajung să aibă parte și de acestea. Echivalent cu Petru Rareș al lui Macarie, Alexandru Lăpușneanul, eroul lui Azarie, vine să instaureze în țară o veritabilă epocă de aur. În frumoasa imagine pictată de cronicarul care o potrivește cu iscusință imediat după tabloul mișcător al asasinării lui Ștefan Rareș, poporul și armata, parcă presimțindu-și norocul, îl primesc cu brațele deschise pe noul voievod: “Toți s-au veselit de domnul lor, căci era dreptcinstitor și îi mângâia pe toți.”[1, p. 107]

Instalat în tron, Lăpușneanul are grijă de trei momente esențiale: evaluează starea economică a țării (“Iar voievodul a cercetat toate casele în care se păstra aur și le-a văzut pe toate goale”[1, p. 107]), asigură continuitatea dinastiei (“și-a luat în căsătorie pe doamna binecinstitoare, Roxandra”[1, p. 108]) și stabilește politica externă a statului (“înainte de toate a trimis în părțile dimprejur la căpeteniile limbilor și a întocmit să trăiască în pace cu străinii” [1, p. 108]). Conștient că aceste trei domenii de interes — economia trainică, dinastia continuată și buna pace cu vecinii — conturează sfera de preocupări a unui domn bun, Azarie își informează cititorii că Alexandru, domnitorul perfect, s-a ocupat de toate.

Liniștea și atributele pacifice în general par a fi deosebit de prețioase pentru un domnitor. Toți trei cronicarii menționează abilitatea de a face ordine printre calitățile domnitorilor buni. Și, dimpotrivă, un domnitor nepriceput se distinge prin haosul și neliniștea pe care le ridică în jurul său.

După ce Petru Rareș intervine, la rugămintea craiului János, împotriva nobililor răsculați din Transilvania (Macarie ne informează că participarea voievodului nu era dezinteresată, craiul “făgăduindu-i cetatea Bistriței în acea țară, cu tot ținutul din jurul ei și veniturile, dacă va dobândi domnia și alte mai multe spunea că va căpăta de la dânsul” [2, p. 87]), el își primește răsplata

promisă și încă un *bonus*: “Iar craiul Ioanăș, auzind de aceasta, a fost bucuros și a mai adăugat pe lângă cetatea făgăduită și altă, anume Boluanăș.” [2, p. 88] Însă cetățile refuză să se supună deciziei craiului, și cronicarul se folosește de ocazie pentru a-l schița pe Rareș în zale de cavaler nobil, neobosit în luptă: “viteazul domn Petru voievod, a doua oară în același an, în luna septembrie, s-a repezit în persoană ca un tânăr erou asupra lor și a arătat împotriva lor minunată pornire și fapte bărbătești.” [2, p. 88] Episodul ce urmează face uz de personificare sau, mai curând, de metonimie într-un mod deosebit de pitoresc. Cetățile, nu locuitorii, apar pe rol de personaje actante: “Unele din cetățile despre care am vorbit mai înainte, împinse de nevoie și fără voia lor, s-au supus craiului Ioanăș, altele de teamă, aflând despre celelalte că n-au putut ține piept vitejiei acestui bărbat, s-au turburat și s-au cutremurat și s-au alipit și acestea cu supunere de bunăvoie.” [2, p. 88] (Notăm între paranteze că, fără îndoială, sintagma “vitejia acestui bărbat” se referă la Petru Rareș, nu la Ioanăș, pe care Macarie are toate motivele — cataforice — să-l displacă.) Și în acest moment voievodul Moldovei dă dovadă de calitățile pertinente unui adevărat domnitor, nu doar oștean eroinic, ci și administrator excelent: “Și, întorcându-se Petru voievod de acolo la ale sale cu strălucită izbândă, după ce făcuse bună rânduială, a adus cu sine o mulțime de talanți de aur și altele, pe care le-a luat de la locuitorii acelei țări, cu care în chip vădit a îndulcit domnia.” [2, p. 88] Acest pasaj este remarcabil sub mai multe aspecte. El afirmă abilitatea atât de prețioasă a lui Rareș de a face ordine — “bună rânduială” — și încă pe un teritoriu străin, în cetăți până nu demult vrăjmașe. Pentru a nu știrbi imaginea perfectă, cronicarul are înțelepciunea de a lăsa în afara textului metodele aplicate de domn pentru pacificarea locuitorilor. Important este că, spre deosebire de János, care nu este în stare să facă ordine în propria țară, Rareș instaurează buna rânduială în niște orașe străine, cu care abia terminase de luptat.

Macarie pare să consemneze cu satisfacție volumul prăzii de război, aduse de Rareș din Transilvania: “O mulțime de talanți de aur și altele, pe care le-a luat de la locuitorii acelei țări”. Însă sintagma imediat următoare — “cu care în chip vădit a îndulcit domnia” — poate fi percepută atât în sensul ei literal, cât și ca o notă sarcastică, aceasta din urmă fiind sugerată îndeosebi de adjectivul “vădit”. Fără îndoială, o pradă bogată nu poate decât bucura inima unui voievod — și pentru că eroul episodului este Petru Rareș, patronul regal al autorului, campaniile sale, fie și de cotropire, sunt raportate cu toate detaliile accesibile scriitorului.

Neliniștea, dimpotrivă, este semn al vremurilor grele și atribut al încercărilor sorții. De aceea starea disperată a lui Petru Rareș, încolțit de “toată lumea de fiare păgânești,” [2, p. 89] este descrisă de un verb care conține semul neliniștii — “iar la mijloc *se zbatea* voievodul Moldovei”. [2, p. 89] În continuare, informat fiind despre planurile complotatorilor, “i s-a *cutremurat* inima și teama și *turburarea* l-au cuprins.” [2, p. 89] Urmează o descriere clasică a unei izbucniri emoționale: “îi curgeau pentru aceasta din ochi lacrimi și suspine dese cu gemete îi ieșeau din adâncul inimii și era chip ce trezea milă și

vrednic de plâns.” [2, p. 90] Macarie scrie într-o epocă când tradiția (cel puțin cea literară) nu îi interzicea eroului să-și trădeze sentimentele; mai mult, canonul literar dispunea de modele transmise încă din Antichitate. [4] Nu contează deci dacă disperarea lui Petru Rareș s-a exteriorizat anume în forma citată mai sus — câteva decenii mai târziu, și Alexandru Lăpușneanul va fi văzut de Azarie plângând [1, p. 110].

Poziția centrală a domnitorului în *axis mundi* terestru îl face punctul de sprijin și de referință al țării. Anume de el depinde stabilitatea și deci bunăstarea statului. Axioma ne poartă și mai departe: un domnitor instabil nu poate asigura o domnie stabilă. Drept dovadă a faptului că aceasta era și convingerea cronicarilor servesc imaginile domniilor perfecte: Petru Rareș, în vremea când nu invadează Polonia și nu face ordine în Transilvania, îi asigură țării niște ani pașnici și luminoși; Alexandru Lăpușneanul este văzut „întocmind lucrurile ca un om înțelept” [1, p. 108] la debutul primei sale domnii și ca un făuritor metaforic al păcii — după revenirea pe tron: „De atunci s-a liniștit furtuna aducătoare de valuri și se plutea fără turburare pe marea vieții, căci sufla de-a dreptul zefirul dumnezeiesc al dreptei credințe”. [1, p. 114] Ipoteza noastră — bun este domnitorul ordonat și măsurat — este confirmată de trierea celorlalți voievozi în *buni* și *răi* cu remarce privind ordinea și liniștea în țară: talentele organizatorice ale lui Bogdan III sunt trecute sub tăcere de Macarie, care nu-și ascunde dezaprobarea față de inițiativele lui războinice; Ștefan cel Tânăr domnește singur prea puțin pentru a se distinge în această privință — iar *liniștea* și *ordinea* sunt caracteristici proprii mai curând vârstei înaintate; Petru Rareș este domnitorul perfect, *Pater Patriae*. După care vine Iliăș, oaia neagră a familiei, și dezechilibrează statul ordonat de tatăl său: „pe toate le-a turburat și le-a clintit” [2, p. 94]. La plecarea lui Iliăș, Macarie mai evocă o dată dezordinea provocată de el — „și nu s-a întins mult turburarea ca urmare a acestora” [2, p. 95] — pentru a crea un contrast cu Ștefan Rareș, în vremea căruia „iarăși au strălucit razele dreptei credințe și iarăși s-a luminat zorile binefacerii” [2, p. 95].

Eftimie împărtășește viziunea lui Macarie: liniștea, odihna le sunt proprii doar domniilor fericite. După luptele cu ungurii, Petru Rareș „a venit în cetatea sa de scaun a Sucevei și s-a odihnit de ostenele sale” [3, p. 98] (imediat după care odihna „a plecat la Hârlău și acolo a tăiat capetele lui Septiliciu și a lui Avraam Rotâmpan” [3, p. 98]). Iar după întronarea lui Iliăș, ca rezultat al nelegiuirilor sale, „toate cele creștinești și bisericești erau într-o mare turburare.” [3, p. 100] Boierii și oștenii, siliți de Iliăș să-l întovărășească la Constantinopol, merg „cu mare grijă și supărare și întristare” [3, p. 101].

Mânia apare drept unul din principalele vicii ale lui Ștefan Rareș: „cu creșterea smintelii se făcuse necumpănit, din mânie este obiceiul să urmeze dorințe necuviincioase.” [3, p. 101] Mânia aduce cu sine și alte păcate, înșirate cu indignare:

... a pornit cu o mulțime de chipuri de *rele* și toate *nedreptățile* și s-a datat la *chinuri* și acest **murdar ucigaș băutor de sânge** era plin de *mânia* femeiască, precum și de cea bărbătească și s-a **murdărit** pe sine în

toate faptele *necuviincioase*, făcea *desfrânări* și *jafuri*, *omoruri* și *lăcomie* și alte *necuviințe* asemănătoare, căci era **aspru** și **chinuitor** rău, și pe mulți *a omorât* cu multe și deosebite *chinuri*. [3, p. 101-102]

Axa lexicală a pasajului citat se sprijină pe două enumerații: a lucrurilor urâte comise de domnitor și a trăsăturilor propriu-zise ale acestuia. Ștefan este vinovat de *rele*, *nedreptăți*, *chinuri*, *mânie femeiască și bărbătească*, i.e. *desfrânări*; *jafuri*, *omoruri*, *lăcomie*, alte *necuviințe* și *chinuri*, el însuși fiind calificat drept un *murdar ucigaș băutor de sânge*, *aspru* și *chinuitor rău*. Așadar, dintre cele șapte păcate de moarte — mândria, zgârcenia, mânia, lenea, lăcomia, desfrâul și invidia — voievodului i se impută cel puțin trei; în plus, el se face vinovat de încălcarea unei bune porțiuni din Decalog, comițând *omoruri*, *jafuri* și, fără îndoială, râvnind la bunurile și soțiile altora.

Întrebarea este: comportamentul lui Ștefan a provocat enumerația sau enumerația de-a gata a fost ajustată la comportamentul lui Ștefan. Altfel spus, dacă generalizarea făcută de Eftimie este secundară evenimentelor sau reprezintă calapodul pe care s-au ajustat evenimentele. Astfel, pentru a-i convinge pe cititori că Ștefan Rareș „a început să cugete și să facă întru totul ca fratele, cu unele chiar să-l întrecă” [3, p. 101], Eftimie, cu diligența prelatului obișnuit cu încercarea conștiinței și spovedania, îl acuză pe voievod de diverse vicii și păcate, menționând că acesta a greșit și cu gândul, și cu fapta. Sugerăm că această enumerație, oarecum repetitivă, a fost necesară pentru a-l echivala pe Ștefan cu Iliăș. Or, Iliăș apare ca sortit pierzaniei mai întâi de toate prin greșelile sale contra religiei: se convertește, *de facto*, în mahomedanism și comite un păcat aproape egal prin gravitate — înscrie la bir Biserica și boierimea. Și, adițional, s-a mai dedat la torturi și execuții. Pentru a justifica echivalența lui Ștefan cu fratele mai mare, cronicarul se vede nevoit să revină, iar și iar, asupra ideii că prezența lui Ștefan pe tronul Moldovei ajunsese o pângărire a domniei și a coroanei; de aceea motivul *murdăriei* voievodului este reluat, la distanțe măsurate (*dorințe necuviincioase*, *murdar ucigaș băutor de sânge*, *s-a murdărit pe sine*, *desfrânări*, *necuviințe*, *năravul spurcat de fiară*, *viață necurată și desfrănată*), alături de motivul *descumpănirii* totale (a adus hogi turci *chinuiți de demoni*, *să vorbească cu asprime* — comportament dezzechilibrat; *cu creșterea smintelii*, *necumpănit*, *din mânie*, *plin de mânia*, *era aspru*). Și de aceea Eftimie insistă ulterior asupra semului *luminii* în imaginea lui Alexandru Lăpușeanul: partizan al domnitorului, autorul exploatează din plin valoarea stilistică a antitezei.

Cu atât mai curios apare efortul lui Azarie de a zugrăvi un Ștefan Rareș pozitiv. Când Azarie vrea să-i demonstreze cititorului că Ștefan Rareș era un domn excelent, el evocă trei domenii de activitate, esențiale pentru o persoană regală: „...Ștefan cel Viteaz petrecea în chip binecinstitor, domnea și întocmea de toate.” [1, p. 107] Este adevărat că ordinea enumerării ne poate pune pe gânduri. Însă un alt detaliu este mai important: nota “binecinstitor” alături de verbul “petrecea”. Polisemia bogată a verbului *a petrece* permite o lectură de două niveluri a sintagmei. Pe de o parte, *a petrece* înseamnă, după *Dicționarul*

Universal al Limbii Române, “a-și duce viața și a-și ocupa timpul (într-un anumit fel, într-un anumit loc, o anumită perioadă); a trăi”. Pe de altă parte, un sens ulterior se egalează cu “a se distra, a se desfăta, a se veseli, a se bucura de viață” [5, p. 645]. O viață de petreceri și ospete nu indică nicidecum un domnitor bun (acuzațiile lui Macarie și Eftimie la adresa lui Iliș semnaleză că și acest obicei prost îi era propriu) — însă un domnitor nu poate să se lipsească de pompa cuvenită regalității. De aici mențiunea “binecinstitor”: Ștefan petrece, însă fără a ofensa morala și obiceiurile. Cu câteva decenii înainte de evenimentele relatate de Azarie, Neagoe Basarab îi oferea fiului său o descriere a veseliei pe care și-o poate permite un voievod — probabil, este tocmai definiția “petrecerii binecinstitoare”, favorizată de Azarie:

Fătul meu, eu am gândit că așa se cade domnului să șază la masă boiarii săi cei mari și cu cei mici. Cându șade domnul la masă, întâi pohtește trupul lui să mănânce și să bea. Apoi pohtește și veselie multă. Iar tu, fătul meu, să nu cumva să-ți slobozești mintea de tot spre veselie, că omul în lumea aceasta șade între viață și între moarte. Pentr-aceia se cade să te socotești foarte bine, să nu-ți slobozești mintea de tot spre veselie, nici iar spre întristăciune. Că de te vei întrista foarte, deacii toți den casa ta și toate slugile tale se vor întrista și se vor îngrija; iar de vei vrea să faci voia lor și să te veselești cu totul, acea veselie făr’ de măsură va mânâia pre Dumnezeu și va osebi sufletul omului de la dânsul. Ci în vremea aceia, mai bine să fie plăcută veselia ta lui Dumnezeu, decât oamenilor [6, p. 193].

I se cuvine deci domnitorului să petreacă, în mijlocul curtenilor săi, pentru a-și susține prestigiul voievodal și pentru a nu cufunda curtea în tristețe — însă cu măsură, ca să nu jignească sentimentele celor sobri și măsuțați. Și Petru Rareș apare, la apusul vieții, petrecându-și “bătrânețile cu noroc bun, în băi și băături și mănăci” [2, p. 93], în descrierea lui Macarie, însă această odihnă este una binemeritată, după anii de zbucium și faptele glorioase, zugrăvite elocvent de cronicar — un drept *otium post negotium*.

Convingerea promovată de Macarie, Eftimie și Azarie este că un domnitor bun e cel care asigură ordinea și echilibrul în țară (și pacea, preferabil). De aceea domnitorii concepuți ca pozitivi *a priori* sunt reprezentați instaurând perioade luminate de liniște și regulă — fiind pozitivi, nici nu puteau fi văzuți altfel; pe când voievozilor „negativi” li se impută zdruncinarea ordinii în țară și smintirea moravurilor. Pentru domnitorii percepuți neutru, precum Bogdan III, cronicarii se limitează la stricta relatare de evenimente, fără generalizări despre ordine și luminare.

Note și referințe bibliografice

1. *Letopisețul lui Azarie* // Dodiță, G., Marin, V. *Istoria limbii și literaturii moldovenești: Crestomație*. Chișinău: 1966.

2. *Letopisețul lui Macarie* // Dodiță, G., Marin, V. *Istoria limbii și literaturii moldovenești: Crestomație*. Chișinău: 1966.
3. *Letopisețul lui Eftimie* // Dodiță, G., Marin, V. *Istoria limbii și literaturii moldovenești: Crestomație*. Chișinău: 1966.
4. Cf. „Tunc princeps, alta trahens suspiria” din *Chronicon Salernitanum*, întâlnit și la Silius Latinus și Gregorie de Tours — și în *Eneida* lui Vergiliu.
5. Lazăr Șăineanu, *Dicționar Universal al Limbii Române*, ed. revăzută și adăugită. Chișinău: 1998.
6. Neagoe Basarab, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*. Chișinău: 1997.

Dumitrița Smolnițchi
tematică
lector superior

Ion Neculce și tradiția istorică: aspecte

La toate etapele culturii universale, marile evenimente și personalitățile de excepție care au marcat destinul unui popor sau al unei perioade istorice date și-au găsit reflectare în artă și literatură printr-o prismă subiectivă. Reînvierea în literatură a epocilor de eroism și a personalităților istorice diferă de la un autor la altul, fiecare văzând în mod deosebit, potrivit conceptului său despre lume și a viziunii sale asupra istoriei.

Doinele, baladele, legendele, cântecele de vitejie au constituit istoria „nescrisă” a poporului, literatura populară făcându-și apariția cu mult înainte de literatura scrisă. Inspirându-se din datele oferite de istorie, dar și din literatura populară, aceasta fiind una din formele de expresie a conștiinței și de reflectare a existenței, scriitorii le-au interpretat printr-o viziune proprie, imaginând scene, dialoguri, situații și trăsături de caracter, potrivit fanteziei și concepției artistice a fiecăruia. Odată descoperită, tradiția istorică a devenit pentru scriitori o sursă prețioasă de teme, personaje, subiecte.

Primii care au folosit tradiția, legendele istorice și povestirile orale pentru a completa anumite „lacune” din istoria poporului au fost cronicarii. Anume ei au pus „opera” creatorilor anonimi alături de documentele istorice. Tradiția sau amintirea faptelor păstrate în memoria maselor, transmise pe cale orală de la generație la generație, fără a fi supuse unor transformări, există rar în literatură. Omul din popor, purtătorul tradițiilor, caută să le întrească cu amănunte menite să atragă atenția celui care îl ascultă, pentru a-l face să le creadă cât mai autentice. Astfel, simpla afirmație, adică **tradiția pură**, se transformă, **devenind povestire**. Fiind preocupat nu numai de ceea **ce** spune, dar și **cum** spune, ce semnificații dă faptelor înșiruite, povestitorul, fără să vrea, **transformă tradiția în legendă**, care

nu mai e o simplă rememorare a faptelor de veacuri, dar și o meditație asupra vieții, o explicație a fenomenelor ei. Legenda istorică explică, lămurește, învață, dă exemple de urmat sau de evitat, reînvie măreția trecutului pentru a exalta, raportează acest trecut la prezent, pentru a-i evidenția valorile etice și morale.

Atitudinea față de tradiția istorică e foarte diferită. Unii le-au acordat mai multă crezare, alții mai puțină, dar nici unul dintre ei n-a fost atras de ea atât de mult ca Ion Neculce. Înzestrat cu o simțire aleasă, cu harul cuvântului, devenit artă, marele cronicar a valorificat tradiția istorică, îmbogățindu-și narațiunea cu legende pline de conținut epic, baladesc sau anecdotic.

Majoritatea absolută a „cuvintelor” neculceene își au începutul în tradiții istorice din epoca feudală, în altă parte – în mediul de curte, cel mănăstiresc și boieresc. Cercetătorul E. Russev, cu care nu putem să nu cădem de acord, întrevide **însemnele vremii** [1, p.18-19] în „relicvele” lui Ștefan cel Mare, păstrate la mănăstirea Putna; în incidentele de la granița moldo-polonă pe vremea domniei lui Vasile Lupu; în venalitatea demnitarului turc, cumpărat de acel voievod; în șederea mazilitului domnitor moldovean în închisoarea celor Șapte turnuri de la Istanbul; în căsătoria lui Gheorghe-vodă Ștefan; în avatarurile doamnei lui Vasile Lupu și ale boierilor Cantacuzini; în întâlnirile lui Gheorghe Ghica, viitorul boier și domn al Moldovei, cu influentul vizir turc Küprulu; în sinistrele glume ale lui Ștefăniță-vodă Lupu; în aventurile lui Nicolae Spătaru „Milescu” etc.

Dar Neculce nu include toate aceste tradiții în cronică. Cele mai multe dintre ele, sunt puse de o parte, cărturarul făcând deosebire între legendă și istorie, fapt ce se datorează unui anumit simț critic. „El vede că aici nu este adevărul istoric, dar cu toate acestea le cuprinde lângă cronică întocmai ca Stolnicul Cantacuzino, care spune că istoria trebuie să întrebuințeze și cântecele bătrânești și legendele din popor. E aceeași stare de spirit și la unul și la celălalt, numai cât unul prelucrează acest material istoric, celălalt nu se ocupă de aceasta, ci, pur și simplu, pare a spune: iată, când veți scrie istoria țării, vă pun la dispoziție un material care nu trebuie să se piardă” [2, p.101].

Cele 42 de legende incluse în *O samă de cuvinte* se referă nemijlocit la faptele domnitorilor români și ale marilor boieri. **Este**, însă, sau **nu** istorie tradiția populară? **Este**, zicem noi, întrucât păstrează fapte, obiceiuri, credințe, urme ale felului de a gândi, de a înțelege sensul vieții și lumea din diferite epoci. În același timp, legenda sau mitul **nu sunt** istorie, pentru că toate acestea nu sunt suficient de sistematizate, și nici înșiruite în ordinea în care s-au succedat, sau plasate în spațiile reale care s-au întâmplat cu adevărat. Elementele tradițiilor se suprapun sau depășesc cea mai strălucitoare imaginație.

Cu excepția cazului în care există date precise (de exemplu inscripțiile datate), este imposibil de restituit unei povestiri istorice (cu atât mai puțin unei legende istorice) valoarea sa reală din punct de vedere al timpului. Deși în legendă se precizează locul, personajul și momentul, nici indicarea locului, nici indicarea timpului și nici a personajului nu pot fi considerate ca având o valoare exactă și riguroasă. „Principiilor de localizare și de delocalizare, de individualizare și de dezindividualizare se cuvine să le adăugăm – vă rog să scuzați cuvintele acestea

barbare – principiile de temporare și de detemporare”, susține cercetătorul folclorist A. Van Gennep [3, p.122]. Uneori, fapte separate în timp sunt juxtapuse de legendă într-un singur moment, alteori, fapte strict contemporane sunt depărtate unele de altele și repartizate pe un număr adesea considerabil de ani și chiar secole. Prin urmare, în legendă, elementul temporal se poate restrânge sau extinde. Aceasta nu scade, însă, din valoarea documentară a legendei [Vezi: 3, p.119-126].

În ce privește veridicitatea legendelor neculceene, C.C.Giurescu, în urma unei subtile și minuțioase analize științifice, a ajuns la concluzia că acestea pot fi clasificate în patru categorii [4, p.475-476], după gradul de corespundere adevărului istoric:

- cele a căror cuprins este adevărat de documente;
- tradițiile care, fără a putea fi demonstrate cu certitudine, cuprind, totuși, un sâmbure de adevăr;
- cele care reproduc expresii sau fraze rostite de diferite personalități istorice, dialoguri pentru care n-avem posibilitate de verificare;
- faptele, puține la număr, care nu corespund adevărului istoric.

Deci, majoritatea „cuvintelor” lui Neculce nu reprezintă legende propriu-zise, ele având un temei istoric, când numai o mică parte din ele nu corespund realității. Prin urmare, avea dreptate cronicarul când le lua în considerare și căuta să le facă loc la începutul letopiseșului său. De altfel, cronicarul însuși, confruntând mai multe variante ale uneia și aceleiași tradiții, o alege pe cea care i se părea mai aproape de adevăr.

Desigur, nu se poate pretinde că aceste tradiții populare reflectă strict adevărul istoric, căci atât bardul popular, cât și scriitorul cult interpretează istoria printr-o prismă proprie, imaginând scene, dialoguri, situații și trăsături de caracter, potrivit fanteziei și concepției artistice a fiecăruia. Autorul știe ce efecte vrea să producă, și subordonează acestora natura caracterelor sale. Astfel, în viziunea lor asupra istoriei, scriitorii se situează la mijlocul distanței dintre adevărul verificabil documentar și legendă, într-un cadru aureolat de calități și merite ieșite din comun. Spre exemplu, episodul retragerii lui Ștefan cel Mare în calitate de învins, cerând azil în cetatea Neamțului, e creionat foarte sobru în legenda respectivă a lui I.Neculce: „Și fiind mumă-sa în cetate, nu l-au lăsat să intre și i-au zis că pasirea în cuibul său nu piere. Ce să se ducă în sus, să strângă oaste, că izbânda va fi a lui”. D.Bolintineanu, încearcă să dramatizeze scena, în sensul artei culte: ”Ce spui tu, streine? Ștefan e departe; / Brațul său prin taberi mii de morți împarte. / (...) Dacă tu ești Ștefan cu adevărat, / Apoi tu aice fără biruință / Nu poți ca să intri cu a mea voință. / Du-te la oștire! Pentru țară mori! / Și-ți va fi mormântul coronat cu flori!” Iar în varianta folclorică a legendei episodul acesta în genere lipsește. Folcloriștii O.Papadima și D.Caracostea găsesc acest motiv în gestele franceze cavalești *La Chevalerie Vivien* și *Aliscans* [5, p.439-440; 6, p.438]. Subiectul gestelor povestește, cum eroul, izbutind să străbată liniile păgâne, ajunge istovit sub zidurile Oranzului. Din înălțimea turnurilor îl privește Giuboure, soția eroului, care refuză să-i deschidă poarta până în momentul, când Guillaume i-a împrăștiat pe păgâni și a eliberat prizonierii.

În acest caz, atestăm un fenomen destul de frecvent în literatură: generarea acelorași idei, într-o situație similară, la diferite popoare. **Motivul** tragic de circulație universală al **refuzului azilului și alinării, în propriul său cămin, a omului învins de soartă**, stă alături de un altul, eroic, **motivul mamei sau al soției care mai presus de fericirea casnică pune fericirea patriei**, ca în tradiția romană. Conform acestei tradiții, femeile, înmânându-le bărbaților scutul la plecarea lor la luptă, îi puneau în condiții extreme: sau să se întoarcă biruitori, sau să cadă morți.

Domnia lui Ștefan cel Mare a fost cea mai lungă și mai încărcată de glorie din istoria Moldovei. Victoriile strălucite alternau cu înfrângerile dramatice. Sprijinindu-se, însă, în numeroasele sale războaie purtate, pe boierime, răzeși și târgoveți, Ștefan a știut întotdeauna să-i răsplătească pe cei viteji prin dani și înălțări în rândul oștenilor lui. Imaginea domnitorului a crescut, cu timpul, extrem de mult în amintirea poporului: unele amintiri s-au șters, altele au fost amplificate mult, celelalte au fost înlocuite prin asemănări cu alte personaje istorice și legendare. Esențialul, însă, s-a păstrat: imaginea unei personalități care s-a identificat cu ideea națională, cu ideea neatârării țării, dobândită prin luptă. La acest capitol tradițiile înregistrate de Neculce, sunt multiple. „Ștefan-vodă cel Bun multe războaie au bătut. Și așe să aude din oameni vechi și bătrâni că, câte războaie au bătut, atâte mănăstiri cu biserici au făcut”. Acest „cuvânt” neculcean, sub nr.II, conține, de fapt, **două tradiții** despre domnia lui Ștefan cel Mare: că **a dus multe războaie** și că **a înălțat multe mănăstiri**. Am putea spune, că acestea sunt de fapt tradițiile pe care se axează celelalte, având teme interferente cu **tema luptelor și a construcțiilor de lăcașuri sfinte**.

Tradiția despre mama lui Ștefan cel Mare este una dintre acelea, subiectul cărora se axează pe **tradiția generală a luptelor**. În amintirea populară despre bătăliile purtate de Ștefan-vodă domină **ideea generală** că voievodul a purtat multe războaie, că le-a purtat cu vitejie și pricepere, că au fost drepte pentru că se purtau pentru independența țării, că a știut să răsplătească vitejia ostașilor săi, că a crezut, potrivit spiritului timpului, în credința creștină, identificând, de cele mai multe ori, noțiunea de „cotropitor” cu cea de „păgân”.

Cu legendele pe tema războaielor duse de domnitor se interferează și legenda despre Dumbrava Roșie, care e legată, totodată, și de existența unor păduri de stejar din nordul Moldovei. Cronicarul evidențiază mai multe Dumbrăvi Roșii: la Botoșani, la Cotnari și mai jos de Roman. Se cunosc mai multe localizări ale legendei în cauză, dar toate păstrează aproape textual partea referitoare la felul cum au fost chinuiți prizonierii, redată și de I.Neculce: „[...] când au fost arând cu dânșii, cu leșii, i-au fost împungând cu strămurările, ca pre boi, să tragă. Iar ei să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciuștile, iar când îi bâte cu biciuștile, ei să ruga să-i împungă”.

Legende și tradițiile din această categorie nu urmăresc întocmai firul istoriei și nici nu rețin cu exactitate evenimentele. Ele filtrează faptul istoric, potrivit concepției populare despre campaniile militare ale domnitorului. „Poporul a elogiat întotdeauna politica externă a lui Ștefan cel Mare, curajul și bărbăția sa în luptă, demonstrând faptul că, spre deosebire de cotropitorii de orice neam ce

invadau țara cu intenția de a o cuceri, Ștefan a fost însuflețit de idealul de libertate și independență națională” [7, p.56].

Unele tradiții legate de luptele lui Ștefan cel Mare, și rămase în memoria poporului, vorbesc despre manifestările de prietenie ale domnitorului față de apropiații sau ostașii săi. Culegerea neculceană o păstrează pe cea legată de obârșia și numele Movileștilor. Tradiția apare la I.Neculce amplificată cu amănunte epice, sub formă de legendă. Însuși cronicarul menționează că aceasta e o întâmplare istorică, căci **letopisețul scrie**, observând totodată că tradiția și cronică se contrazic, dar numai în amănunte: „când s-au bătut cu Hroit ungurul, precum dzicu unii la Cașen, iar letopisețul scrie că s-au bătut la Șcheie, pe Siretiu...”.

Întâmplarea relatată de Neculce e plină de substanță: modestul „aprod”, în contrast cu fapta care îl va înălța, se numea Purice; vodă, ca să poată urca pe calul care i-l dădea Purice, (el „fiind om mic”), însoțitorul lui Ștefan se face „moviliță” lângă cal. Domnitorul îi apreciază după merit gestul: „Sărace Purece, de-oi scăpa eu și tu, atunci ți-i schimba numele din Purece în Movilă. [...] Și, conchide Neculce, dintru acel Pureci aprodul s-au tras neamul Movileștilor”.

Cea de a doua tradiție – construcția lăcașurilor sfinte – are și ea mai multe **motive interferente** . Primul e cel al **alegerii locului**, pornind de la ideea că o construcție importantă trebuie ridicată pe un loc predestinat. În una din legende sale Neculce vorbește despre alegerea locului pentru ctitoria lui Ștefan cel Mare – mănăstirea Putna. Această alegere se face cu ajutorul unui vâtav și a doi „copii de casă” care trag cu arcul și „unde au căzut săgeata vâtavului de copii au făcut poarta, iar unde au căzut săgeata unui copil din casă au făcut clopotnița” [4, p.11].

Un motiv tipic pentru tradițiile legate de construcția lăcașelor sfinte e cel al **uciderii boiernașului care a tras cu arcul mai departe decât Vodă**, motiv prezent, de altfel, și în legenda înregistrată de primul nostru folclorist: „Iar un copil din casă dzicu să fie întrecut pe Ștefan-vodă și să-i fie căzut săgeata într-un delușel ce să cheamă Sion, ce este lângă mănăstire. Și este semnu un stâlp de piatră. Și dzic să-i fie tăiat capul acolo. Dar într-o adevăr nu să știe...”.

O temă care de obicei se interferează cu cea a mănăstirilor e **tema sihastrului**. În *O samă de cuvinte* ea apare cu **motive** tangențiale: al umilirii domnitorului în fața puterii spirituale, reprezentată de sihastru (în una din legende neculceene Ștefan trebuie să aștepte, până sihastrul Daniil *ș-a istovi ruga*); spovedania voievodului; sfatul pe care îl dă sihastrul voievodului: după ce va izbândi, să facă o mănăstire acolo.

În acest context se înscrie și legenda ridicării mănăstirii Slatina de către Alexandru Lăpușeanul, lucru pe care îl face din îndemnul sihastrului care „vide [...] spre duminici și spre alte dzile mari multe lumini întru acel paltin la vremea slujbii bisericii. Și i s-au arătat Maica Precistă în vis și i-au dzis să margă la Alexandru-vodă, să-i dzică să facă mănăstirea”.

Și încă o temă, aferentă temei mănăstirilor: **păstrarea obiectelor**, care sunt și ele mărturii ale trecutului. Astfel, „lăsat-au Ștefan-vodă cel Bun la mănăstirea Putna, după moartea lui, arcul lui și un pahar [...] ca să fie întru pomenire la sfânta mănăstire”, iar „Ieremie-vodă au fost pus multă avere la mănăstirea Sucevița”.

Tradiția populară referitoare la domnitori e foarte variată. Ea se referă la diferite aspecte ale vieții acestora: la copilărie, la semnificația existenței umane, la întemeierea de către vodă a satelor, târgurilor, cetăților, fântânilor, podurilor, iazurilor etc. Aceste legende, însă, îl interesează mai puțin pe I.Neculce. Totuși, el găsește de cuviință să includă printre „cuvintele” sale și unul ce face parte din categoria celor toponimice. Legenda despre care vorbim poate fi inclusă în categoria legendelor „cu tâlc”, adică a celor care comportă funcții gnomic vizibile, vecine cu literatura populară preceptistică. Vorba e de faimoasa povestire despre Movila lui Purcel.

Legenda se remarcă mai ales prin puternicul contur pe care îl dă opoziției **sărac – bogat**, plasată tocmai acolo unde ea apare mai contrastantă și frapantă: între frați. Purcel are aici dimensiuni de haiduc, subiectul – de cântec bătrânesc, sugerat puternic și de amănuntul că glasul lui „strigând să aducă boii la plug” s-a auzit „cale de patru ceasuri”. Figura lui e conturată în efigie, proiectată pe un orizont vast. Oamenii lui vodă îl găsesc „arând la o movilă”. Tâlcul social aspru are ecouri în unele simboluri religioase: Ștefan, ctitorul de biserici, e supărat la început că omul ară duminica. Însă, când află că fratele bogat nu-i dădea boii decât duminica, Ștefan apare ca un făcător de dreptate socială. Legenda reținută de Neculce relatează numai că domnitorul a hotărât ca boii să fie ai fratelui sărac. Unele variante ale legendei amplifică gestul de dreptate: „plugul frățâne-tu de-amu al tău să fie și eu îți dăruiesc movila să fie a ta de veci...” [7, p.109].

Tradițiile și legendele consemnate de I.Neculce, în special cele despre Ștefan cel Mare, au cunoscut o mare popularitate, fiind editate, împreună cu letopisețul, cât și în volume aparte. Dintre toate legendele neculceene, anume acestea au avut cea mai largă răspândire în epocile ulterioare, servind drept surse de inspirație de durată pentru crearea multor lucrări de valoare cu tematică istorică.

Privite în ansamblu, ca structură epică, tradițiile preluate și amplificate de I.Neculce sunt foarte variate. O bună parte dintre ele prezintă interes general-uman și se caracterizează prin temeinicie; dintre acestea fac parte, în primul rând, legendele despre Ștefan cel Mare. Altele se referă la întâmplări din viața particulară a domnitorului, comportând, de cele mai multe ori un aspect anecdotic, în accepția largă a cuvântului. În acest top pot fi incluse și legendele despre Gheorghe Ștefan și Ștefăniță, fiul lui Vasile Lupu. În unele din ele caracterul grav se îmbină cu cel anecdotic. Astfel ne apare legenda nr.XXVI, ce relatează despre vizita unui demnitar turc, dușman al lui Vasile Lupu, și primejdia pentru acesta de a-și pierde tronul. Altele se prezintă drept niște aventuri, cum sunt acelea despre Gheorghe Ștefan și Nicolae Spătarul „Milescu”.

Varietatea tematică și structura epică a tradițiilor ne fac să credem că popularitatea enormă a legendelor neculceene se datorează atât conținutului lor istoric-etic sau general-uman, cât și calităților artistic-narative ale acestora (cărora le vom consacra subcapitolul următor). Așa sau altfel, tradițiile consemnate de I.Neculce constituie o carte de referință la care urmașii revin din perspectiva timpului lor, reinterpretându-le creator.

Referințe bibliografice:

1. E.Russev. *Filonul folcloric în creația neculceană // Literatura moldovenească și folclorul*. – Chișinău: Știința, 1982.
2. N.Iorga. *Istoria literaturii românești (introducere sintetică). Arta și literatura românilor (sinteze paralele)*. – București: Editura Fundației Culturale Române, 1999.
3. A.Van Gennepe. *Formarea legendelor*. – Iași: Polirom, 1997.
4. C.C.Giurescu. *Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de I.Neculce // Studii de folclor și literatură*. – București: Editura pentru Literatură, 1968.
5. O.Papadima. *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*. – București: Editura pentru Literatură, 1968.
6. D.Caracostea. *Poezia tradițională română. Balada populară română și doina*. Vol. II. – București: Editura pentru Literatură, 1969.
7. M.-A.Cranciovici. *Ștefan cel Mare în tradiția populară românească*. – Chișinău: Știința, 1994.

Lilia Porubin Proza lui Leon Donici: narațiune vs dialog

Narațiunea este **coloana vertebrală** a unei opere epice, iar privită în datele ei intrinseci, ea este „nararea vieții în timp” (E. M. Forster), cu alte cuvinte, relatarea de evenimente în ordine cronologică. Spre deosebire de dramă, nuvela nu se dezvoltă exclusiv prin dialog, ci preponderent prin narațiune. Absența unui element scenic face necesară introducerea în narațiune a momentelor, situațiilor, caracteristicilor și acțiunilor propriu-zise. Elemente ale prozei scurte sunt **narațiunea** (sistemul motivelor dinamice) și **descrierea** (sistemul motivelor statice). De obicei între cele două serii de motive se stabilește un anumit paralelism. Foarte frecvent motivele statice sunt un fel de simboluri ale motivelor fabulative. „Opoziția dintre narațiune și descriere, accentuată, de altfel în tradiția școlară, constituie una dintre trăsăturile majore ale conștiinței noastre literare” [1, p. 154]. Putem însă conchide că „din punct de vedere al modurilor de reprezentare, a povesti un eveniment și a descrie un obiect sînt două operațiuni asemănătoare, care pun în joc aceleași resurse ale limbajului” [1, p. 157].

Descrierea constituie o dominantă invariabilă a prozei lui Donici: „Pășește solemn și târăgănat, învăluită în purpură, împodobită în aur, pășește încet și înfrigurată, cu fruntea senină, cu ochii pătrunși de tristeță” (*Toamna*). Însă descrierea poate să însemne nu atât reprezentarea detaliată a faptelor literare, ci „însăși desemnarea mai sobră a elementelor și a împrejurărilor unui proces poate să treacă drept un început de descriere” [1, p. 154]. Spre exemplu, narațiunea, în proza lui Leon Donici, nu se limitează numai la relatarea faptelor, ci mai ales la prezentarea detaliată a lor: „Grigorie s-a îndreptat spre cârciumă, nu departe de

teatru, unde de obicei se adunau coriștii, păzitorii teatrului și amatorii de artă teatrală, dar nu și de bilete de teatru” (*O noapte în teatru*).

Donici e fascinat de frumusețea și specificul peisajelor **nocturne**: „Gemetele au ajuns până la mansarda cu ușa înaltă unde doarme un copil bolnav, care se deșteaptă speriat și tremură. Iar tânăra mamă, care stătea alături de leagăn, îl liniștea și începea a cânta un cântec duios de leagăn pe care îl asculta și luna blândă argintie și îl asculta noaptea fermecată plină de aromă...” (*Poet și Femeie*), însă descrie cu multă iscusință și pe cele **diurne**: „Scutul însângerat al soarelui se ridică încet, încet asupra poartei de Damasc și lumina însângerată a cufundat și marmora albă strălucită a palatelor și verdeța fragedă a arborilor, pe foile cărora începu să sclipească ca niște scânteii roua de noapte”” (*Pe drum spre Emaus*). Preferința pentru descriere în defavoarea relatării evenimentelor este calificată drept una **generală**: „Putem spune deci că descrierea este mai indispensabilă decât narațiunea, de vreme ce este mai ușor să descrii fără a povesti decât să povestești fără a descrie (poate că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcare fără obiecte)” [1, p.155].

Descrierea extinsă și detaliată apare în economia generală a textului ca o pauză și ca o recreație în cursul povestirii, asumându-și o funcție pur estetică: „Cleopa și Ioachim s-au oprit și s-au întors. În fund, jos la picioarele lor, s-au întins cu miile și miile de palate, case, căsuțe cu grădini verzi, cu turnuri și pereți s-a întins Ierusalimul, vesel, măreț, bucuros în razele soarelui de primăvară. Ardea ca focul acoperișul de aur al templului lui Solomon și din curtea templului se ridica ușor fumul sacrificiilor. Iar mai departe, via largă spre Damasc se întindea dreaptă ca o sabie romană” (*Pe drum spre Emaus*).

Prin prezentarea detaliată a mobilierului și vestimentației, descrierea tinde să prezinte și să justifice chiar psihologia personajelor. În mod cert semnalăm funcția **simbolică** a descrierii. În nuvela *Requiem*, descrierea de mobilier are funcția majoră să prezinte indirect personajul principal, muzicianul ilustru Gonțevici, precum și, caracterul său sobru, maniera de comportament reținut, dar și vârsta sa onorabilă: „Bătrânul trecu încet prin toate cele patru odăi, ticsite cu mobilă veche, scumpă, masivă, cu părății împeștrîți cu panglici de felurite culori, imprimare cu aur și șterse de timp și de soare, care împodobeau odinioară cununile de lauri ce i se aduceau, cu tablouri, gravuri și portrete cu autografe, între care – ale multor persoane celebre, legate cu el prin prietenie”. În nuvela *Saul*, vestimentarul se circumscrie preferinței regelui pentru lux, fast, ceremonios și caracterului său neschimbător, controlabil și, uneori, previzibil.

Se poate ușor detecta, în proza lui Leon Donici, o plăcere senzorială de a descrie. Detectăm o adevărată beție de pietre și metale prețioase, printre care aurul, argintul, diamantul, safirul, topazul, agatul și multe altele. În special, nuvela *Saul* abundă în denumiri de pietre prețioase, numărul lor în câteva pagini fiind de zeci. Donici preferă pietre scumpe în defavoarea celor obișnuite, cotidiene, folosite de oameni pentru fabricarea uneltelor. „Ochiul” lui e sedus de sclipirea multicoloră a aurului, a diamantelor, a smaraldelor și a safirului, fără a ignora și altele. Aurul e metalul preferat al naratorului, apreciat mai ales pentru

frumusețea sa exterioară și strălucirea deosebită. Este remarcabilă în acest sens apariția de 37 de ori a acestui metal în paginile prozelor lui Donici, dintre care 13 apariții numai în nuvela *Saul*. Aurul constituie un element al vieții depline, semn al perfecțiunii și al absolutului: „Acolo, în flăcările fâlfâietoare, pe neașteptate se ridicaseră palate fantastice de foc, ca zidite de un arhitect nevăzut și fantastic, zidite din mărgean aurit, cu acoperișuri de aur, cu turnuri ascuțite de aur, cu scările de aur, ca într-o poveste veche” (*Cartea Vieței*). Simbolistica pietrelor prețioase își trage rădăcinile din lumea orientală. Trebuie remarcat că e vorba de o strălucire lipsită de adâncime, dar care, în mod paradoxal, provine dintr-o adâncă sensibilitate organică internă. Aceasta se vede subliniată în elementele tot mai delicate ce populează un rafinat interior baroc: purpura, aurul, argintul, diamantul. G. Genette, referindu-se la semnificațiile artistice ale metalelor și pietrelor prețioase, afirmă că: „...aceste elemente, aceste metale, aceste pietre prețioase nu sînt reținute decât pentru funcția lor cea mai superficială și cea mai abstractă: un fel de *valență* definită printr-un sistem de opoziții discontinui, care evocă mai mult combinațiile chimiei atomice decât transmutațiile vechii alchimii” [1, p.17]. Metalele prețioase intensifică în ultimă instanță un *exotism* specific prozelor de inspirație orientală, exotism care îi „colorează” stilul și îi marchează, definitoriu, scrisul.

Se consideră că analogiile cu teatrul „...sunt inevitabile în nuvele. Ele sunt făcute în piese de teatru de succes mult mai des decât povestirile sau romanele” [2, p.22]. Motivele nu trebuie mult căutate: nuvela depinde de caracteristici similare cu cele ale teatrului: personaje puține, cadrul, timpul, tema. Donici parcă elaborează scenariile, cu toate indicațiile pentru recuziter, regizor, scenograf. Totul e prezent: decorul, personajele, care apar în scenă într-o anumită ordine, costumele cu toate podoabele.

În construcția sa, nuvela pleacă adesea de la **procedee dramatice** și reprezintă uneori un fel de povestire a dramei, realizată prin reducerea dialogului și completată prin descrierea împrejurărilor. „Nuvela își reduce mult câmpul vizual și se dovedește că, asemenea teatrului, urmărește în primul rînd tensiunea longitudinală, desfășurarea unei întâmplări” [3, p. 262] sau: „Dintre toate formele artei narative, nuvela se dovedește a fi ruda cea mai apropiată a piesei de teatru, deoarece urmează, cel puțin cu începere dintr-o anumită clipă, direcția longitudinală rectilinie” [3, p. 302].

Schița doniciană e o adevărată scenetă, în care singurele elemente ale prozei sunt doar câteva verbe cu funcții regizorale, folosite cu premeditare stereotip, mecanic, verbe cărora li se mai adaugă din când în când un pronume sau un nume propriu, menite să indice cui aparține o replică sau alta. Utilizarea dialogului într-o întinsă măsură presupune o capacitate excepțională de a concentra în substanța acestuia, până la un anumit punct valențe de caracterizare portretistică. Prin urmare, Leon Donici este un prozator ce-și ignorează eventualele virtuți de autor dramatic. O schiță poate fi aproape în întregime elaborată „după tehnica teatrală” [4, p. 37]. Schița *Ultima ședință* este, după cum se știe, o piesă de teatru în miniatură. De aceea, toate caracteristicile piesei de

teatru pot fi regăsite aici. E vorba de structura dialogată între cele două personaje prezentate în incipit. Ca și în celelalte proze, e vorba de *EL* și *EA*. Cadrul desfășurării acțiunii e prezentat la început: “Atelierul pictorului. Într-un fotoliu, ca o mătășoară, sta o fată tânără, încântătoare, rezemându-se de brațul fotoliului. Pictorul, în vârstă, o pictează”. Spre deosebire de teatru, în schița lui Leon Donici îi spune cititorului ce să creadă despre personaje, propunând determinative și comparații de tot felul. Procedeu fundamental este **dialogul**, care reprezintă o înrâurire a teatrului, în special evidentă aici, caracteristică observată de unii cercetători: „Înrâuririle teatrului, este evident acest lucru, își au obârșia în practica dialogului în opera epică, element artistic structural specific genului dramatic. Cu cât viziunea prozatorului tinde spre dialogare, prin renunțare la stilul indirect, la descripție, la comentariu și la explicație, cu atât opera epică devine mai „teatrală” [4, p.37]. Redarea vorbirii personajelor cu minime intervenții din partea autorului reprezintă o modalitate de a sublinia caracterul obiectiv și realist al viziunii sale artistice. În proza scurtă, autorul uneori merge până la eliminarea discursului care citează, secvențele dialogate dobândesc un caracter dramatic evident, iar ritmul devine mai alert.

Narațiunea propriu-zisă se interferează cu **elemente discursive**. Discursul se constituie ca totalitatea procedeelelor de a marca textual, intruziunile autorului în relatarea evenimentelor. Se știe că narațiune în stare pură, complet lipsită de indici textuali ai prezenței subiectivității celui care narează, nu există. „Cea mai mărunță observație generală, cel mai mărunț adjectiv ceva mai mult decât descriptiv, cea mai discretă comparație, cel mai modest „poate”, cea mai inofensivă dintre articulațiile logice introduc în trama sa un tip de vorbire care îi este străin și parcă refractar” [1, p. 163]. Orice intervenție a unor elemente discursive în interiorul unei povestiri este resimțită ca o denaturare a rigorii domeniului narativ (scurte remarci, expresii demonstrative: „Toate *acestea* au mai fost odată în veacurile trecute de mult” (*Prea Sfântă Născătoare*). Considerațiile generale au un caracter discursiv: „Mai bine tăcerea plină de gânduri și sentimente decât cuvinte directe, hotărâte și...sărace despre dragoste” (*Amorul*). Implicarea aprecierii personale a scriitorului e încă o marcă a discursivității narațiunii. Scriitorul se întreabă: „Poate fi altfel acolo unde trăiesc oameni prea mulți la un loc?” („*Prea Sfântă Născătoare*”). Uneori discursul poate înăbuși cursul evenimentelor, asumându-și funcția de a le explica.

Dialogul, ca modalitate esențială a limbii vorbite, reprezintă un procedeu narativ utilizat în forme inedite în proza scurtă a lui Leon Donici. Dialogul asigură narațiunii oralitate, dinamism și autenticitate, constituind un mijloc concret de caracterizare a personajelor. Dialogul cu funcție fatică este unul frecvent utilizat de autor. Într-un asemenea dialog replicile interlocutorilor par a fi golite de intenția comunicării a ceva precis, ele având rolul de a menține contactul în vederea unei eventuale comunicări autentice:

- „ – Da, am ajuns! Rosti pe neașteptate Toporcov, încât îl făcu să tresară.
- Ce?
- Am ajuns, zic!

- La ce?
- Încă mă mai întrebi? La toate astea, câte se petrec aiurea, pe străzi... la ce se petrece cu noi..." (*Marele Archimedes*).

În prozele scurte ale lui Leon Donici, ale acestui „bolid pe cerul literelor românești” [5, p. 1-2], frecvența cea mai mare o deține dialogul cu funcție informațională prin care interlocutorii emit și receptează, alternativ, informații. În proza *Admiratorul*, personajul principal, Lise se pomenește în fața iubirii uitate, dar care acum îi pare foarte importantă, atitudinea dată fiind explicată de dorința de a se consola că mai este tânără și atrăgătoare. Dialogul nu numai are o funcție informativă, dar mai este marcat afectiv, căci anume acum Lise își dă seama de sentimentele pe care le nutrește Michel pentru ea:

- „- Cum s-a schimbat totul, suspina ea. Și noi ne-am schimbat.
- Ce să faci? Așa este soarta omenească.
- D-ta ai venit pe la noi pentru mult timp?
- Nu. Chiar în astă-noapte plec.
- Departe?
- La Milano. ”; sau, în nuvela *Marele Archimedes*, personajele fac un schimb de replici, prin care nu cititorul, ci însiși personajele se informează:
- „- Mai vinzi?
- Da, am vândut tot ce am putut și ce se cumpără. Mai am câte ceva, dar nimeni nu cumpără.
- Ei, și ce ai de gând să faci?
- Nu știu. La asta nu m-am gândit. Mi-e teamă să mă gândesc. Fie ce-o fi!”

Dialogul interior e dialogul sinelui cu sine (prezent în solilocvii). Dialogul interior al personajului devine un mod de a se întreba și de a-și asuma un rol dramatic, grav și patetic, în raport cu demersul existențial. Un dialog *reflexiv* sau *interior* substituie, de fapt, confruntarea directă cu faptele pentru a da o perspectivă și adâncime semnificațiilor. Această formulă impune o cadență specială și o tonalitate inimitabilă a discursului narativ: „Oare ce face acum Ion? Sigur că stă în cârciumă, bea, ascultând cei doi lăutari, unul din dânșii e șchiop și cântând face din ochi și plânge de bucurie, de plăcere și de jale. Așa e întotdeauna Ion când bea” (*O noapte în teatru*); „Eu și ea... Ce simte ea și de ce și-a legat soarta sa cu a mea? De ce ? Dragostea? He! Dragoste... Poate să fie? Eu și dragoste! Ea spune că mă iubește. Oare nu mă înșală? Oare se înșală? Ca să fie adevărul... Se poate, poate că e și așa...” (*Pe drum spre Emaus*).

În *Melpomena* monologul narativ adresat este o formă de monolog dramatic. Adresarea se constituie drept element esențial în această formă monologală: “Vă salut, domnilor, cu mare bucurie! Vă salut sincer! Îmi pare foarte bine că vă văd și astăzi în palatul meu. Vă mulțumesc că nu mă uitați. Dintre voi nu există nimeni care n-ar fi auzit de mine. Pe mine mă cunosc toți – și acei ce au trăit cândva, odinioară, și m-au cunoscut și m-au iubit, și acei care vor trăi mult mai târziu după voi”. Această figură retorică îi conferă textului un

caracter dramatic: “Dar și voi veniți pe la mine, aici, pentru a uita de viața voastră amară în cutiile voastre uriașe de piatră; veniți aici să visați, să respirați aroma artei, să gândiți, să vă reamintiți, poate, și de tinerețea voastră și de frumosul trecutului, care a dispărut pentru totdeauna. Nu-i așa? Fiți sinceri!”. Fără a aștepta un răspuns la întrebarea adresată, oratorul își dramatizează discursul, eventual subliniind caracterul de urgență al problematicii pe care o înfățișează.

Prezentarea (**telling-ul**) este la Leon Donici mereu strâns legată de reprezentare (**showing-ul**). În schița *Ultima ședință*, nuvela *O noapte în teatru* și povestirea *Părintele Maurichie* dominantă este reprezentarea, fapt ce denotă o anumită teatralitate și, în același timp, **modernitate** a scrisului donician: „Specific teatralității, primatul prezentării asupra reprezentării produce în textul narativ o mutație esențială la nivelul limbajului. E vorba de schimbarea accentului de pe referent pe referință, de pe enunț pe enunțare. Ceea ce se spune contează mult mai puțin decât felul cum se spune; esențial nu e niciodată evenimentul în sine, ci modul de a-l numi, a-l descrie, și a-l interpreta” [6, p. 195].

Mecanismul fundamental din prozele lui Leon Donici se bazează pe o continuă alternanță de priviri înapoi și priviri înainte, a celor două mișcări narrative: *analepsă* și *prolepsă*. **Analepsa** “pare să remedieze o scăpare a naratorului” (U. Eco). Procedeu dat relevă dorința naratorului de a fi mai convingător, mai concludent. Naratorul face memorii, se referă la momente din trecut crezându-le relevante pentru prezent: „Intră în antreu și-mi întinse mâna, o mână fină cu mânuși albe, aceeași mână pe care mi-o întinsese acum doi ani, în biserică, tot într-o zi de august, aurie, cu cerul albastru, albastru” (*Aniversarea nunței*). **Prolepsa** constituie o dovadă de îngrijorare, neliniște și impaciunță narativă: „Popa înșală lumea, dar va veni cândva ora prevestită și Dumnezeu se va arăta oamenilor și va spune tot, tot adevărul. Și atunci el, Gavril, va înlemni pe popa și îl va izgoni din sat” (*Proorocul Moș Gavril*).

În cadrul aceleiași proze poate avea loc o alternare funcțională reușită a acestor două procedee. În *Requiem*, alternanța prolepsei cu analepsa stă la baza producerii unui tempou narativ variat, îl mobilizează pe cititor să-și miște privirea rapid în economia generală a textului: „Era opera sa cea nouă, cerută de unul din marele teatre, și care – el era sigur de asta – îi va aduce același succes, ca și creațiile lui de mai înainte”. În *Pe drum spre Emaus timpul narațiunii alternează frecvent cu timpul anterior, formând o permanentă zbuciumare a personajului Cleopa între prezentul nefericit de după moartea lui Christos și trecutul fericit când Cleopa fusese împreună cu Învățătorul său: „Pentru prima oară în viață, Cleopa se simți atât de singur. Iată trei ani fără să aibă ceva: nici familie, nici casă, nici rude, nici prieteni, nimic. Era numai Învățătorul: dulceața cuvintelor lui și minunea ne-nțeleasă a faptelor sale. Și Cleopa a fost cu alții și între alții, la locul groaznic, stătea înghițit de gloată, dar nu vedea nimic. Auzi numai prima lovitură a ciocanului și tăcerea, o tăcere rece, surdă și grea ce s-a vărsat asupra oamenilor îndată după sunetul*

ciocanului și fugi, fugi acoperindu-și urechile cu mâinile, fugi ca și gonit de cineva, fugi țipând fără să știe ce țipă”. **Flash-back-ul** este procedeul fundamental în această narațiune. Cu ajutorul lui, autorul întrerupe narațiunea și se întoarce la o situație din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat cu dispunerea cronologică a episoadelor. Nuvela în discuție este un caz interesant din punct de vedere al temporalității discursului. Presentul este mereu legat de trecut, se împletește, în mod fericit, cu acesta, formând o simbioză reușită. Niciodată însă cititorul nu confundă planurile temporale. Procedeul e explicat și de cercetătorul american Michael Meyer drept “un instrument care ne informează ce s-a întâmplat înainte de scena de deschidere în lucrare” [7, p. 65]. Trecutul și prezentul apar într-o strânsă conexiune exprimată în elocvente și febrile trăiri interioare. Scriitorul intervine în ordinea naturală a evenimentelor pentru a capta atenția și pentru a face discursul mai elocvent.

Se știe că **hipotipoza** (dilatarea narațiunii) e un procedeu de încetinire a tempoului narațiunii, prezentând anumite evenimente într-o mișcare cinematografică *slow motion* și insistând asupra unui detaliu aparent insignifiant. Un exemplu care pare să ilustreze perfect acest procedeu apare în nuvela Marele Archimedes: „Un automobil trecu repede cu zgomot, răspândind în aer miros de benzină și un zbârnâit profund, ce se auzea de departe. În automobil – un marinar cu o fată. Fata cu blană, luată pesemne de la altcineva. Fetele cu așa înfățișare n-au purtat înainte blăni. Nici nu știi să le poarte. Nici asta din automobil nu știe... Panglicile negre de la șapca marinarului fâlfâiau în vânt ca niște stegulețe mici, negre”.

Elipsa temporală pare să fie un alt mijloc predilect al naratorului. Alături de anumit *fragmentarism*, procedeul dat se constituie ca unul fundamental în nuvela Marele Archimedes.

Scriitorul preferă fie să-l investească fie pe autor cu funcții de narare, fie pe unul din personaje care, în ambele cazuri relatează evenimente la care au participat sau au fost martori. În adevăr, acest lucru e ușor de observat, cea mai reprezentată categorie este aceea unde scriitorul preferă să investească un eu narant omniprezent și omniscient care relatează întâmplări la care nu a luat parte nici ca protagonist, nici ca martor.

Măiestria artistică a lui Donici nu rezidă în alegerea unei modalități absolute de narare, ci mai degrabă în capacitatea lui de a combina diferite forme ale povestirii în serviciul diverselor modalități ale narării.

Referințe bibliografice:

1. Genette, Gerard, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978.
2. Dean S. Flower, prefață la *8 short novels*, Greenwich, Fawcett Publications, 1967.
3. Kayser, Wolfgang, *Opera literară*, București, Editura univers, 1979.
4. Ciobanu, Nicolae, *Nuvela și povestirea contemporană. Studiu critic*, București, Editura Pentru Literatură, 1967.

5. Titeanu, Eugen, *Un asasinat: Leon Donici*, în *Cuvântul*, București, an. III (1926), nr. 474, 7 iun.
6. Ciocârlie, Corina, *Pragmatica personajului*, București, Editura Minerva, 1992.
7. Meyer, Michael, *The Bedford Introduction to Literature. Reading. Thinking. Writing*, Boston, Bedford Edition, 2002.

Lucia Bunescu Note despre monumentalitatea sadoveniană

Literatura română cunoaște numeroși scriitori de valoare, a căror operă ne pare atât de cunoscută și apropiată, încât avem senzația că știm totul despre ea. Printre aceștia se numără și Mihail Sadoveanu, un scriitor „cu o forță artistică inegalabilă” care a știut să ne destăinuie multe din sufletul poporului român.

Dacă unii înaintași sau contemporani au fost receptați pe deplin abia după moarte, Mihail Sadoveanu anunța de la debut (cu cele 4 volume: *Povestiri*, *Șoimii*, *Dureri înăbușite*, *Crîșma lui moș Precu* – 1904) un mare talent, un scriitor original, un povestitor înnăscut. Sadoveanu demonstra cu fiecare nou volum talentul său neobișnuit și arta sa specifică, provocând în presa vremii reacții dintre cele mai diverse. A avut parte de elogiul entuziast al lui N. Iorga (din *Sămănătorul*), dar și de campania defăimătoare a lui H. Sanielevici (din *Curierul nou*). Între aceste extreme se situează intervențiile laudative ale lui S. Pușcariu, G. Ibrăileanu. Concluziile studiilor, metoda de analiză sau tonul discursului critic diferă de la un critic la altul. Vechilor comentarii făcute de N. Iorga, G. Călinescu, T. Vianu etc. li s-au adăugat altele noi (ale lui N. Manolescu, Z. Sîngeorzan, C. Ciopraga, S. Bratu etc.); deosebit de valoroase pentru explicarea și înțelegerea creației sadoveniene ca expresie a specificului românesc. Uneori autorii înșiși au reluat cercetările anterioare, îmbogățindu-le sau dându-le a altă strălucire.

După cum se știe, cea dintâi reacție critică la talentul sadovenian aparține criticului N. Iorga care scria că acesta are „o strălucită carieră înaintea sa” și „e mai puternic decât toți cei mai tineri prin belșugul producției sale fără pripă și fără zăbavă, liniștită și sigură, prin mlădierea care îngăduie să înfățișeze viața sub toate aspectele ei” [1, p.2-3]. Făcînd bilanțul unui an editorial, N. Iorga numea anul 1904 „anul lui Sadoveanu”, atrăgînd atenția cititorului nu numai asupra „rodniciei” acestui scriitor, ci și asupra unor coordonate artistice și stilistice: simțul cu totul special al trecutului (în *Șoimii*), stilul cumpătat și sănătos, „poporan” (în *Crîșma lui moș Precu*), puterea făuritoare și conștiința liniștită a harului său (în *Dureri înăbușite*).

Conform afirmațiilor făcute de G. Ibrăileanu, Sadoveanu „este un prozator, în opera căruia găsim cele mai multe documente din viața noastră trecută și prezentă”, iar pentru G. Călinescu opera lui este „o arhivă a unui

popor”, „o operă nemuritoare”; Sadoveanu „rămîne în mijlocul nostru mereu contemporan, pe cel fără vîrstă, natura l-a binecuvîntat cu cea mai lungă viață” [2, p.545-561].

Opera lui M. Sadoveanu a fost una dintre cele mai remarcate de străini. Însuși T. Vianu menționa că puține sînt „opere ale literaturii noastre, la fel de înalte ca valoare artistică, capabile de a ne înfățișa lumii în chipul nostru propriu de a simți și vedea natura și omul” [3, p.281]. A fost „cel mai fecund scriitor”, „un om reprezentativ al poporului nostru, al vitalității, al puterii lui de creație, al aspirațiilor lui. În Sadoveanu poporul român s-a cunoscut pe sine și s-a înțeles mai bine”; „imensa știință geografică, naturalistă, istorică, folclorică și lingvistică a lui Sadoveanu a intrat în întregime în unitatea operei lui” [3, p.283-284-285]. Pornind de la teza că un scriitor, cu cît este mai profund tradițional cu atît este mai universal. Un alt exemplu concludent îl constituie și afirmația făcută de Fănuș Băileșteanu privind modernitatea lui M. Sadoveanu care rezidă în aceea că „evoluînd, aparent, ca un scriitor vetust, opera sa are ubicuitatea fenomenologică și o generalitate ideatică aparte capabilă să-i faciliteze o percepție profundă pe orice meridian. Fiind foarte român, Sadoveanu este și rămîne universal [9, p.352].

Sadoveanu „are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui M. Costin, voluptatea senzorială a lui Rabelais, menționa G. Călinescu, un dramaturg în proză încoronat, un cunoscător al individualului și al colectivității, al grupurilor arhaice și al societății moderne, un epic total obiectiv și un introspectiv fin, un înțelept oriental, vorbind în pilde, și un critic al ordinii sociale nedrepte” [4, p.428]. Nu e cazul să-l asemuim cu nici unul dintre romancierii sec. XX, deoarece Sadoveanu rămîne pentru posteritate, am zice, „un Homer al Nostru”, acumulînd o uriașă experiență pe linia individualizării și analizei psihologice, peste care nu poate trece (fără a exagera) nici un scriitor contemporan. Această idee pleacă, poate, și de la aserțiunea lui Sadoveanu că „poporul este părintele meu literar; trecutul pulsează în mine ca un sînge al celor dispăruți; mă simt ca un stejar de la Orhei, cu mii și mii de rădăcini înfipte în pămîntul neamului meu” [5, p.430]. „Călătorind, am cunoscut și părțile ardelen: m-a interesat pretutindeni omul cel vechi al pămîntului. L-am găsit pretutindeni unitar; în cîntece și datini, în aspirații, în bunătatea-i înțeleaptă; țăranul de departe rămînea frate cu cel pe care l-am văzut întîi la apa Moldovei. Bucuria și mîngîierea acestui popor au fost un cîntec și o legendă în curgerea atîtor veacuri triste. Bucuria mea a fost să le găsesc” [6, p.9]. Asemenea opinii atestăm și în opera altor scriitori și poeți români, dar „cazul Sadoveanu” devine exponent al năzuințelor colective, dizolvîndu-se integral în poporul său, el este preocupat de a da glas și viață experienței întregii țări. Identificarea totală cu sufletul colectiv este „reliefarea unei personalități irepetabile, iar valorificarea umilă a folclorului” este calea spre „o artă cu totul originală”, „un nou și unic folclor cult” [4, p.427], care devine izvor de inspirație pentru generațiile viitoare.

Nu există literatură națională scrisă care să nu aibă legătură cu folclorul local, indiferent de etapele ei de dezvoltare. Alături de istoria și limba neamului, folclorul devine un substrat important pentru opera sadoveniană. Dincolo de istoria scrisă există, mai întâi de toate, o istorie orală – folclorul care ne deschide o poartă spre trecut, pentru a cunoaște lumea veche ce ne definește și ne alimentează spiritual. Toate datinile, obiceiurile, tradițiile oglindite de prozator în operele sale ne prezintă cultura, înțelepciunea naturală, firească și rafinată a poporului român. Sadoveanu rămîne un creator în „spirit folcloric”, proza sa este „aulică și rapsodică, cu inovații lirice de doină și panoramice, romantice de baladă. Folclorul este nativ. Poporul, natura îl țin pe Sadoveanu în lumea creației populare” [7, p.247], el este “un rapsod al istoriei noastre, iar opera sa un cîntec al amintirii, un dor nemărginit spre un timp mitic” [8, p.126]. Poporul român are o impresionantă vechime pe teritoriul vechii Dacii și ne-am deosebit și ne deosebim prin toate de popoarele vecine.

În această ordine de idei am putea conchide că literatura în viziunea lui Sadoveanu este un mod de a retrăi viața unui popor în manifestările ei bogate și nemărginite; scopul său a fost să se apropie de condiția epopeii asemenea lui Coșbuc, Rebreanu etc., singura specie literară capabilă să pună în lumină destinul poporului; scriitorul visa la „o epopee mitică, pentru că ampla frescă socială și istorică, politică, etică, psihologică, erotică, etnică, imensele tablouri bucolice și nenumăratele poeme cosmice din miile de pagini sadoveniene împrumută adesea un limbaj arhaic, de basm sau legendă veche propunînd o creație monumentală” [9, p.357]. Cu alte cuvinte, opera sadoveniană este „o măreață și continuă epopee”.

O bună parte a creației lui Sadoveanu își îndreaptă sonda investigatoare nu numai spre folclorul autohton, ci și spre trecutul glorios al neamului, spre înțeleșurile și valorile istorice. Interesul pentru istoria neamului este cel mai important factor al conștiinței sociale și naționale. Evocarea istoriei la M. Sadoveanu, ca și la alți scriitori români, înseamnă o lecție de patriotism, o încercare de a educa contemporanii și posteritatea prin exemplul înaintașilor. Prozatorul caută în trecut relațiile sociale, factorii politici, culturali, științifici și importanța lor în istorie, rolul maselor populare la evoluția istoriei etc. Dacă urmărim mai detaliat această problemă prin analize și comentarii, observăm că atitudinea lui M. Sadoveanu față de istoria națională, sentimentul nostalgic după o vîrstă de aur a țării, evadarea specific eminesciană într-un timp mitic fac din scriitor un continuator al celor mai reușite creații din domeniu, de la C. Negruzzi pînă la B. Ș. Delavrancea. În ansamblu, creația sa aduce, însă, față de înaintașii săi, ceva inedit: dorința de a integra istoria într-un umanism popular și caracterul moral al creațiilor prin care evenimentul este perceput cu ochii unui om care cunoaște cauza și efectul, începutul și sfîrșitul acestuia sau a unei perioade istorice.

Mihail Sadoveanu poate fi considerat, pe bună dreptate, un „cronicar modern”, care se desprinde de evenimente și reconstituie o epocă prin dimensiunile ei exterioare, făcînd conexiuni între personaje și masele populare,

meditînd asupra timpului și destinului uman, deoarece nici în o altă parte a prozei nu se cere „implicarea afectivă a scriitorului ca în literatura istorică” [10, p.27]. Narațiunea de inspirație istorică a găsit în Sadoveanu nu numai pe „artistul de vocație, ci și pe arhitectul care a monumentalizat-o, dîndu-i indigenat sigur” [10, p.28]. După cum se poate observa din aprecierea făcută de Z. Sîngeorzan, romanul istoric pentru Sadoveanu este „o reîntoarcere spre origini, spre sacru, spre durabil și poezie, spre o existență fundamentală și esențial arhaică” [11, p.201]. Istoria are însă pentru M. Sadoveanu și un alt înțeles: printr-un proces de recuperare, „valorile și filozofia ei întretin ideea de continuitate. Fascinația istoriei poate fi tradusă ca o reîntoarcere spre adevărurile eterne ale existenței și ale literaturii” [11, p.201]. P. Constantinescu spunea în scrierile sale că nimeni nu ne-ar fi putut da mai firesc ca Sadoveanu „un roman istoric după toate normele genului”, fiindcă scriitorul posedă „o sensibilitate proaspătă și o închipuire bogată”, iar sensibilitatea sa e „formată din îmbinarea eroicului și a peisajului succulent; sufletul său e sufletul baladistului anonim” [12, p.91]. Sadoveanu nota undeva că „problema țărânimii noastre mi-a fost familiară din vremea uceniciei literare și a rămas principala preocupare a vieții mele de scriitor”. Sadoveanu se deosebește esențial de ceilalți romancieri care abordează problema țărânimii. Țăranul în opera sadoveniană (din punct de vedere al atitudinilor și modalităților de expresie) este izolat de lume, retras, ceremonios, ancorat în tradiție, contemplativ, nostalgic, are o armonie în exprimare etc. Țăranul lui Creangă are o exprimare sentențioasă, vorbire aluzivă, directă, cunoaște plăcerea cuvîntului rostit, savoarea oralității etc. La Liviu Rebreanu țăranul face parte dintr-o colectivitate, cu impulsuri instinctuale și vorbire laconică. La Marin Preda e puternic individualizat, cu o vorbire aluzivă, inovator în limbaj. La Sadoveanu țăranii sînt oameni ai pămîntului, ce celebrează comuniunea unui popor care își asumă istoria și faptele acesteia. Ei ne dezvăluie în toată plenitudinea datinile, tradițiile și obiceiurile acestui neam; sînt statornici, „îmblînzitori ai fiarelor și strașnici vînători, dobîndindu-și și experiența istorică a repetatelor bejării, răscolind la munte și la șes așezările lumii acesteia și măsurînd cu memorie imemorabilă cursul fenomenelor cerești” [13, p.426]. Anume aceste ipostaze duc la faptul că țăranii din operele acestor scriitori devin modele pentru alți scriitorii din Basarabia.

Nu putem nega dragostea scriitorului pentru trecut, pentru frumusețile acestui pămînt, pentru tradițiile acestui popor, care „suferă și merită altă soartă [...] De aceea au sunat în mine așa de adînc și cu atîta dulceață cîntecele bătrînești, umplîndu-mă de farmecul trecutului [...] am avut viziunea acestui trecut pînă la a-l confunda cu prezentul [14, p.84]. Redarea naturii devine tot atît de importantă și elocventă ca înfățișarea istoriei, a oamenilor care nu pot fi desprinși din cadrul în care sînt plantați. Natura care a văzut multe și a cărei memorie este pururea trează și părtaşă în destinele sufletești ale personajelor sadoveniene. Contururile luxuriantei naturi din opera lui Sadoveanu sînt dintre cele mai sugestive, clare și umanizate în care predomină imaginile auditive, decît cele vizuale. Peisajul la Sadoveanu trebuie mai întîi ascultat, deoarece

sugerează diferite stări de spirit: tristețe, înstrăinare, mîhnire, tăcere, liniște, jale, pace; „dimensiunile peisajului sadovenian corespund unui spațiu întins, sinonim cu depărtarea. El sugerează adîncimea și desimea codrului, mărimea apelor, distanțele avînd un rol preponderent. Ochiul său nu vede apropierea, dar îmbrățișează întinderea spațiilor largi, auzul receptează acut sunetele, de la cele mai apropiate și neașteptate, pînă la cele mai depărtate.” [14, p.92].

M. Sadoveanu a creat în paginile sale nu numai un popor cu istoria și obiceiurile sale, ci și o limbă (care trebuie să fie pe potriva caracterul poporului). Stilul și limbajul scriitorului contribuie la crearea de atmosferă, a unei imagini vii a vieții de altă dată. Este uimitoare capacitatea lui Sadoveanu de a-și caracteriza personajele prin vocabular, turnura frazei, iar limbajul său reliefează buna cuviință a românului care e pus să vorbească mereu ceremonios, ceea ce atribuie textului o anume noblețe. Îndemnul făcut de Mihail Sadoveanu: „primeniți textele ca să între în sufletul cititorului și ascultătorului apa vie a frumosului” [15, p. 14] devine model și izvor de inspirație pentru scriitorii contemporani, însă puțini sînt acei care vor putea să-l depășească. Limba sa oglindește cu fidelitate aria națională de inspirație istorică și grafică, pe cînd stilul său este, conform afirmației lui Perpessicius, „un inepuizabil tezaur de experiențe și încîntări”. Considerăm utile și comentariile făcute de G. Călinescu că, „luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate enormă de a vorbi autentic, asemănător lui Creangă și Caragiale, mai inventiv decît cel dintîi, mai poet decît cel de-al doilea, deși fără echilibrul artistic al lui Caragiale” [16, p. 316].

Diversitatea criticilor făcute la adresa operei lui Sadoveanu ni-l prezintă ca un excelent cronicar și rapsod, poet și romancier, liric și epic, un scriitor liniștit și altul vulcanic, vizual și auditiv, clasic și romantic, un realist sobru și un visător sugestiv. Oricît de multe studii și monografii i se vor dedica, acestea vor fi infim de mici în comparație cu puterea sa titanică de dăinuire în spiritualitate.

M. Sadoveanu este universal ca și M. Eminescu, el a urzit romanul neamului românesc, (a „întemeiat romanul istoric românesc, monumental” [11, p.201]), Eminescu a creat poezia românească. Ca L. Blaga care a interpretat filozofic și estetic mitologia românească, M. Sadoveanu rămîne un neîntrecut poet în proză care gîndește pe coordonate mitice.

În urma cercetărilor întreprinse am ajuns la concluzia că Sadoveanu este scriitorul cu cele mai distinse fațete de monumentalitate. Monumentalitatea sa o înțelegem, în primul rînd, ca trăsătură a operei sale generale, apoi ca mesaje artistice ale unor lucrări aparte. Scriitorul și-a urmat cu mîndrie îndemnurile inimii sale și nu s-a abătut niciodată de la dragostea sa primordială, realizînd sinteza deplină a unui popor, sinteza multor secole frămîntate pînă la deplina maturitate a neamului său. Realizările sale din perioada interbelică, se vor impune printr-un limbaj rafinat și armonios, o viziune aparte asupra lumii.

Prin crearea peisajului, universului uman, a unui stil deosebit, Sadoveanu ne demonstrează încă o dată că sîntem un popor român străvechi, cu note etnice neschimbătoare. Fiind un artist complet, unic și inimitabil, Mihail Sadoveanu

rămâne nu numai un mare scriitor al neamului nostru românesc, dar și un scriitor al literaturii universale.

Referințe bibliografice:

1. N. Iorga. *Studii despre opera lui M. Sadoveanu*. – București, Ed. Albatros, 1977;
2. G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – București, Ed. FRPLA, 1941;
3. T. Vianu. *Scriitori români din secolul XX*. – București, Ed. Minerva, 1979;
4. I. Ianoși. *Romanul monumental și secolul XX*. – București, Ed. Pentru literatură, 1963;
5. *Literatura română. Dicționar-Antologie de istorie și teorie literară*. – Chișinău, Ed. Museum, 2001;
6. M. Sadoveanu. *Amintiri literare*. – București, Ed. Minerva, 1970;
7. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*. – București, Ed. Academiei, 1971;
8. Gh. Mitrache. *M. Sadoveanu*. – București, Ed. Recif., 1994
9. *Introducere în opera lui M. Sadoveanu*. – București, Ed. Minerva, 1977;
10. M. Barbu. *Aspecte ale romanului contemporan*. – Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1993;
11. Z. Sîngeorzan. *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*. – București, Ed. Minerva, 1976;
12. *Biblioteca critică. M. Sadoveanu*. – București, Ed. M. Eminescu, 1977;
13. S. Bratu. *M. Sadoveanu o biografie a operei*. – București, Ed. Pentru literatură, 1963;
14. E. Tudor. *Pretexte critice*. – București, Ed. Cartea românească, 1973;
15. M. Gafescu. *Formule de politețe în Frații Jderi // Limba și literatura română*. – București, 1981, N.1;
16. C. M. Muzat. *Romanul românesc interbelic*. – București, Ed. Humanitas, 1998;

Tatiana Potâng Polifonia eului în proza Hortensiei Papadat-Bengescu

Într-o literatură tânără, cum era literatura română la începutul secolului XX, dar care se aventura în spațiul necercetat al modernității și care nu avea încă o conștiință estetică maturizată, apariția unei prozatoare ca Hortensia Papadat-Bengescu, ridicată la rang de ctitor al romanului românesc modern de rând cu Liviu Rebreanu, a fost cel puțin neobișnuită. Surprinzătoare prin rafinamentul și complexitatea ei, proza Hortensiei Papadat-Bengescu aducea, în câmpul atât de divers al formulelor narative ale romanului modern, câteva tehnici noi, într-o originală ordonare a discursului auctorial. Deși mai puțin preocupată de teoretizările, atât de numeroase în epocă, asupra structurii noului roman, prozatoarea a intuit necesitatea diversificării tehnicilor narative care nu mai puteau rămâne în perimetrul romanului clasic, ci impuneau, datorită complexității noului roman, o diversificare a lor, o nuanțare a esteticii acestui gen.

Principala noutate a romanului bengescian o constituie, conform cu înseși normele genului, înmulțirea și diversificarea conștiințelor care asimilează și apreciază lumea. Spre deosebire de proza anterioară, romanul *Concert din muzică de Bach* are din punct de vedere al raportului dintre personaj și narațiune o structură centrifugală, unicitatea ființei contemplative din schițele lirice fiind înlocuită acum de multiplicitatea unor conștiințe care trăiesc instantaneu evenimentele și care nu mai sunt confesiuni, ci obiectivări ale unor conștiințe.

Așa numitul stil „obiectiv” al autoarei, dezvoltat mai ales în scrierile târzii, și frecvent apreciat de critica timpului, este nuanțat și diferit de „obiectivitatea” clasică, balzaciană, deoarece prozatoarea abordează în roman o tehnică narativă inedită, fundamentată pe privirea poliedrică. Obiectivarea e de fapt la Hortensia Papadat-Bengescu o transmutare a introspecției de la subiect pe obiect, fără modificarea în esență a observațiilor capitale.

Prozatoarea a renunțat parțial la formula naratorului omniscient, înlocuind-o cu altele noi, care i-au permis o multiplicare a perspectivelor și a viziunilor asupra evenimentelor și personajelor. Discursul narativ în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu nu mai cuprinde doar o voce care povestește, ci mai multe, iar naratorul nu se mai află în imediata apropiere a autorului, ci în proximitatea personajelor sale. Această voce își desfășoară discursul atentă mai ales la coerența acestuia cu sine, dar și la circumstanțele exterioare. Mișcarea spontană este cea de „deschidere”, de intrare în contact cu vocile din jur, de stabilire a unor convenții prin care vocile își dispută adevărurile, influențându-se reciproc.

Dacă vom supune analizei raportul dintre narațiune și istorie, putem constata că prozele Hortensiei Papadat Bengescu corespund tipului narativ actorial, conform clasificării lui Jaap Lintvelt: ”În tipul narativ actorial, perceperea lumii românești este orientată de perspectiva narativă a unuia dintre

actori. După cum există un singur actor-perceptor (James, *Ambasadorii; Ce știa Maisie*), sau mai mulți (Flaubert, *Madamme Bovari*) perspectiva va fi **fixă** sau **variabilă**. Perspectiva variabilă este *monoscopică* dacă actori diferiți (subiecți – perceptor; A, B, C, D) percep fiecare succesiv, evenimente diferite (obiecte percepute; a, b, c, d), în vreme ce perspectiva variabilă este *poliscopică*, dacă actori diferiți (subiecți -- perceptor; A, B, C, D) au fiecare, în mod simultan, o percepție subiectivă a aceluiași eveniment (obiect perceput: a)” [1, p. 82].

Aplicând această clasificare, stabilim că în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu perspectiva este variabilă, deoarece există mai mulți actori-perceptor (doctorul Rim, Mini, Lică, Prințul Maxențiu, etc.), dar ea este succesiv *monoscopică* și *poliscopică*, sau „hibridă” cum afirma Nicolae Manolescu [2, p. 328].

Romanul *Concert din muzică de Bach* începe susținut de vocea auctorială a naratorului omniscient și perspicace, apoi instanța naratoare cedează prerogativa perspectivei obiectului narării (personajului actor) care va reflecta deja din punctul său de vedere asupra realității imediate. Astfel, deși narațiunea rămâne heterodiegetică, perspectiva este variabilă, iar vocea auctorială se pierde în multitudinea de voci și perspective ale actanților.

Vom recurge pentru exemplificare la un pasaj foarte sugestiv din roman:

Prends donc garde! Se oțeri a doua oară cuconița, de rândul ăsta către domnul de lângă ea, care conducea.

Se uită la Lică drept în ochi, cu ochii ei nerușinați. Lică îi întoarse privirea, apoi căută cu milă spre cellalt. Era, în adevăr, un biet coconăș galben ca de ceară, cu gene roșii, și cu ochii pătați. Purta o bărbuță blondă, ascuțită, cu fire veștede. Ea era o țigăncușă uscată ca un drac, cu buze roșii ca sângele închegat și cu o pereche de ochi aprinși subt boneta de piele ce o împodobeau, ascuțindu-i mai tare bărbia ascuțită. Pe mâini negre, cu degete fuiorate, avea inele cu pietre cât un nasture de tunică. După ce o privi bine în față, Lică lăsă mîna să lungească pe pulpa murgului.

În acest fragment autoarea optează pentru perspectiva monoscopică iar asimilarea universului concret se face din perspectiva personajului reflector, care descoperă lumea „curioasă” odată cu cititorul. Etapele inițierii cititorului sunt și etapele inițierii personajului. Acesta, după ce s-a aflat în vizorul instanței naratoare pe parcursul a câtorva pagini în calitate de **obiect** al reflectării, își modifică statutul în personaj **reflector** (subiect – perceptor) iar intrarea Adei Razu în trama romanului se face din perspectiva acestui personaj. Cititorul cunoaște **atât** cât vede și percepe Lică Trubadurul, pentru care prințul Maxențiu este „un biet coconăș galben ca de ceară, cu ochii pătați, bărbat lingav”, iar Ada Razu este văzută ca o „țigăncușă uscată ca un drac, cu buze roșii ca sângele închegat”, „o femeiușcă pipărată”.

Asistăm la momentul când personajul reflector îi „împrumută” instanței naratoare nu doar viziunea asupra universului concret, ci și vocabularul său. Se reia ulterior narațiunea „neutră” pentru o perioadă, dar, ca și în alte cazuri, relatarea începe să sune ambiguu, anumite semnale semantice devin

reinterpretabile pentru că un personaj (o voce) se substituie naratorului, preluând sintagme din vocabularul subiectului perceptor.

Procedeul este utilizat frecvent de prozatoare, și aproape toate calificativele personajelor („feminista”, „buna Lina”, „făinăreasa”) sunt aprecierile diverselor voci în anumite situații, care au fost preluate ulterior de eul narator.

Modul ambiguu de exprimare antrenează apoi întreaga narațiune romanescă, deoarece vocea eului narator se află într-un dialog continuu cu celelalte voci din roman, polemizând sau ironizând subtil. Fenomenul este sesizabil când perspectiva este polisopică și diferiți subiecți reflectori percep aceeași realitate diferit.

Aceste perspective și voci distincte nu se revelă în structura narativă a textului prin complexitate și profunzime ca în cazul romanului polifonic dostoievskian. Ele nu comunică principii existențiale sau concepte filozofice, ci doar emit niște puncte de vedere ale eului narator sau reflector cu referire la realitatea cotidiană, anodină care poate fi interioară, ca în cazul prințului Maxențiu, care își examinează cu ostentație palpitațiile pieptului bolnav, sau exterioară, pentru Lică Trubadurul, care are ochi doar pentru lumea de dincolo de sine. Diferența de romanul dostoievskian nu este de tehnică narativă, cum încearcă să afirme Florin Mihăilescu, *”Romanul HPB este, așadar, pentru a întrebuința formula lui M. Bahtin, un roman de tip monologic sau omofonic și nu unul de tip polifonic”* [3, p. 144] cât mai ales de construcție caracterologică. Or, Hortensia Papadat-Bengescu a construit niște monștri incapabili de trăire profundă, spre deosebire de eroii dostoievskieni, iar dramele (incest, adulter, concubinaj, trădare) prin care le este sortit să treacă îi lasă placizi și imperturbabili.

Desfășurând o amplă investigație psihologică, prozatoarea tinde să cuprindă în evantaiul observației atât spațiul concret, material, din vecinătatea personajelor, detaliind uneori excesiv, cât și spațiul interior, locul unde se desfășoară jocul de lumini și umbre ale sufletului uman, notând scrupulos fiecare detaliu psihologic.

Disimularea este trăsătura esențială a personajelor. Jocul aparențelor și escamotarea subtilă a esențelor pune stăpânire absolută asupra tuturor, fiecare încercând să-și impună o anumită imagine conformă cu cerințele etice ale aristocrației.

Fiecare cuplu (căruia i se adaugă un intrus, care destabilizează echilibrul familial) este cercetat din cel puțin două perspective auctoriale: una, a aparențelor, nutrită din efortul personajelor de a părea altfel decât sunt în realitate și alta, la nivelul intimității personajelor acolo unde se profilează jocul de lumini și umbre ale duplicității.

Nicolae Manolescu arată că pentru a rezolva aceste două note contradictorii ale personalității personajelor, autoarea folosește două procedee diferențiate: *„Convențiilor de grup le corespunde analiza „auctorială” sumarizată și precisă, iar dorințelor și sentimentelor individuale le corespunde multiplicitatea de voci, alternarea de unghiuri și de reflectori”* [2, p. 329].

Recurgând la tehnica personajelor-reflectorii, romanciera inovează deopotrivă în domeniul tehnicii narative și în cel al arhitecturii românești articulată pe principiul polifonic al muzicii lui Bach. Funcția vocii auctoriale în roman este de a pregăti și a prezenta scena în care vor figura personajele reflectorii, exponenți ai unor puncte de vedere, și a unor voci narative distincte, o funcție similară cu a Elenei Drăgănescu în procesul pregătirii concertului.

Opțiunea pentru Bach a autoarei oferă o cheie de lectură a romanului, fiecare personaj este purtătorul unei teme anume, ce se aude ori de câte ori acesta intră în scenă, astfel încât romanul ia naștere din întretăierea și întrepătrunderea temelor, din dezvoltarea simultană sau paralelă a vocilor, culminând cu reunirea tuturor în final, prilejuită de moartea Siei. Este momentul în care concertul pregătit îndelung și amânat în repetate rânduri are, în sfârșit, loc, după ce, în jurul său, s-au țesut destinele protagoniștilor.

Referințe bibliografice:

1. Lintvelt Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, 1994.
2. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc*, București, 2000.
3. Mihăilescu Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, București, 1975.

Nina Corcinschi Sindromul „Lasă” – între etnologie și sociologie

Unul dintre defectele cu cele mai adânci rădăcini înfipte în istoria poporului nostru și pe care-l manifestă atât românul din Basarabia cât și cel de peste Prut este **nepăsarea** – o boală colectivă care a estompat și estompează în continuare lipsa de inițiativă, voința, curajul de a-și decide soarta al unui popor, strămoșii căruia, se zice, s-ar fi distins prin energie, cutezanță și o tenacitate rară. Marile conștiințe românești s-au tot întrebat care sunt motivațiile acestei degradări a Psyche-ii colective. O privire retrospectivă spre începuturile neamului românesc ne ajută să conturăm premisele care au avut o anumită pondere în constituirea sufletului acestuia.

O doză considerabilă de responsabilitate în acest sens îi revine **fatalismului** ce ne caracterizează din cele mai vechi timpuri. Concepția (calmă, deoarece, după model elen, prefigurează supremația binelui) predestinării ontice fie de către Zamolxis, fie de către Dumnezeu, i-a dominat constant pe români. Baladele

Meșterul Manole și *Miorița* ilustrează poate cel mai bine exercițiul fatalității existențiale în confruntare cu potențialul uman, comuniunea cu Universul fiind preferată căderii în istorie, ceea ce confirmă creativitatea și superioritatea noastră intelectuală în raport cu cea de natură practică, materială.

Am putea afirma că există o dihotomie întru această natură fatalistă a sufletului arhaic – o fatalitate „mioritică” a ciobanului care reacționează pasiv, idealist la forțele belicoase ale timpului istoric (implicit ale destinului pământesc) în numele armoniei cosmice și alta, a Meșterului Manole care se raportează la fatumul său în mod activ, asumându-și-l cu jertfa convertirii elementului uman în unul suprem, etern. E consecința balanței la care s-au referit marii filozofi ai ființei românești L. Blaga, C. Noica, M. Cimpoi, care au intuit alternanța pasivității cu efortul, a resemnării active cu a celei pasive – fenomen aflat sub semnul respingerii Golului și tutelat de forța predestinării.

Pre-conștiința orânduirii vieții de către forța divină i-a absolvit pe români de sentimentul fricii în fața morții. „Ne-ai făcut, Doamne, către Tine și neliniștit este sufletul meu până ce se va odihni întru Tine”, mărturisirea Fericitul Augustin. Ideea sfârșitului iminent ca treaptă de transcendere spre o altă formă de existență, mai aproape de Dumnezeu, adică de perfecțiune, s-a păstrat de-a lungul timpului și, consideră Mircea Eliade, „a alcătuit unul din temeiurile spirituale a poporului român” [1, pag. 44].

Pe de o parte, valorificarea morții ca principiu creator prin care omul se desăvârșește a constituit o mare realizare a creștinismului românesc, pe de altă parte – concepția dualistă a sufletului, gândit ca exponent al lumii efemere și al celei veșnice, l-a lipsit pe român de sentimentul gravității existenței pământești. El e neserios față de un univers fenomenal pe care-l consideră bogat în alternative, dar care, până la urmă, e rânduit de Dumnezeu așa cum este. „Și cum pot eu schimba ceva, dacă destinul meu e predestinat deja?” se întreabă românul. Vădindu-se o fire idealistă, pentru care cele două forme de existență (viața de aici și cea de dincolo) sunt un tot întreg despărțit doar prin adverbul *altfel*, ce rost mai are să se îngrijească prea mult de vremelnicii, de vreme ce „lumea în care se mișcă nu e decât un fir de praf din lumea cea mare a firii, în care îl poartă gândul!” [2, p. 193].

Concepția fuzionării interpersonale cu prototipul i-a stimulat pe români să săvârșească fapte mari pentru a fi binecuvântați în viața de după moarte, dar hermeneutica creștină i-a însuflețit să facă ceva nu pentru lumea aceasta, dar pentru împărăția cerurilor, paralizând astfel avântul pentru lucruri lumești. Românul nu s-a lăsat preocupat de grijile zilnice pentru că s-a raportat intuitiv, organic la veșnicie: „Să te pregătești prin credință și iubire pentru împărăția cerurilor” spune Evanghelia prin gura apostolului Pavel. Viața fiind o treaptă, o vamă, nu-l preocupă decât ritualul care să satisfacă cerințele rânduielii. Este vorba de un vădit caracter social, materialist al religiei ortodoxe românești (moștenit, afirmă D. Drăghicescu, de la romani). Și această prea mare încredere în ritual (care, fiind de natură practică, alunecă uneori în fetișism), într-o societate cu o cultură mediocră, substituie alte forme de sacrificiu, pe care le-ar

putea oferi o personalitate având conștiința valorilor superioare. Astfel, atât D. Drăghicescu, cât și C. Rădulescu-Motru susțin că am fi un popor foarte puțin credincios (păreră neîmpărtășită de Mircea Eliade, Ovidiu Papadima ș.a.). Nu putem fi cu totul de acord cu primii cecetători, dat fiind faptul că românii nu s-au lepădat niciodată de Dumnezeu lor, n-au căzut în desperare, conștiința echilibrului ontologic postulând că până la urmă Binele va învinge Răul și Lumina – Întunericul. Poporul nostru s-a mișcat ritmic în alternanța deal-vale, care erau, după L. Blaga, dealul *încrederii* și valea *desperării*. Românii de pretutindeni și-au apărat, de-a lungul vremii, credința, neamul și istoria. Mihai Cimpoi găsește „credințioșia” ca „dat intrinsec, ce ține de esența însăși a ființei românești” [3, pag. 66]. Problema e că românii n-au interpretat corect unele subtexte biblice. Au greșit ierarhiile: în loc să se supună Divinității, s-au subordonat materiei pe care trebuiau s-o domine și s-o manevreze către comuniunea cu Cosmosul și întru Dumnezeu. Or, contactul cu Dumnezeu vine numai din interior, iar jertfele obiectuale – elemente ale lumii exterioare – nu pot reface acest contact distrus de păcat. Ne întrebăm ce rol la avut, mai încoace, identificarea socialistă a omului cu un *şurubaş* – această antropologie în care triumfă surogatul a diminuat puternic Personalitatea în favoarea Funcției acesteia, și în loc ca viața animală din om să fie spiritualizată, are loc o abrutizare a spiritului. Drept efect, L. Uspensky menționa: ”Omul autonom din cultura umanismului contemporan a refuzat asemănarea cu Prototipul său, neacceptând chipul slavei pe care trupul smerit al lui Hristos îl revelează. Civilizația noastră a debutat prin refuzul acestui chip al slavei, ea a început cu ceea ce am putea numi o a doua cădere” [4, pag. 91].

Are dreptate Constantin Rădulescu-Motru care susține că religiozitatea noastră vine dintr-o conștiință de grup, ceea ce l-a împiedicat pe român să reflecteze la poruncile Domnului, să convertească caracterul *practic* al religiei în unul *reflexiv*. Un alt motiv care ne face să părem superficiali în credința noastră este ceea ce Rădulescu-Motru numește *gregorianism*, credință ce nu pornește din suflet, ci din imitație, de ochii lumii, deoarece ne lipsește conștiința mistică, metafizică a religiei (așa cum a avut-o un învingător ca Ștefan cel Mare), ea fiind redusă la ritual, în detrimentul ideii în sine. Ignorând sau neconștientizând suflul combativ al ortodoxismului, românul l-a convertit pe acesta după firea lui, într-un creștinism atenuant, circumstanțial și cu o traiectorie orizontală, spre deosebire de catolicism și protestantism de exemplu, care au făcut din creștinism un ideal de organizare socială și ierarhie politică. Patimile Mântuitorului n-au fost interpretate ca pildă de jertfă supremă în numele Salvării, ca o Creațiune în numele Vieții. Și, din această perspectivă – ca o răzvrătire împotriva Răului.

Un dramatism al ortodoxiei românești, un zbucium colectiv și o trăire intensă a sacrificiului divin ar fi irupt într-o febră energizantă. „Adevărata religiozitate este fanatică, profetică și intolerantă” sublinia, oarecum radical, Emil Cioran [5, p. 79]. Credința în destin, formalismul extern și mecanic i-a împiedicat pe români să reflecteze, să urmeze îndemnul Domnului **de-a te ajuta pe tine însuți, pentru salvarea viitorului copiilor tăi și al familiei tale.**

Acest îndemn este axa care polarizează mesajul publicisticii lui Nicolae Dabija cu postulatul: Un popor care nu face nici un efort pentru a se ajuta singur, nu poate fi privit de Mântuitor decât cu milă. Religia lui Iisus este Iubire pentru toți, susține publicistul în articolul *Iisus* (L.A., 8 aprilie, 1999), iar iubirea aproapelui și a vrăjmașului nu e dovadă a slăbiciunii umane, ci a puterii, a voinței de a-ți stăpâni propriile instincte și demonii, de-a lupta cu invidia, ura, ranchiuna umană. Un om care se pătrunde de adevărata esență a creștinismului este salvat. Iar antropocentrismul religios, consideră publicistul, înseamnă salvarea sufletului prin Cunoaștere, Demnitate, Implicare în propriul destin. Această teză înclină spre apropierea de Cosmos în mod **activ**, în stilul meșterului Manole, și reclamă conștiința mișcării circulare nu doar a divinității spre teluric, dar și a teluricului spre divinitate. Prin mâna omului, Dumnezeu își săvârșește lucrarea pe pământ. Or, Sfinții Părinți ne învață că ființa umană își vedește măreția prin menirea ei de-a deveni o lume mare într-una mică, și nu invers. Iar iubirea lui Dumnezeu contrazice ideea predestinării; „numai necolaborarea cu harul face să nu se mântuiască toți, iar nu așa-zisa predestinare din partea lui Dumnezeu a unora spre mântuire și a altora spre pierzare” susține Veaceslav Coreianu [6, pag. 48-50]. Posibilitatea liberei alegeri denotă încrederea Creatorului în creația Sa, pe care o cheamă să i se alătore haric.

De-a lungul timpului, credința a fost creatoarea și purtătoarea culturii. Avem nevoie de o cultură în care să se regăsească și Dumnezeu, prin sacru românul să-și regăsească echilibrul și să se repună în „dreapta cumpănă”, admite Mihai Cimpoi. Intelectualul, Biserica să-și asume responsabilitatea educării neamului. Clerul, despre care Ion Druță afirma că „va răspunde primul în fața istoriei și în fața Domnului pentru stingerea conștiinței naționale” [7, pag. 207], să se reabiliteze în sfârșit. „Avem de reparat niște conștiințe diforme, avem a salva niște copii care, în loc să deprindă de la părinții lor o rugăciune, deprind o înjurătură” – susține Dabija [8, pag. 1]. E timpul ca necuvântul să devină cuvânt și neglasul – glas. „Fie-ce-o fi” – ismul fatalismului cu care suntem marcați ontologic să-l convertim spre construirea mănăstirii demnității noastre, care ne va ajuta să ne mântuim de păcatul sclaviei și să dănuim ca neam. „Doar cultivarea spiritualității puternice poate învinge instinctele defectuoase ale rasei” afirma și A. D. Xenopol [9, pag.12], iar în cazul nostru, cultura va avea un impact fundamental în convertirea idealismului și a naivității apriorice în pragmatism românesc.

Succesul paradigmei noastre existențiale ar impune și o revizuire a ideii de Timp și Spațiu, nici ele, consideră C. Noica, M. Vulcănescu ș. a. nefiind învrednicite de o viziune metafizică românească. Românul nu este cuprins de întrebări grave asupra naturii mistice a timpului în sine. Concepția despre Timp se rezumă la factorul dimensional, raportat la viața individuală. Cât despre spațiu, acesta e este gândit ca orizont vizibil, ca loc pe care românul n-a încercat să-l acapareze, să-l supună, cum ar fi făcut o civilizație imperialistă. Doar concepția religioasă și necesitățile vieții de zi cu zi acordă timpului concretețe și calitate. Nu poți face oricând ce-ți trece prin cap. Fiecare zi e predestinată de

calendarul religios să fie lucrătoare sau nu; de calendarul naturii – să fie adaptabilă muncilor câmpului sau nu; și de firea extrem de superstițioasă a românului – să fie favorabilă sau nefavorabilă. Astfel timpul este simțit ca o realitate vie, independentă de om, revelată, adică cu puteri necunoscute ființei umane și care, fixându-se în parametri ritmici, își urmează ireversibil cursul obișnuit, încadrat aceleiași orânduiei cosmice. În perioada barocului, omul medieval a fost dintre primii care a lăsat posterității cugetările sale despre vremuiala timpului (echivalat *datului*), spunând că „nu ar fi vremile sub cârma omului, ci bietul om sub vreme, căci roata lumii nu-i așa cu gândeste omul, ci în cursul său se întoarce” [10, pag. 178]. Neputând domina ori sfida timpul, față de care se schimbă și îmbătrânește, românul s-a raportat la veșnicie, pe care „n-o dă fapta eficientă, ci purtarea simbolică sau rituală” [2, pag. 196]. De aceea, grijile cotidiene nu l-au acaparat, de aceea *a trecut prin Timp fără ca Timpul să treacă prin el*. S-a raportat la acesta, de cele mai multe ori, inconștient, prin specificitatea sângelui ce-i curge prin vene. Dacă gândim timpul și spațiul doar ca entități circumstanțiale, scăpăm substanța lor în adâncime; prinse din alte perspective, acestea ar revela valori superioare, pe care englezii deja le cunosc, dacă spun că timpul înseamnă bani. Românul a urmat rânduiala fără a lua o atitudine activă, controversată în raport cu ea, fără a-și pune prea multe întrebări. Neprețuind esența timpului în sine, aderând la ideea iremediabilului, el și-a permis să-l negligeze, lăsând, de multe ori, lucrurile de azi pe mâine, asumându-și pauze lungi, pentru a lucra înzecit în ultimul moment. În acest context, atitudinea iresponsabilă raportată la Timpul immanent, a fost de folos basarabeanului în cazul pericolului deznaționalizării. Nefiind ancorat în mod activ în timp, și fiind lipsit de o prea mare curiozitate intelectuală, acesta nu s-a prea străduit să citească toate ineptiile „savanților” sovietici despre etnia, istoria și limba lui, lăsând doar Biblia pentru lectură și preferând o viață mai degrabă organică decât una psihică. Acum însă refuzul nostru de-a ne asuma Timpul, ne aduce eșecuri. Nepăsarea față de acesta a fost condamnată vehement și de corifeii scrisului publicistic C. Tănase, Ion Bogdan Lefter, N. Dabija ș.a. care parodiază în articolele lor preocupările noastre pentru fleacuri, în detrimentul lucrurilor importante, ceea ce înseamnă implicit și nepăsarea față de Timp, de valoarea acestuia. Indiferența ne costă scump mai cu seamă când se decide destinul nostru: „Minoritățile s-au dus la votare, dar noi am stat boieroși acasă” sau ”În timp ce noi ne păruim pentru o nimică toată, străinii își fac mendrele în casa noastră”, constată cu amărăciune N. Dabija, insistând că trebuie să luăm o atitudine pantagruelică în raport cu timpul, să-l devorăm noi pe el, și nu invers. Să ne stabilim prioritățile „muncind” timpul pentru noi și pentru viitorul copiilor noștri.

Emil Cioran consideră că „sâmburele” etnic este responsabil de umilințele istoriei noastre: „Deficiențele actuale ale poporului român nu sunt „produsul” istoriei sale, ci istoria aceasta este produsul unor deficiențe psihologice structurale” [5, pag. 60], ceea ce ar însemna, implicit, lipsa unei energii primordiale, a impulsivității și a furiei sângelui. E adevărat că nu suntem ceceni –

consideră Nicolae Dabija, dar nici inerti cu totul, dacă ascultăm anele glosând că strămoșii noștri au fost curajoși, viteji, iar cărțile de istorie *Daciada, Nasc și la Moldova oamenii* confirmă faptul că și buneii de mai încoace au fost pe alocuri destul de bătaioși. L. Blaga explică acest fapt prin specificul mișcării românului în salturi, în ritm de deal și vale. Energia lui iradiantă e capabilă să facă minuni, dar nu funcționează pe termen lung. Se aprinde în unele momente și arde ca o flacără, trăind un timp în scrumul acelei mistuiri.

Toate caracteristicile etnice au avut o pondere semnificativă în formatul caracterului românesc, dar factorul de decizie în altoirea sentimentului de *nepăsare, lașitate* a fost în cea mai mare măsură vitregia istoriei sale, postulează N. Dabija, învederând faptul că toți barbarii care au venit peste noi ne-au impus voința lor, ne-au împiedicat să avem o viață istorică și socială proprie, au anihilat energia cu care se mândreau strămoșii noștri. Dominați la tot pasul de puteri uriașe, orice inițiativă se pierdea nevalorificată. Pentru ce să te îngrijești să-ți construiești o casă bună dacă peste câteva zile ravagiile turcilor te vor determina s-o arzi cu mâna ta, pentru a nu o profana dușmanul. La ce bun să hotărăști ceva dacă hotărâsc străinii pentru tine. Stăpânirea turcească (și nu numai cea turcească) a omorât orice energie, orice veleitate, ducând poporul român în desuetudine. De numeroase lovituri, organismul colectiv a ales să se autoprotejeze prin inerție social-politică. Așa au apărut proverbe de felul „Capul plecat nu-l taie sabia” însemnând o psihologie a fugii.

Despre influența factorului social în formarea caracterului românesc, din spațiul basarabean, N. Dabija a scris nenumărate pagini. De o veritabilă forță persuasivă se dovedesc eseurile „Povestea lui Lasă”; „Teama de frică”; „Lehametea ca specific național” etc. „S-a lucrat mult în ultimii vreo 50 de ani într-o a i se cultiva omului sentimentul de turmă, de lehamite, de indiferență față de semenul de alături.” Și această indiferență a fost, de multe ori, cel mai mare dușman al nostru care ne-a lăsat călcați de roata istoriei și care, afirmă publicistul, a fost, de fapt, un alt aspect al șerbiei noastre. Avem sindromul vocabulei *Lasă*, din cauza căruia suntem apatici pentru destinul nostru și foarte iertători pentru răul ce ni se face: „Da, e rău, da putea fi și mai rău”, mângâindu-ne cu ideea: „Mie mi-i rău, dar vecinul meu în genere nu mai poate de rău”. Cine a zis că nu suntem latini, dacă și francezii au astfel de constatări: „Je me regarde – je me désole, Je me compare – je me console” (*Anonyme*). Or, la noi, N. Dabija ne încredințează că „indiferența vine de multe ori și dintr-o neputință afișată: dacă tot nu pot rezolva eu personal ceva, de ce să mă zbat? Oamenii au ajuns să creadă că de ei nu mai depinde nimic.” „Mai depinde ceva de noi?” De fiecare în parte – da, depinde mai puțin, dar de toți împreună – depinde totul” [11, pag. 1].

Ne-au făcut destul rău și proverbele „Capul plecat sabia nu-l taie” (din cauza lui, susține N. Dabija, suntem azi niște cocoșați), „Lasă pe om în balega lui”, „Lasă că-i bine, cu toate că-i rău” etc. Pentru a condamna nepăsarea și resemnarea pe care, de altfel, ni le scuzăm prin conjuncția *dacă* (alt cuvânt care ne-a marcat destinul), frazele publicistului protestatar devin gloanțe, ironia bine

jucată se întoarce în sarcasm, tonul categoric se înăsprește: „Lasă al unui neam vorbește de oboseala, de lipsa lui de energie și inițiativă, de indiferența cu care-și tratează destinul, de nepăsarea care îi devine la un moment dat o comoditate izvorâtă din lehamite și lipsă de râvnă”. Iar „Cine nu se opune răului, acela lucrează, de fapt, împotriva lui Dumnezeu (...) Indiferența e, de fapt, o susținere tacită a răului, o pactizare cu acesta, o stimulare, o sporire, o încurajare a infernului... Dacă înaintașii noștri erau la fel de indiferenți, mai eram noi aici și acum?” [11, pag. 1).

Publicistul echivalează indiferența cu o crimă, când nu faci nimic pentru a-ți salva copilul de la un viitor deformat, crezând că totul se va rezolva de la sine, fără a te implica și a participa direct. O asemenea atitudine tranșantă converge spre relația pe care Noica o găsea între român și Diavol: „Când se obțin armonia, acordul, înfrățirea, dispare Nefârțate: atâta tot. El este, nu „ura”, nu răutatea, ci indiferența, neutralitatea, neparticiparea” [12, pag. 153]. Indiferența mai înseamnă, în concepția lui Dabija, și moarte, care substituie energia vieții cu o banală existență, pe lângă care viața lunecă fără vreo urmă.

Frazele scurte și încărcate de conținut informează, întreabă, atacă, lovesc ca niște spade refuzând orice fel de împotrivire.

Care este atunci salvarea dacă suntem marcați atât etnic cât și social de morbul indiferenței? Salvarea vine, încă o dată, din culturalizarea maselor, din informarea lor, din cultivarea demnității și, implicit a responsabilității pentru soarta fiecărui om și a patriei sale. Un popor care va fi învățat să gândească singur, liber, formativ, va putea lua poziții și decizii în ceea ce-l privește. Intelectualul, consideră N. Dabija, va avea funcția prioritară în acest demers, luptând cu o mentalitate deformată, de formație sovietică, revizuind fondul de proverbe defectuoase și efectuând un „transplant” spiritual de demnitate și energie națională.

Referințe bibliografice:

1. Eliade Mircea *Meșterul Manole*, Iași, Editura Junimea, 1992.
2. Vulcănescu Mircea *Dimensiunea românească a existenței*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991.
3. Cimpoi Mihai *Cumpăna cu două ciuturi. Carte despre ființa românească*, Timișoara, 2000
4. Citat din Tudor Vasile *Icoana în contemporaneitate* în revista *Artă și Timp*, Editura Artes, Iași, 2004.
5. Cioran Emil *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990.
6. Coreianu Veaceslav *Despre ortodoxism* În revista *Ortodoxia*, nr.12, 2002
7. Druță Ion *Ora jertfirii*, Editura Cartea Moldovei, Chișinău, 1998.
8. Dabija Nicolae *Înjurătura ca destin*, în *Literatura și Arta*, 3 iunie, 1999.
9. Xenopol A. D *Teoria istoriei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.

10. Costin Miron *Letopiseșul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace*.
11. Dabija Nicolae *Povestea lui Lasă în Literatura și Arta*, 27 mai, 1999.
12. Noica Constantin *Cuvânt dimpreună despre rostirea românească*, București, 1987.
13. Noica Constantin *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, 1978.
14. Drăghicescu Dumitru *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, București, 1996.
15. Blaga Lucian *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură Universală, București, 1996.
16. Rădulescu-Motru Constantin *Psihologia poporului român*, Editura Paideia, București, 1998.

Vladimir Vlas Metamorfozele “beției...” de cuvinte

O temă predilectă și eternă la moldoveni este **VINUL** sau **BETIA**, care poate fi culturală, poetică, sau dipsomanică (manifestare psihopatică ce constă în nevoia irezistibilă de a bea). Și, dacă vinul, este apreciat, mai ales de latini, ca un “stimulent” pentru creație, precum cafeaua la musulmani sau ceaiul la asiati, beția este o patimă, sinonimă cu ebrietatea, chercheleala sau alcoolizarea. Tot ea poate să producă încântare, elan, descătușare... Unii “creatori” însă folosesc alcoolul ca pe un narcotic. Drept consecință, mai mulți din ei sau înecat în vin decât în apă (Labiș, Stănescu...).

Spre deosebire de simboțiștii francezi Rimbaud și Verlaine, în frunte cu precursorul lor Baudelaire, uneori și Bacovia, care au uzat de droguri pentru crearea de “paradise artificiale”, **Aureliu Busuioc** crede în narcisismul bahic al creației ca într-o revoluție a poeziei simboliste. El mai folosește (poate?) alcoolul pentru a provoca creația sau starea de euforie narcisiacă.

Poezia **Veritas** stă mărturie că vinul i-a stimulat lui Bacovia gândirea și inspirația poetică:

*“Doamne! Necesitatea unui vin...
 Și-a gândului culmi de poezie-
 Oare pentru ce, mai mult, acest suspin:
 ...Că totul, poate, e-o repede magie.
 Ca în tăcerea gravă-a unui dom,
 Viața pare-a trece fără nici un sens...
 Și-acele așteptări a vieții de om,-
 ...Sana mens!*

La Busuioc, vinul face casă bună cu umorul. După o bacanală în stilul lui Păstorel, pivnicerii de la Cricova l-au rugat pe poet să-și lase impresiile în cartea pe care au semnat-o oaspeții de onoare, inclusiv primul cosmonaut, Gagarin. Și iată moștra:

Am băut aici destul

însă n-am rămas sătul.
 Ca să bei și să te saturi
 trebuiesc aici și...paturi.

Astfel, dacă “vinul” lui Bacovia ne trimite la misterele dionisiace, aflate în imediata vecinătate a misterelor orfice, același “vin” îi aduce basarabeanului Busuioc o sporire a contemplării erotice. Or, vinul lui Bacovia nu creează Narcisi, ci redeșteaptă în Narcis nevoia *strigătului* originar al nefericitei Echo. În *Veritas*, el îi spune *suspin*, dar în *Plumb* și în alte poezii – *strigăt*: **orficul strigăt expresionist.**

Aici se observă o afinitate între cei doi lirici moldoveni: ambii au fost antiromantici, au respins visul și stupefiantele, dar, ca și Eminescu, au crezut în narcisismul bahic:

“Ca Edgar Poe mă reîntorc acasă
 Sau ca Verlaine topit de băutură...”

Unii cercetători și contemporani îl categorisesc pe Bacovia ca pe un dipsoman. Alții justifică patima lui de beție ca pe o stare sufletească de tulburare și de uitare de sine provocată de emoții puternice, de aspectul său bolnăvicios. Când susținea că boala lui *nu o vindecă doctorii*, poetul făcea aluzie și la dipsomanie. Dar mintea și mai ales sufletul său nu erau intoxicate cu stupefiante ci cu *nebulie* ca la orice geniu. Drept mărturie este următorul raționament: “Din jocul de-a poetul nu poți ieși niciodată teafăr”. Or, celui mușcat de “șarpele” genezei, nici un doctor n-are ce-i face. Nu-i rămâne decât să-și ardă rana.

Pentru Aureliu Busuioc, din câte știm, vinul n-a fost un obstacol în calea creației, o cauză a slăbirii forței creatoare, o cale spre nebunie și moarte. El are nevoie de vin pentru a-și ascuți spiritul, ironia, sarcasmul, nu pentru a le toci. Iată reacția plină de umor a moldoveanului Busuioc când Leo Butnaru îi amintește de vinul care i-a fost furat din pivniță acum 10 ani: “E cum ai fi luat unui sugaci biberonul de la gură! Sunt indignat și mai ales însetat. Din pricina aceasta mă și văd nevoit să te primesc cu cafea, băutură care nu conține nici un specific național, și nici cel puțin alcool. Închipuie-ți doi românași la o măsuță cu trei picioare, o mămliguță spurcată cu niște jumări și două ulcele cu...ceai... Și să te mai miri că nu ne iubesc rușii!” [1, p. 33].

Mai trebuie menționat că Busuioc a moștenit de la mentorul său de la Bacău și alți termeni ai poetologiei de astăzi: *intertextualitatea*, *fenomenul oglinzii* și, paradoxal, “*furtul*”, ceea ce nu trebuie confundat cu pastașa.

Precum noi, muritorii de rând, furăm de la viață frumusețea și nu săvârșim nici o crimă, la fel și poezii “fură” de la predecesori, sau de la contemporanii valoroși, ceva din arta lor poetică. Bacovia, bunăoară, a “prădat” de la Eminescu filosofia morții, așa cum Sadoveanu l-a “prădat” pe naratorul Creangă de meșteșugul povestirii, Ionescu a recunoscut că “s-a inspirat” din Caragiale, Balzac l-a “furat” pe marele Rabelais...

Aici risc să generalizez că fiecare creator este din fire un “bețiv” și “un hoț de cai”, vorba lui Serghei Esenin, a cărui minte era mereu “la chefuri și la jafuri

trează”. Dar, fiecare “prădător” consumă “vinul” colegului său nu ca pe un fapt de viață, existențial...

Precum Bacovia nu este nici eminescian, nici continuator al său, ci el însuși, dar apropiat de Luceafăr ca structură bahică la fel și Aureliu Busuioc n-a refuzat nici atracția eminesciană sau bacoviană pentru vin, nici **infiltrația simbolistă a operelor “bahice” de pretutindeni**, nici experiențele de pahar... Punctul cel mai de sus al artei sale lirice este **spectacolul unitar al vieții** care atinge niște coarde mai adânci decât promiscuitatea provincială a “bacanalelor” pe care o ironizează cu umoru-i specific.

Poezia lui Aureliu Busuioc poartă însemnele paradoxului și al exilului interior. Tocmai din aceste considerente poate fi explicată marginalizarea poeziei busuiocene care, practic, lipsește pe piața de consum cultural din Basarabia, nemaivorbind de România, unde, spre regret, numele său este omis chiar și din proaspăta istorie a literaturii române, semnată de Ion Rotaru (2002). Este un subiectivism supărător, cu atât mai mult, cu cât opera amintită își propune “o scurtă privire asupra poeziei basarabene și bucovinene din anii “70 până azi”. Dar a scurtat-o rău de tot. Or, dacă este pomenit un poet minor, după mine, ca Gheorghe Ciocoi, și absentează un liric nu singur, ci singular (sub aspect intelectual și sentimental) ca Busuioc, “tratatul” amintit nu este decât o deturnare de la realitatea artistică.

La întrebarea dacă originalitatea lui Busuioc se limitează la tema “bețiilor” a răspuns, parțial și relativ, Mihai Cimpoi, fără a dezvălui “daltonismul” parabolic și masca-i de “**întârziat simbolist**” la chefurile literare. Dincolo de tenta simbolistă generală, reputatul eminescolog basarabean mai descoperă la Busuioc două prezențe originale în compania vinului: ironia și parabola.

Luat în context bacovian, nu cred că originalitatea poeziei lui Busuioc stă în puterea vinului sau în curajul de a se lipsi de beție, de a nu o căuta cu orice preț. Orice creator se vrea original, demn și civilizată, indiferent de atracții, infiltrații sau experimente împrumutate. Or, spune Sainte-Beuve, literatura trebuie apreciată în dependență de nivelul de civilizație pe care îl exprimă. Și vinul, la fel are civilizația sa.

Referințe bibliografice:

1. Butnaru Leo, *Spunerea de sine*. Interviu cu A. Busuioc, Chișinău, 1994.

Anatol Vântu Poezia lui Grigore Vieru din perspectiva psihocriticii

Printre diversele modalități de investigare a operei literare, un statut propriu și-a stabilit psihocritica. Avându-l ca întemeietor pe psihanalistul francez

Ch. Paul Mauron, care a preconizat-o în studiul său de referință, „Des métaphores obsédantes au mythe personnel” (Paris, 1963), psihocritica se prezintă ca o metodă de cercetare și ca o tehnică de lectură, constituind totodată și o direcție distinctă în demersul critic literar din partea a doua a secolului al XX-lea.

Miza fundamentală a metodei este surprinderea personalității inconștiente a scriitorului, realizând astfel un nou raport între sufletul autorului și cel al operei sale. De aceea, psihocritica este considerată drept „cea mai originală și sistematică folosire a psihanalizei în cercetarea literară” [ii, p.151].

Urmărind exprimarea personalității inconștiente, psihocritica se preocupă de revelarea mitului personal al scriitorului definibil în mod obiectiv. Trece peste considerațiile psihanalitice izvorâte din teoriile lui Carl Gustav Jung (1875-1961) și Sigmund Freud (1856-1939), care legitimează mitul personal, ca expresie a arhetipurilor și a unui determinism psihologic, notînd accepțiunea lui Ch.P. Mauron, pentru care termenul în cauză constituie rezultatul acționării a două surse: „eul social” și „eul creator” (cf. omul și scriitorul). Aceasta exegetul o prezintă schematic în felul următor:

Eul creator	Eul social
-------------	------------

Mitul personal

Inconștientul

Psihocritica lucrează cu textele și cu cuvintele textelor. Faptul esențial de la care pornește este prezența constatabilă în mai multe texte ale aceluiași autor a unor rețele fixe de asociații. Prin urmare, psihocritica s-a dovedit a fi mai productivă în poezie și, undeva, în dramaturgie, și mai puțin în proză. În studiul de referință a lui Mauron (vezi infra), drept eșantion sunt luați poeții Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry și dramaturgii P. Corneille, Racine, Molière.

Discursul psihocritic se structurează din patru operații, concepute ca etape:

- 1) suprapunerea textelor revelatoare de structuri în care se exprimă inconștientul;
- 2) studiul acestor structuri și al metamorfozelor lor;
- 3) interpretarea mitului personal;
- 4) controlul datelor biografice.

Pentru Ch.P. Mauron „suita operațiilor ce compun metoda nu are nimic mecanic și implică un joc de relații vii între critic și text, cu toate adaptările pe care așa ceva le comportă” [ii, p.12]. În cadrul demersului critic românesc o încercare unică în felul ei o prezintă tratarea psihocritică a operei lui Grigore Vieru. Viziunea maternă asupra Universului, programatica „întoarcerea la izvor” ,motivul fundamental al lacrimii, cât și apariția în diferite volume a aceluiași poezii vierene au servit ca ipoteze de lucru pentru aplicarea metodei psihocritice în cazul poeziei lui Grigore Vieru.

Din lipsă de spațiu, trecem peste descrierea trăsăturilor estetice și stilistice ale poeziei viere (modernitatea liricii sale: complexe de cultură, dialectica formelor organicului și anorganicului, „amestecul” consubstanțial dintre obiectele naturale și sentimente, estetica preaplinului, paradoxurile, identificarea poetului cu poezia, dialogismul discursului liric, tipologia metaforei etc.), menite a realiza legătura logico-cauzală în cadrul demersului nostru, limitându-ne la prezentarea unor date relevante pe care le-am scontat.

Apelînd cu precădere la edițiile antologice, inclusiv la „Strigat-am către Tine”, pe care autorul și-o consideră „cartea cărților”, operația de suprapunere a textelor a scos în evidență 15 grupuri de imagini, rețele asociative, care se centrează în jurul următoarelor lexeme: Ochii, Lacrima, Glasul (Cîntecul), Pîinea (Grîul), Lumina, Steaua, Izvorul, Albul, Curgerea (Plutirea), Roua, Iarba, Reazemul, Căldura, Verdele (Frunza), Albastrul.

În același timp, este imperios necesar să menționăm metamorfozele ce s-au produs în cadrul respectivelor rețele asociative, astfel că între lexemele identificate s-au realizat verigi imagistice. Ilustrăm cu ajutorul unora dintre cele mai frecvente cazuri:

Ochii mamei: „Iar ochii mamei,/ Copil să-i vezi oricînd - / În rîu, în ram, în toate.”

relația : ochi ↔ reazem

Atingeți c-o floare: „Lăsați steaua din cer să ardă / în apele întunecate / ale ochilor săi.”

relația: stea → lumină → ochi.

Ghicitoare fără sfîrșit: „Care stele pe cer / cad amîndouă-odată? / Ochii mamei.”

relația: stele ↔ ochi.

Dreapta laudă: „Sus steaua / Jos pîinea: / Doi ochi veșnic deschiși, / Ca ochii tăi, mamă.”

relația : steaua ↔ ochii ↔ pîinea.

Valul, frunza: „Răsar ochii mamei, / Steaua ce-o să zboare.”

relația : ochii ↔ steaua.

Steaua mamei : „Pe fag dulce-amărît / Arde, mamă, alba-ți stea.”

relația: steaua → lumina ↔ albul

Lexemele respective — expresii comprimate ale imaginilor arhetipale — se combină între ele însele, conducîndu-ne spre ideea de imaginație materială, pe care o avea în vedere esteticianul literar francez Gaston Bachelard:

izvorul — reazemul — albul — lacrima — roua — curgerea → Apa;

steaua — lumina — albul-ochi — albastrul → Aerul;

iarba — verdele — reazemul → Pămîntul;

pîinea — căldura — lumina → Focul;

glasul → chintesența.

Interpretarea mitului personal al poetului se face astfel în funcție de această schemă mult stilizată.

Întrucît spațiul rezervat nu ne permite să relevăm semnificația fiecărei imagini, vom sublinia doar că ele reprezintă stări și reacții fundamentale, niște siruații dramatice ale omului poet Grigore Vieru. Fiecare manifestare a inconștientului personal al poetului se produce prin prisma copilului înconjurat de mîinele protectoare ale mamei sau privit de ochii înduioșători ai mamei. Aceasta, deoarece „numai din perspectiva copilăriei mama își dobîndește valoarea arhetipală” (Theodor Codreanu: *Duminica Mare a lui Grigore Vieru*, București-Chișinău, Ed. Litera Internațional, p.257), copilăria reprezentînd o contopire a celor două lumi – mit și realitate.

Pentru probarea rezultatelor obținute pînă aici se apelează la sursa eului social: aforismele, confesiunile, memoriile, eseurile, interviurile ș.a. și în final se face uz și de faptele sociologice (datele biografice).

În ordinea enunțată, oferim cîteva exemple:

„Sînt ochii mării frumoși, dar mergem după apă la izvor”;

„Poți pierde o stea din ochi, dar cerul întreg cum să-l pierzi?”;

„Cea mai veche carte din lume este o mamă, cea mai frumoasă carte din lume este o mamă”;

„Ceea ce duce spre Dumnezeu trece prin Limba Română, iar capătul ei se pierde în albăstrimea nemărginită a ochilor Săi”;

„Femeie frumoasă este aceea în ochii căreia se vede sărutul dintre cer și pămînt”;

„Mama este copilăria noastră îmbătrînită” ș.a.

Memorabila mărturie: „În ziua cînd a murit mama, a murit în ochii mei întregul Univers...”.

Datele sociologice, strict biografice, reprezintă proba finală a mitului personal: singurătatea din copilărie, lupta cu vitregiile sorții a copilului rămas orfan de tată și îngrijit cu totală dăruire de propria mamă Dochia, complexul rupturii lăuntrice – ruperea de Patria-mamă, România – au generat intensitatea marelui simbol și mit personal al Mamei – chintesență a rosturilor umane (patrie, limbă, neam, credință, fericire) și un crez înalt pentru păstrarea integrității ființei naționale; „teroarea istoriei” a generat configurarea mitului personal al omului mîntuit prin glasul edenic al limbii materne, ca expresie generalizată a inconștientului personal.

Alexandru Burlacu **MAGDA ISANOS**

În descendență eminesciană, Magda Isanos preia gestică ceremonială a îndrăgostiților, imită pătrunderea cuplului într-un spațiu securizant, transfigurează *insula lui Euthanasius*, *muntele sacru*, reinterpretează teme, motive, simboluri fundamentale, asimilează tehnici poetice, deprinde construcția în stilul lumii-grădină și modul prin care spațiul mitic se instaurează în locul spațiului fizic.

Magda Isanos, născută la 17 aprilie 1916, la Iași în familia medicului Mihai Isanos. În copilărie și adolescență a trăit la Chișinău, unde a absolvit Liceul

Eparhial. A debutat în revista liceală *Licurici* (1932). A mai publicat versuri în revistele *Crai nou* și *Ghiocei*, dar și la *Viața Basarabiei*, *Pagini basarabene*, *Cuget moldovenesc* ș.a. Din 1934, când se înscrie la Facultatea de Drept din Iași, colaborează la *Însemnări ieșene*, *Jurnalul literar*, *Viața Românească*. Un timp profesează avocatura în același oraș.

Poeta moare la numai 28 de ani, după o lungă perioadă de boală, la 17 noiembrie 1944, la București.

În decursul scurtei sale vieți a publicat un singur volumaș intitulat modest *Poezii* (1943). În colaborare cu soțul ei, Eusebiu Camilar, dramatizează romanul *Crăișorul* de Liviu Rebreanu, denumit *Focurile*, care vede lumina tiparului după moartea Magdei Isanos, în 1945, și obține premiul anual pentru debut, acordat tinerilor scriitori de *Editura Fundațiilor Regale*.

Volumele publicate postum *Cântarea munților* (1945), *Țara luminii* (1946), *Poezii* (1947), *Versuri* (1964), *Confesiuni lirice* (1989), incluzând de regulă noi cicluri de poezii sau proze descoperite în presa anonimă sau în diferite arhive, întregesc oarecum imaginea liricii Magdei Isanos, ce are cu adevărat „disponibilități de mare poetă” (Constantin Coipraga).

„Chiar și printr-o activitate așa restrânsă”, după cum susține N. Manolescu, M. Isanos se anunță „drept cea mai profundă poetă a literaturii române” [1, p. 113].

Insațietatea existențială exprimată într-un întreg sistem de imagini diurne sau nocturne este erotizată într-o simbolistică ce derivă direct din matricea *lume-grădină*. Acuitatea percepției, proiecțiile genezei din exterior și din interior, elanurile vitaliste, spaimele existențiale copleșesc eul poetic devenit un receptacol și emițător de lucruri *văzute* și *auzite*, ca la simbolști sau expresioniști. Nu întâmplător *ochiul* e concurat de *ureche*, iar discursul poetic se metamorfozează: fie că se epicizează, fie că se dialogizează în maniera unei conversații lirice. În confesiune sau odă, elegie sau imn, existența este elogiată într-o mitologie personală:

„Pomii cei tineri, în dimineața de marte,
unii lângă alții au stat să se roage –
frunțile lor străluceau inspirate deasupra
pământului încă-n zăpezi.

Și-n aerul în care nu erau zboruri,
pomii, ale căror umbre nu se născuseră,
cântau un imn pentru viață,
ca niște oameni goi și frumoși ei cântau”.

Pomii cei tineri cu care se deschide volumul *Poezii* este foarte semnificativ pentru creația Magdei Isanos și constituie o adevărată *ars poetica* memorabilă prin gravitatea meditativă, prin senzorialitățile transgresate, prin modul de a anima lumea din împărăția soarelui:

„Soare de-aramă, zeu popular printre plante,
privește oastea noastră-ndrăzneată;

ici-colo aerul e rumen de tot printre ramuri,
că viitoarele fructe acolo vor sta...

Noi nu ne-nchinăm de fel și nu plângem,
ci pregătim un loc cât mai înalt pentru cuiburi
și pregătim o orgă de brazi pentru vânturi,
soare de-aramă, zeu totdeauna rotund...

Ni s-a povestit despre tine-n pământ,
când nu cunoșteam dimensiunile cerului;
ni s-a povestit despre tine-n leagănul cald.
Semințele-n somn visau că există colori,
roșu, albastru, și gri, minunate culori.

Și noi vom da fructe, și noi vom fi hare și flori.
Gloria noastră toată-n vârf se presimte..."
Și-un curcubeu pe deasupra tulpinelor strimte
cade vestind: nu moarte, desigur, nu moarte,
pomilor tineri în dimineața de moarte..."

(*Pomii cei tineri*).

Sentimentul solemn al existenței, omniprezența morții, gesturile și mișcările esențializate în forme concret-senzoriale alcătuiesc notele care personalizează lirica Magdei Isanos, o fac o cântare în care toate sunt una, iar poeta se vede o priveghetoare sau un Orfeu:

„Cânt ca privighetorile oarbe.
Nu știi, eu sorb cântecul sau el mă soarbe.
Atât de sus ne-nălțăm câteodată..."

(*Cânt*);

sau: „Cineva va cânta cântecul mare,
în care să-ncapă pământul și toate
lucrurile blânde și întunecate,
rădăcini, amintiri amare?

Un cântec aproape neauzit
prin care să poată turmele trece –
și seara să crească înaltă și rece,
un cântec de pom desfrunzit”

(*Cine va cânta*).

Referințele frecvente la *viață și moarte, pământ-cer, pomi, soare, zeu, semințe, somn, zbor, aer, ramuri, flori, fructe, orgă, brazi, vânt, cântec, imn* prefigurează mitopo(i)etica forțelor generative, rodirii universului poetic, iar în alt plan, aflăm aici, în miniatură, un spectacol al creației, o anticipare a modului de contact cu realitatea, a modului de a fi în poezie. Actul de creație e un act de sublimare, capabil să convertească *evenimentul cotidian* într-o trăire expurgată

de toate impuritățile inițiale. Despre geneza poemului cu care se deschide volumul *Poezii*, Camil Baltazar nota: „Am fost de față când, în curtea din strada *Săgeții* nr.19, soții Ensebiu și Magda au sădit în 1936 niște caiși, care au înflorit a doua oară în poezia ei *Pomii cei tineri*”[2, p. 35]. Cu alte cuvinte, poemul M. Isanos are un substrat biografic, este metamorfoza unor trăiri și acte de decantare, dar și o străfulgerare a spiritului, este expresia unei stări existențiale, dar și un joc al hazardului.

Poeta are știința construirii unei lumi artistice. Nu întâmplător volumul *Poezii* începe cu o *ars poetica* (*Pomii cei tineri*) și sfârșește cu *Epilog*. În imnuri, ode sau confesiuni, intime sau grave, Magda Isanos își exprimă tribulațiile existențiale. Orice poem poate fi conceput ca un *cânt* din odiseea inițiativă a unui *eu* cu „tristeți de călător” și bucuriile celei care iubea primăvara.

Noutatea poeziei Magdei Isanos este evidentă mai cu seamă în latura formală, dar și în modul de a vorbi simplu despre *sine* și despre *lume*, dar simplitatea aceasta e complexă, e seducătoare și amăgitoare, pentru că formele și fenomenele a două domenii se află sub semnul caducității, a vieții ca primăvară și a vieții ca suferință:

„Sunt sora ierbii tinere de-afară
Aceleași seve curg într-amândouă,
Și ne-a lăsat aceeași primăva
Pe gene suferință, ca o rană”

(*Varinată*)

Spațiul securizant este mediul rural, pădurea, grădina; timpul poetic preferat e primăvara, vara, dimineața, amiaza. Elementele naturii – *floarea, grotă, pădurea, insula, lacul, muntele, marea, iarba, pomul, arborele, rădăcina, ramul, cerul, steaua, lumina, pământul* etc. – toate antropomorfizate, însuflețite panteistic, întrușchipează alteritatea omului și îi certifică dubla sa ipostază de existență: *spirit și materie, esență și formă, durată și trecere*.

În funcție de imaginea globală a lumii, de logica poemului, eul poetic se proiectează în ipostaze emblematice ale florei edenice, abundente, iar vitalismul expresionist și viziunile vegetale exprimă o insașietate de viață rar întâlnită în literatura română:

„Și ca un arbor tânăr să mă-mbib
de seva nouă, care curge-n toate
plantele, duios aplecate
cătră pământ”.

(*Primăvară*)

O anumită spontaneitate și lejeritate, dar mereu o iluzorie simplitate e în euforia vitalistă a eului contopit cu elementele lumii vegetale. Ipotezele panteiste sunt reiterate în gradații ascendente sau descendente, alcătuind de cele mai multe ori variațiuni pe aceeași temă - viața și moartea :

„Nu mai eram nici eu decât ram,
decât rădăcina avidă și pace
de ierburi vâscoase, opace...”

(*Ploaia*)

Moartea în această exuberanța vegetală e un fenomen firesc și e acceptată senin ca un dat al destinului :

„Nu vă scuturați, florilor,
ascultați-mă bine, surorilor.
toamna-i departe;
departe-al clopotelor cântec, de moarte.”

(*Nu vă scuturați, florilor...*)

E drept, de cele mai multe ori, lumea euforică e subminată de anxietăți ontologice, de presentimentul dispariției, de spaima de neființă și de neant. Eul poetei e înrudit genetic cu eul blagian, de speță vitalistă, dar, copleșit de somnul materiei, e torturat de ideea perspicace a neîmplinirii, a revelării unei vieți mult prea scurte:

„...sunt ca o creangă veștedă,
care-nainte de-a-nflori se scutură,
și lumea nici o bucurie nu-i mai dă
inimii mele, goală și putredă ciutură”

(*Risipire*)

În același timp, *criza identității eului poetic* sau *plăcerea autodefinirii* au, la M. Isanos, un caracter programatic și conduc, în ultimă instanță, la denudarea ființei umane care, aflată într-o rețea de relații complexe cu elemente și fenomenele lumii înconjurătoare, se ipostaziază cu o variabilitate proteică. Magda Isanos, ca orice poet modernist, excelează în exprimări și transfigurări insolite:

„Mereu cheltuindu-mă-n timpul bogat,
eu sunt ca un cer printre brazi.”

(*Cine va cânta*);

sau: „Eram ca o turlă înconjurată de porumbei,
mereu cercetată de îngerii mei”

(*La-nceput, prin ferestre deschise*).

Alternanța facilă a stilurilor și formelor literare în poezia Magdei Isanos, dincolo de un anume mimetism sau eclecticism poetic, mai e și un semn al intuirii unui nou concept de poeticitate, bazat pe *ars combinatoria*, pe „*dictatura fanteziei*”, pe ființarea unei *lumi virtuale*, a unei Arcadii personale, antropomorfizate :

„Să știi că am să râd în flori
și c-am să-nconjur de multe ori
cu nourii și cu ploaia ogrăzile
unde mi-am petrecut amiezile”

Viziunea panteistă este preferată în edificarea acestei lumi a semnelor:

„Din multe semne-ai să-nțelegi că-s eu
când am să viu lângă patul tău
și am să fac aerul răcoros,
scoborând toate stelele jos”

(*Copilul meu să nu mă cauți*).

În țara minunilor, poeta are conștiința înrudirii „cu toate lucrurile blânde și întunecate”. Poezia ei are la temelie un bogat substrat livresc sau folcloric, biblic sau mitologic care îi modelează structurile imaginarii:

„De fapt, eram Cenușăreasa, eram
cea care poartă viața și cântă.
Eram aproape de pământ și nfrântă
de marea mea putere ca un ram.
...Eram singură și-nrudită cu toate
lucrurile blânde și întunecate”

(*Mama*).

Irealitatea senzorială este edificată prin reorganizarea unor imagini concrete și palpabile, prin arta de a combina elementele lumii înconjurătoare. Secretul oricărui lirism stă în elanul lui transformator, în transfigurările insolite ale eului sau ale lumii. Remarcabile sunt tensiunile dintre imaginile și poncifurile cu aură mitică sau romantică ce comunică între ele subtextual și prospețimea modului de a spune. Reținem câteva variațiuni pe aceeași temă a autodefinirii eului poetic:

„Tu m-ai făcut să fiu și cer, și apă...
și-n cântarea ta, rătăcitoare,
eram asemeni unui rece strop de lut.”

(*Cuvântul Evei*) ;

sau: „Eu eram principiul neschimbat,
țarina, întunericul roditor,
luna, spre care marea tuturilor
oceanelor adânci au urcat”

(*Nuntă*) ;

sau: „Voi, prin văzduhuri bine cumpănite,
urcați ca fumul, imnuri liniștite,
pentru soare, pentru pământ
și pentru puțina flacră care sunt”

(*Urcați ca fumul, imnuri liniștite*) ;

sau: „Tuturor acelor care nu mă cer
și nu mă cunosc, am vrut să le fiu
o candelă pentru mai târziu”

(*Doamne, n-am isprăvit!*).

Mereu deformat și aflat în relații complexe cu lumea înconjurătoare, eul poetic ritualizează atitudini și gesturi, se complăce în jocul cu măști, înfățișează ipostaze din cele mai neobișnuite, câte o dată de o expresivitate nemaiîntâlnită, dar asemenea jonglerie sau „egolatrie” se desființează de la sine prin duritatea unor declarații ca aceasta:

„Soare, nu ne privi, pulbere suntem și pământ!”

(*Imn pentru soare*) .

Tehnica asociaționistă, destinată să aducă un spor șocant de sens formelor semnificante, finețea excesivă a simțirii și gândirii, cultul pentru imaginile ușor

vetuste, materializarea exagerată, abuzivă, manierată a idealității conduc la prețiozități de genul: „Ca cercul peste ape mă aplec, / peste sufletul meu singur și trudit, / lumini și umbre ca-n oglindă trec / și toate doar de tine-au povestit. // Basmul dragostei noastre nu l-a uitat / apa cea stătătoare a inimii mele, / cum nu uită lacul nuferi c-a purtat, / sau, în zori, că noaptea oglindise stele. / Din adâncuri neștiute nici de mine, cheamă / sufletul imaginea pe care-a scăldat-o / și tremură de bucurie și de teamă / văzând că nbici o trăsătură n-a uitat-o. // Amintirile ca algele și mълul mă cuprind, / și iată-mă împotmolită, tristă barcă, / fără catargul voinții și cârmă de gând. / Cine către țarmuri are s-o întoarcă?” (*Naufragiu*).

Existența e pusă sub semnul cultului solar, dar antiteza *lumină-întuneric*, *zi-noapte*, *viață-moarte* înregistrează conotații menite să releve componente fundamentale ale viziunii sale despre lume. Lumea apare pentru Magda Isanos ca o grădină. Cu o aură mitică această *imago mundi* cu o frecvență obsesivă pune în lumină o întregă rețea intertextuală ușor vetustă. Interogația directă a monologului convertit într-un început de conversație lirică, a confesiunii-strigăt din „Pomii cei tineri” sunt inteligibile și deductibile din limbajul sincopat ale lumii-grădină:

„Dar mai bine s-ascult.
Oare n-am fost și eu un arbore mai demult?
Și astăzi nu-s tot matrerie?
Forme pieritoare, vise puzderie,
de unde veniți?
Laudăm, oricum laudă ție,
natură și forță vie,
mamă care ne legeni pe jumătate-adormiți”

(*Imn pentru pământ*) .

Dintre cele patru elemente fundamentale – *apa*, *aerul*, *focul* și *pământul* – imaginația afectivă a poetei se fixează asupra pământului, îl investește cu diverse semnificații, derivate din înseși formele de percepere a acestuia:

„Simțeam cum se-nfioară sub picior
pământul umed, fecundat de soare”

(*Toporași*) .

Pământul îi certifică omului dubla sa ipostază de existență: spirit și materie, esență și formă, durată și trecere:

„Ne-nchinăm pământului-Dumnezeu,
care trimite puterea și somnul său.”

(*Țara luminii*) .

Cadrul expresionist cu mări, munți, grote, un spațiu original populat de zei și zâne, cu grădini transcendente și culori ale asfințitului ce înspăimântă:

„Era pe la mijlocul verii,
când grâul se coace și sună.
Nu eram singură, ci-mpreună
cu arborii și alte ființi

plămădite din cel dintâi lut
al lumii, în ere uitate, fierbinți.

Cu toții atârnav în picătura
luminoasă ce precede noaptea.
O simțire străbătea făptura
mea pieritoare:
oare-avem să te vedem, încă, mâine, soare?
Nu-i asta ultima clipă?
Și asfințitul, strălucita risipă
a culorilor ne-nspăimânta.
Adio, adio, sufletul pâlpâia,
și-n timpul veșnic clipa mea cădea”
(*În asfințit*) .

Sentimentul elegiac al trecerii timpului și al omniprezenței morții este esențializat în zeul care e prezent în fiecare lucru:

„În fiecare lucru e zeul de care fugim”
(*N-auzi cum bat și cheamă?*) .

În mitologia personală zânele transgresează spațiile și toate stihiile, metamorfozând existența ființială într-o sută și o mie de lucruri vii:

„În cortul singurătății mele se făcuse târziu.
Trebuia să mor. Mi-am pus mâinile
pavază-n dreptul feței, să nu văd zânele
cum veneau să-mi ia trupul pentru temeliile
pădurilor de stejar. Toate stihiile
zburau împrejurul lor;
mă temeam, mă temeam să mor.

Însă ele-mi spuneau: - Ai să fii
Într-o sută și o mie de lucruri vii!
- În flori aș vrea, murmuram.
- Ai să fii, spuneau zânele. – N-am
să uit cântecele, n-am să orbesc?
Scutură-te, pom pământesc!
au strigat zânele și stihiile cu putere,
și m-am prăvălit de-odată-n tăcere
și-ntunecime...”

(*Cortul singurătății*)

Traseul existențial imaginat de poetă este conceput uneori în opoziție cu reveriile vegetale, vitaliste, prin care se prefigurează un început de sistem poetic. Antinomiile trup-suflet, dispariție-eternitate sunt convertite în simboluri contrstante și concepute ca valoti sau stări complementare:

„N-aș vrea ca după moarte să-nvii
în alt tipar de om sau animal,

sau floare cu petale străvezi,
ci-aș vrea să trec în regnul mineral.

Să fiu bucată rece de granit,
ascuns filon de marmură să fiu,
să-mi dorm, în fine, somnul liniștit
sub straturi suprapuse mai târziu.

Eu n-o să simt rozându-mă izvoare,
și peste-un veac o mână de artist
va nemuri minuni strălucitoare
din trupu-mi fără liniște și trist”

(*Dorința*).

Regimul romantic al convenției poetice, rapelurile tematice *viață-moarte* conduc la o anumită redundanță a poeziei, la un surplus de expresii inutile, la o anumită suprasaturație de imagistică vidă. Mihai Cimpoi sesizează cu pătrundere: „Ca la Blaga, dar fără substanța metafizică a lui, Magda Isanos resacralizează lumea, o pune la loc, retrăgându-se în timpuri imemorabile, tăind din beznă prima stea, ca și omul primordial „fără timp și fără vină” [3, p. 133].

Reveria ieșirii din prizonieratul materiei se produce prin actul creației. Într-o viziune onirică poeta vrea să se lepede de suflet, de trup, să-și redefinească un comportament existențial, determinat de matricea originară:

„Vreau, suflete, să mă dezbar de tine
și să trăiesc ca pomii de pe vale,
cu flori în locul gândurilor tale,
o viață fără rău și fără bine.

Departa-ntro pădure de la munte,
când păsările toate-or face haz,
să mă trezesc cu soarele pe frunte
și lacrimile cerului pe-obraz,
și despletită ploaia să mă spele
de pulberea durerii de demult,
din care rădăcinile mi-am smult,
iar nopțile să-mi dea cercei de stele.
Luna cea plină vreau s-o cumpănesc
mirată-n lanțul crengii ca pe-un cuib
ca tot deasupra altora să cresc.

Atunci mi-ai face ferecate strune
din ramurile mele și-am să cânt
doar bucuria fragedă că sânt;
pădurea-n jurul meu o să se-adune”

(*Vis vegetal*)

Eul poetic se află într-o armonie amoroasă cu lucrurile, cu lumea:
 „Cineva trebuia sa iubească
 armonia lumii, ascunsa lege-a candelor:
 cineva trebuia să fie singur
 și s-asculte îndelung...

Slavă vouă, slavă vouă, lucruri,
 spațiu creator a toate,
 culori și clopote redeșteptate,
 slavă ție, bătrână cetate”

(Cineva trebuia să iubească...)

În sistemul poetic unele și aceleași simboluri generează teme, idei, sugestii polare, exprimă sentimente contrastante.

„Ca mine, multe rodii prea coapte
 sufereau în lumină.
 Suntem oarbe, o prea senină
 ni-i carnea și sângele sfânt”

(Imn pentru soare)

„Să ne rugăm, numai, lumina
 atotputernică-n cer să țină.
 Alai oprit în mersul lui, grădina,
 să nu răspundă morții când o să vină...”

(Nu vă scuturați florilor...)

„În toate prea multă-i limina.
 Soarele l-aș culege cu mâna.
 Dar pân' la urmă eu voi fi cules
 și voi cădea în întunerc des”

(Amiază) .

Poezia Magdei Isanos este marcată puternic de însemnele epocii interbelice. În momentele ei esențiale și în tendința sa fundamentală, poezia ei se înscrie în paradigma modernistă, în contextul inovațiilor lui Blaga și Arghezi. Dar fără îndoială, cu *Cântarea munților* ea e în descendența lui O. Goga și A. Cotruș, dar și a lui Eminescu. Magda Isanos este o modernistă, dar și o neotradiționalistă. Neotradiționalistă mai întâi prin condiția pe care și-o asumă energic, în limbaj tranzitiv și versuri declamatorii, de poetă militantă pentru care elogiul sau invectiva constituie formule predilecte.

Simulând un gen de conștiință planetară, eul poetic trăiește afectat patimile și suferințele omenirii.

OPERA

1. *Poezii*, Iași, 1943;
2. *Cântarea munților*, cu o prefață de M. Beniuc, București, 1945;
3. *Focurile*, dramă în patru acte, în colab. Cu E. Camilar, București, 1945;
4. *Țara luminii*, versuri, București, 1946;
5. *Poezii*, culegere și prezentare de C. Baltazar, București, 1947;
6. *Versuri*, cu un cuvânt înainte de Veronica Porumbacu, București, 1955;
7. *Versuri*, ed. îngrijită și prefațată de M. Bucur, București, 1964;
8. *Poezie*, antologie, postfață și bibliografie de Magda Ursache, București, 1974;
9. *Cântarea munților*, ed. și tabel cronologic de Margareta Husar, pref. de C. Ciopraga, București, 1988;
10. *Confesiuni lirice*, ed. îngrijită și prefațată de V. Badiu, Chișinău, 1989.

TRADUCERI

1. *Minunata istorie a lui Nastratin – Hogeia*, în colaborare cu Eusebiu Camilar, București, 1945.

REFERINȚE CRITICE

1. Ș. Cioculescu, *Magda Isanos*, în *Adevărul literar și artistic*, 1945, nr. ;
2. P. Constantinescu, *Scrieri alese*, București, 1957;
3. V. Felea, *Dialoguri despre poezie*, 1965;
4. A. Roceric-Alexandescu, *Repetiția – procedeu artistic în opera M. Isanos în Studii de poetică și stilistică*, București, 1966;
5. Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, București, 1968;
6. N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968;
7. C. Baltazar, *Contemporan cu ei*, 1972;
8. *Magda Isanos. Bibliografie*, 1974;
9. H. Bădescu, *Magda Isanos. Drumul spre Eleusis*, 1975;
10. Alex. Ștefănescu, *Jurnal de critic*, 1980;
11. C. Ciopraga, *Propilee*, 1984;
12. I. Niculescu, în *Teatrul*, nr. 12, 1984;
13. Al. Horia, în *Luceafărul*, nr. 47, 1986;
14. I. Rotareu, *O istorie a literaturii române. Vol. III*, 1987;
15. I. D. Bălan, *Repere critice*, 1988;
16. C. Ciopraga, *Prozele Magdei Isanos*, în *Convorbiri literare*, 1988, nr. 7;
17. G. Ivașcu, *Confruntări literare*, III, 1988;
18. V. Badiu, *Magda Isanos*, în *Istoria literaturii moldovenești*, vol. III, Chișinău, 1989;
19. I. Ciocanu, *Întoarcerea Magdei Isanos*, în vol. *Dreptul la critică*, 1990;

- 20.A. Bantoș, *Sînt ca un cer printre brazi*, în *Limba Română*, 1991, nr. ;
- 21.E. Isanos, *Străbunii uitați*, în *Basarabia*, 1991, nr. 3;
- 22.V. Badiu, *Poezia Magdei Isanos între mesianism și mioritic*, în *Literatura și Arta*, 1993, 23 septembrie;
- 23.C. Trifan, *Triumful unei sensibilități*, în *Literatura și Arta*, 1994, 1 decembrie;
- 24.Alex. Ștefănescu, *Magda Isanos*, în *România literară*, 1994, nr. 42;
- 25.D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române. Vol. II*, 1995;
- 26.Al. Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*, 2001;
- 27.A. Grati, *Apele în imaginarul Magdei Isanos*, în *Basarabia*, 2001, nr. 5-7;
- 28.A. Ciobanu, *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă*, Chișinău, 2001;
- 29.A. Grati, *Magda Isanos între oglinzi*, în *Metaliteratură. Analele Facultății de filologie. Vol. V*. Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, 2002;
- 30.M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, 2002;
- 31.A. Grati, *Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarii*, Chișinău, 2004.

Tatiana Golban

Electra în dramaturgia antică și modernă: argumente pentru considerarea unui mit literar

În cadrul mai amplu al literaturii universale și comparate, aspectul ce ține de valoarea estetică a mitului literar a intrat definitiv în tradiția literară, acest fenomen artistic important constituind, totodată, un fapt literar care satisface necesitățile intelectuale ale omului modern în ciuda complexității noilor alternative culturale și care relevă un coeficient sporit de interes, manifestat atât de publicul mai larg de cititori cât și de receptarea critică și exegeza teoretică. Mitul literar se încadrează în specificul epocii noastre, în care se manifestă în prezent „o veritabilă invazie interpretativă, pe care o alimentează creșterea exponențială a cercetătorilor, foamea de experiment a literaturii moderne și post-moderne, nevoia de a reactualiza în permanență, în scop didactic (dar nu numai), patrimoniul clasic”[1, p. 205].

Punctul de plecare al demersului nostru implică considerarea faptului că Electra nu reprezintă un personaj al mitologiei eline și nici unul al epopeii pre-clasice, ci doar o *apariție* în cadrul mitului antic al Atrizilor, literarizat în opera lui Eschil, iar odată cu Sofocle și Euripide, după care în dramaturgia secolului al XX-lea, Electra devine o *invenție* literară, un *arhetip* literar încadrat tematic și structural în parametrii unui *mit literar* propriu, de esență individuală. Mit literar, pentru că (1) mitul Electrei își are originea în cadrul unui mit etno-religios deja consacrat, cel al familiei blestemată a Atrizilor, axat pe experiența de viață simbolică și reprezentativă pentru condiția umană a lui Agamemnon, Clitemnestra, Egist, Oreste, Electra, acest mit elin fiind literarizat în antichitate și mai târziu, și mai ales pentru că (2) personajul Electra devine ea însăși esența motorie a unor aspecte existențiale simbolice și reprezentative pentru condiția umană, ce își vor găsi expresia artistică în cadrul discursului dramatic antic și modern în concepția unor autori diferiți, reprezentând ipostaze diferite ale aceleiași tipologii umane și situații fundamentale.

Considerăm mitul Atrizilor, axat pe narațiunea faptelor Clitemnestrei și ale lui Egist și pe consecințele acestora privind uciderea lui Agamemnon și crima răzbușătoare a lui Oreste,

însoțit de Electra, ca omucidere și matricid, un *mit etno-religios*, o povestire colectivă, anonimă, religioasă, ce *trece în literatură*, păstrându-și valoarea simbolică și reprezentativă, devenind, astfel, *mit literarizat*, ca și mitul lui Ulise, Prometeu sau Orfeu.

Mitul Electrei poate fi considerat un *mit literar*, povestire-produs al imaginației unui autor concret, situație simbolică cu aspect metafizic, ce *se naște și există în literatură*, exprimat într-un text literar ce variază de la o epocă la alta, de la un mediu cultural la altul, printre care și în discursul dramatic al tragediei. Printre miturile literare născute din literatură, devenind reprezentări originale ale unor noi situații exemplare pentru condiția umană, ca expresie a sacralului profanat, pot fi evidențiate mitul lui Don Juan, mitul lui Faust, mitul lui Tristan și Isolda, unele mituri ale orașelor (Veneția, Londra) sau miturile politico-eroice (Cezar, Napoleon, regina Victoria).

Ceea ce diferențiază, în opinia noastră, mitul Electrei atât de miturile literarizate ale antichității cât și de alte mituri literare născute în perioade diferite este faptul că acesta se referă la ambele tipuri: își are originea în primul tip de mit, dar este consolidat ca tradiție în toată plenitudinea sa ca mit literar, datorită lui Sofocle, Euripide, Sartre, O'Neill și alții, care au preluat și au urmat o schemă esențială consacrată din cadrul mitului etno-religios și apoi literarizat al Atrizilor, receptarea creatoare a acestor autori însemnând, de fapt, *modificarea* schemei primare a mitului Atrizilor și *crearea* unei situații simbolice originale ca o nouă tradiție literară și mitologică. Cu alte cuvinte, mitul Electrei pare a fi un hibrid al elementelor ce țin de mitul etno-religios literarizat și de mitul literar, exprimând trecerea de la o mitologie la alta, de la personaj la eroină, de la o situație exemplară pentru colectivitate la alta, în sensul că această povestire axată pe destinul Electrei reprezintă un proces al tranziției de la sacru la profan și invers, de la mit la mit literarizat și mit literar, de la demitizare la o nouă mitizare, conținând o nouă expunere a materialului și formei. Printre miturile de esență individuală (Oedip, Faust, Ifigenia, Elena), mitul Electrei este cel mai puțin abordat, uneori nici nu este considerat mit în sine, de parcă operele *Electra* de Sofocle, *Electra* de Euripide, *Din jale se întrupează Electra* de O'Neill, *Muștele* de Sartre, *Reuniune de familie* de Eliot, *Electra* de Giraudoux, *Electra* de Strauss nu ar reprezintă o gamă largă de elemente ale unui sistem literar unitar și particular ce ar merita un studiu și o abordare aparte. Aceste opere nu sunt pur și simplu doar versiuni sau varietăți literare ale mitului Atrizilor literarizat. De aceea ne propunem să avansăm ideea ca acestea constituie versiuni ale unui alt mit, literar de data aceasta: mitul Electrei, născut și consolidat ca sistem literar unitar din mitul etno-religios al Atrizilor, și-a urmat propriul proces evolutiv supus literarizării. Avându-și originea în mitul Atrizilor, dar născut și consolidat ca tradiție literară în cadrul tragediei ca specie a genului dramatic, mitul Electrei s-a dezvoltat ca mit literar cu o narațiune dinamică, dar și tipologizată, exemplară pentru colectivitate, dar și individuală în esență, mai ales că preocuparea și crearea semnificației o constituie destinul, coordonatele psihice, stările emoționale și acțiunea unei eroine.

În opinia noastră, mitul Atrizilor reprezintă pentru mitul Electrei un pre-text, o schemă-model, o istorie moștenită, care țin sub control imaginarul în ceea ce privește crearea situației sau a acțiunii de bază, dar mimesis-ul în cazul mitului Electrei nu înseamnă imitarea directă, ci oferă două procese distincte și interdependente ca premise ale apariției și evoluției literare a mitului Electrei: (1) receptarea și preluarea situației-model din cadrul mitului Atrizilor; (2) transformarea situației mitice, adică modificarea conținutului mitului consolidat ca sistem și tipologie prin diversificarea și inovarea temei, ideii, reprezentării personajelor, conținutului valoric și teoretic.

Realizarea acestor două procese marchează apariția și consolidarea mitului literar al Electrei ca text dramatic, ce se autoreglează, tinzând spre conservarea elementelor structurii sale ce formează un sistem literar coerent și normativ, dar și dinamic, „care evoluează în funcție de anumite exigențe, de parametri interni proprii” [2, p. 129], aflându-se în

permanentă schimbare datorită viziunilor și personalităților creatoare distincte ale dramaturgilor antici și moderni care s-au axat pe receptarea acestui mit:

mitul etno-religios al Atrizilor

mitul Atrizilor literarizat

mitul literar al Electrei

Sub forma de mit literar, adică având existența de sistem literar independent ca expresie a unei situații fundamentale proprii, mitul Electrei va evolua și se va consolida ca tradiție și tipologie literară în *Electra* de Sofocle, *Electra* de Euripide, *Din jale se întrupează Electra* de O'Neill și *Electra* de Giraudoux. Ca mit literarizat, adică fiind plasat ca sistem literar în sistemul mai larg al unei situații fundamentale diferite și mai ample a mitului Atrizilor supus procesului de literarizare a unui mit etno-religios, mitul Electrei se va manifesta în *Orestia* de Eschil, *Muștele* de Sartre și *Reuniune de familie* de T. S. Eliot.

Ca sistem literar, tipologie și dinamică, mitul Electrei oferă un obiect de cercetare bine definit, totodată original și eficient, așa cum studiul comparatist al miturilor, alături de dramaturgia comparată, reprezintă o achiziție relativ recentă a domeniului de cercetare al literaturii universale și comparate, având scopul de „a scoate la lumină reluări și variații, dar și permanențe, prezențe în unele epoci și absențe în altele – la anumiți scriitori –, prezențe ce mențin încă vii miturile antice, dar și unele eclipse și adaptări prodigioase” [2, p. 127]. În general, există o serie de modalități ale receptării unei opere sau literaturi într-un alt spațiu cultural, printre acestea S.Pavlicenco evidențind receptarea la nivelul traducerilor, receptarea la nivelul interpretării critice și receptarea la nivelul operei originale [3, p. 35-40]. Fără a le neglija pe primele două, ne vom axa pe ultimul nivel și, în particular, pe aspectele tematice ale textelor literare ce constituie expresia mitului Electrei, componentele particulare ale tematicii vizând reprezentarea personajelor, evenimentele narate, tipul acțiunii săvârșite etc., adică gama elementelor depistate la nivelul conținutului textului dramatic ca expresie a mitului și care sugerează atât continuitatea literară a unei tradiții consolidate, cât și prefigurarea originalității creatoare a fiecărui autor.

Motivul care a generat libertatea de reprezentare a Electrei în textul dramatic trebuie găsit în structura în sine a mitului Atrizilor în care statutul Electrei nu s-a constituit în cadrul unor parametri rigizi privind rolul și importanța ei de urmaș și răzbunător al lui Agamemnon. De aici interpretarea și modificarea liberă a perspectivelor de reprezentare tematică a mitului Electrei la antici, urmat, la rândul său, și de mai mulți autori dramatici din prima jumătate a secolului al XX-lea. Mitul Electrei, încadrat tradițional în ciclul mitologic al familiei Atrizilor, se constituie ca mit literar în sine, exprimând în literatură o situație fundamentală pentru condiția umană și manifestându-se, în cadrul operelor dramatice ale unor scriitori, în două perioade importante ale dezvoltării literare: antichitatea elină și perioada sfârșitului de epoca modernă (prima jumătate a secolului al XX-lea), fiind aproape absent în altele.

Mitul Electrei se axează pe narațiunea faptelor și a consecințelor acestora în ceea ce privește statutul Electrei ca factor implicat emoțional și psihologic și co-participant la acțiunea punitivă a lui Oreste. Situația fundamentală, ce conferă Electrei și acțiunii în care aceasta este implicată statutul de mit, se referă la *determinismul interuman* bazat pe o gamă largă de trăiri emoționale și stări psihologice ce se manifestă în cadrul unui model simbolic al existenței umane privind violența, crima și răzbuarea, săvârșirea unei fapte destabilizatoare a armoniei universale, a bunăstării cetății și existenței umane individuale sau încadrate în relațiile de familie, unde prin comiterea altei crime ca faptă punitivă se preconizează restabilirea valorilor pierdute și reinstaurarea bunăstării sociale și personale. Dacă mitul, la origine istorie sacră, este considerat „o istorie adevărată, dat fiind că se referă întotdeauna la

realități. Mitul cosmogonic e „adevărat”, deoarece existența lumii stă mărturie în această privință...”[4, p. 6], atunci și mitul Electrei este „adevărat”, pentru că dovedește că omul este determinat în deciziile și acțiunile sale. Situației fundamentale în cazul Electrei i se conferă statut de mit literar pentru că determinismul interuman, ca și „un oarecare motiv, procedură verbală, o instituție (...) nu este un provincialism efemer, folosit local, un capriciu al vremii, ci o proprietate, o condiție a unei realități mult mai vaste, care apare în aproape toate literaturile” [5, p. 17]. Rolul Electrei este de a conștientiza această situație și de a-i conferi postura de model existențial prin propria-i semnificație psihologică și emoțională ca expresie a unui tragic eroic, trăiri intense, emoții exacerbate, subconștient răvășit, suferință extremă, care va naște necesitatea acțiunii și va determina săvârșirea acesteia de către Oreste, implicându-se și uneori participând chiar la acțiunea răzbunătoare și eliberatoare, brutală și raționalizată, emoțională și instinctuală, egoistă și formativă, în funcție de varietatea tematică a diferitelor texte dramatice, Electra dobândind statutul de mit literar de esență individuală.

Avându-și originea în mitul etno-religios al Atrizilor, dar dezvoltat în literatură, devenind un sistem literar tipologizat în jurul unui arhetip ca simbol universal, mitul Electrei s-a manifestat, în special, în doar două perioade distincte ale evoluției umane – antichitatea și sfârșitul de epocă modernă (prima jumătate a secolului al XX-lea). Una dintre explicațiile acestui fapt o constituie și încadrarea mitului Electrei în parametrii literari ai tragediei, care ca specie literară oferă, pe de o parte, satisfacerea dorințelor agresive eterne ale omului, iar pe de altă parte, satisface necesitățile simțului estetic al omului ce rezultă dintr-un spectacol tragic al vieții, unde frumusețea este transpusă în discursul literar amplificat de către reprezentarea scenică, ceea ce duce nemijlocit la *catharsis*, la purificarea simțurilor receptorului ca operațiune estetică în cadrul mitului. Rolul tragediei, în acest context, este și mai important dat fiind faptul că această specie literară oferă posibilitatea de eliberare, de descărcare psihologică de tensiunea dorințelor violente prin intermediul *catharsis*-ului, posibilitate oferită spectatorului încărcat de agresivitate de a se elibera de emoțiile negative, asistând la un spectacol tragic exprimând violența, urmărind moartea sau suferința protagonistului (considerată un sacrificiu în numele regenerării), iar după această purgare atingând, de fapt, purificarea propriu-zisă prin calmul și echilibrul interior regăsit.

În ceea ce privește apariția și dezvoltarea formei literare a mitului Electrei, pornim de la ideea că, în baza evoluției literare marcate de nevoia spirituală a omului pentru artă (frumosul artistic) și nu doar de necesitatea spirituală de sacru, divin și reprezentativ pentru condiția sa, epopeea ca reprezentare a mitului etno-religios își termină existența în urma căreia tragedia preia exprimarea simbolică a mitului și a concepției privind armonia, supunerea în fața normelor și existența conform tiparului creației divine, la început ca ritual religios și în continuare ca exponent al creației în sensul tranziției de la sacru la profan (literatură).

Pornind de la faptul că mitul Electrei s-a constituit în expresia literară a discursului dramatic (tragedia antică), oferim ipoteza a două evoluții distincte în cadrul culturii antice ce au la bază determinismul ascendent al discursului literar, însemnând, în cazul nostru, faptul că textele antice despre destinul Electrei relevă prin aspectele lor aceste două procese evolutive culturale ale antichității grecești, evoluții ce decurg în paralel, deși marchează și vizează în mod direct dezvoltarea și consolidarea mitului Electrei în plan literar, conferindu-i, totodată, și validitate estetică:

Tragedia ca expresie teatrală și ritual religios (Eschil)	prin intermediul lui Sofocle devine	Tragedie (dramă) ca specie a genului dramatic în expresie textuală și scenică (Euripide, Shakespeare, Sartre, O'Neill)
---	-------------------------------------	--

Destinul Electrei reprezentând un aspect minor de tip simbol abstract al totalității concepției religioase și filosofice a mitului etno-religios al Atrizilor ca povestire sacră și reprezentativă pentru condiția umană (tradiția orală, Homer, Eschil)	prin intermediul lui Sofocle devine	Mitul Electrei de factură literarizată în cadrul mitului Atrizilor și mit literar de esență individuală ca rezultat al procesului creației imaginative ce oferă libertatea de a modifica și interpreta esența sacră a mitului etno-religios prin umanizarea acțiunii și individualizarea personajului (Euripide, Sartre, O'Neill, Giraudoux)
--	-------------------------------------	--

Urmărind această linie a argumentației, se pare că Electra din tragediile perioadei antice este reprezentată în trei feluri diferite, fiecare cu statutul, personalitatea și rolul său, ceea ce creează impresia – dacă nu ar fi delimitarea strictă a perspectivelor tematice în cadrul contextului mitic privind blestemul ereditar, suferința individuală și vina moștenită ca aspecte determinante în manifestarea tragicului existențial – că ar fi vorba de personaje literare diferite:

<p>Electra lui Eschil</p> <p>– respectarea mitului etno-religios și crearea discursului dramatic în parametrii ritualului religios sacru;</p> <p>- în cadrul actului de răzbunare a morții lui Agamemnon prin uciderea Clitemnestrei și a lui Egist, Electra slujește împreună cu Oreste planurilor zeilor fără a se contura în mod clar motivațiile de ordin personal, dar evidențiindu-se necesitatea bunăstării cetății și a restabilirii armoniei universului tulburate de fărădelegile predecesorilor;</p>	<p>Electra lui Sofocle</p> <p>– respectarea parțială a sacralității mitului și a ritualului religios, și încercarea nu doar de literarizare a mitului prin individualizarea și umanizarea personajului și a acțiunii mitice, ci și crearea unui mit literar de esență individuală;</p> <p>- în cadrul actului de răzbunare a morții lui Agamemnon prin uciderea Clitemnestrei și a lui Egist, Electra prezintă determinări complexe izvorâte atât din spațiul motivației personale (disperare, suferință, ură, dorință de răzbunare și voință proprie pentru acțiune) cât și din perspectiva mai amplă a armoniei universale ca rezultat al creației divine (cu o importanță minimă, însă, în cadrul desfășurării acțiunii), dar mai ales a cerințelor comunității privind valorile și principiile de pietate, măsură și datorie, unde salvarea de tiranie și restabilirea normelor etice țin în măsură egală de eliberare la nivel de individualitate și de restabilire a bunăstării la nivel de colectivitate;</p>	<p>Electra lui Euripide</p> <p>– profanarea mitului ca rezultat al literarizării personajului și a acțiunii sacre prin umanizarea cadrului tematic (aspecte comune și obișnuite ale existenței) și a personajului (individualizare prin complexitate psihologică și emoțională), și consolidarea mitului Electrei ca mit literar;</p> <p>- în cadrul actului de răzbunare a morții lui Agamemnon prin uciderea Clitemnestrei și a lui Egist, Electra prezintă, în primul rând, o argumentație strict personală, dat fiind și faptul că este puternic umanizată, dar redusă ca valoare umană și simbol mitic (alungată din palat, locuind într-o colibă alături de un om de rând), de unde și manifestarea unor porniri animalice și imorale ca expresie a egoismului și închiderii în sfera limitată și instabilă a individualității, chiar dacă în final se manifestă ca persoană capabilă de suferință prin disperare în sens pozitiv ca urmare a asumării vinei pentru matricid.</p>
---	--	---

Faptul că în cadrul mitologiei antice Electra nu este constrânsă de vreun tipar tipologic al reprezentării personalității și a acțiunii în care este implicată a oferit posibilitatea dezvoltării unui mit propriu de esență individuală – mitul Electrei – cu multiple posibilități de reprezentare artistică, ceea ce reprezintă și motivul vitalității creatoare a mitului Electrei în perioada sfârșitului de epocă modernă, în care mitul Electrei a fost supus unor interpretări și modificări mult mai libere și ample în cadrul aceluiași gen dramatic marcat de complexitatea culturală a primei jumătăți a secolului al XX-lea.

Există, însă, în relația mitul Electrei antic – mitul Electrei modern puncte de tangență comune care relevă aceeași continuitate și vitalitate artistică a unei tipologiei tematice și de reprezentare a personajului: vina tragică la antici și moderni, determinată de voință divină, de destin, dar mai ales de voința proprie a personajului, nevoit să aleagă o acțiune care încalcă legile morale, alegere pentru care îi este asigurată libertatea de decizie, dar pentru care plătește printr-o suferință ce, poate, nu o merită; angoasa și alienarea omului modern căzut în păcat și vină similare cu cele ale omului antic marcat de *hybris*, ceea ce presupune continuitatea vinei tragice și a suferinței impuse sie însăși în urma impunerii unei alegeri injuste de către destin, divinitate, mediu, familie, propria conștiință. Mai mult, observăm

apropierea mitului Electrei în versiunile dramaturgiilor moderni de cel al anticilor și în ceea ce privește reprezentarea atât a personajelor centrale implicate în acțiune cât și a componentelor principale de constituire a acțiunii, care formează o structură sintagmatică a următoarelor elemente ale mitului literar izvorât din literarizarea unui mit etno-religios în cadrul discursului dramatic antic și modern ca text al piesei și ca reprezentare scenică a acesteia: (1) conflicte în cadrul unei familii blestamate; (2) comiterea fărădelegilor și a omuciderii; (3) răzbuarea acestora prin comiterea altor crime de către urmași; (4) statutul și rolul Electrei ca factor al determinismului interuman și co-participant la acțiunea punitivă; (5) acceptarea consecințelor actului răzbuător. În cadrul mitului Electrei, antic și modern, aceste elemente tematice vizează două concepte esențiale ale existenței umane, pe care le identificăm ca *succes* și *eșec* în ceea ce privește consecințele actului răzbuării și al omuciderii săvârșit de Oreste prin determinismul direct sau indirect al Electrei:

Mitul Electrei în expresie literară	Eșec (personal și/sau social) drept consecință a crimei punitive	Succes (personal și/sau social) drept consecință a crimei punitive
Eschil – <i>Orestia</i>	Parțial la nivel personal în cazul lui Oreste manifestat prin remușcări și suferință;	Deplin în plan social și divin, și parțial la nivel personal;
Sofocle – <i>Electra</i>	–	Deplin în plan personal, social și mai ales divin, prin restabilirea armoniei și a echilibrului;
Euripide – <i>Electra</i>	Parțial la nivel personal în cazul Electrei și al lui Oreste manifestat prin violență și, respectiv, nehotărâre;	Parțial în plan social prin eliberarea cetății de tiranie și parțial la nivel personal prin conștientizarea vinei și a suferinței;
O’Neill – <i>Din jale se intrupează Electra</i>	Deplin la nivel personal în cazul lui Orin (rămânând imoral și non-valoric ca victimă și criminal);	Deplin în plan personal în cazul Electrei prin conștientizarea și asumarea consecințelor, acceptarea vinei și a pedepsei;
Sartre – <i>Muștele</i>	Deplin la nivel personal în cazul Electrei, aceasta eșuând în procesul devenirii umane, și parțial la nivel personal în cazul lui Oreste prin alienarea acestuia în colectivitate;	Parțial la nivel personal în cazul lui Oreste, datorită succesului devenirii sale ca om, și deplin în plan social, datorită restabilirii bunăstării și a conștiinței de sine a colectivității;
Giraudoux – <i>Electra</i>	Deplin în plan social prin realizarea răzbuării personale în dauna cetății și parțial în cazul lui Oreste căruia i se atribuie toată încărcătura de vină.	Deplin în plan personal în cazul Electrei prin reușita săvârșirii crimelor răzbuătoare și parțial în cazul lui Oreste.

În ceea ce privește dramaturgia secolului al XX-lea, „*epoca modernă a contribuit la evoluția miturilor în două moduri distincte, ce adesea se confundă: demitizarea și desacralizarea*” [6, p. 58], la care adăugăm un al treilea mod: mitizarea. Într-o concluzie finală, se pare că O’Neill, Sartre, Giraudoux, Eliot realizează două procese distincte ale abordării și reprezentării dramatice ale mitului Electrei: (1) pe de o parte, ei creează caractere și situații de viață concrete și realiste, ca elemente dominante ale sistemului unui mit literar de esență individuală izvorât din sistemul unui mit etno-religios (mitul Atrizilor) umanizat și literarizat; (2) pe de altă parte, dramaturgii moderni, prin concentrarea în jurul aspectelor constituente ale mitului antic, creează un sens mitologic adânc, revitalizează mitul și îi conferă substanța tragică a exprimării unor tipuri umane și de conduită arhetipale cu rezonanțe epice, supraistorice și metaliterare, ca schemă fundamentală specifică unei existențe individuale în cadrul aceluiași mit literarizat al Atrizilor și în cadrul unui alt mit: mitul literar al Electrei. Primul proces semnifică *demitizarea* discursului dramatic la nivel de expresie textuală privind componentele tematice, odată cu profanarea mitului prin literarizarea și umanizarea subiectului, acțiunii și personajului, ceea ce va rezulta, în ceea ce privește Electra, într-un mit literar individual. Al doilea înseamnă *mitizarea* materiei și a conținutului operei literare, odată cu conferirea statutului de narațiune reprezentativă pentru condiția umană construită în jurul unui arhetip cu valoare de simbol universal, exprimând faptul uman general, modele statice cu valoare atemporală, dar care influențează existența individuală și socială, prin respectarea sistemului elementelor constituente și de exprimare a tematicii, ideilor și valorilor unui mit deja consolidat ca tradiție și sistem literar, chiar dacă autorii își

asumă și libertatea de reinterpretare și modificare tematică și formală a exprimării literare a mitului consolidat ca model literar (fără a-i afecta, însă, esența ideatică), ceea ce constituie aspecte ale *originalității* fiecărei versiuni noi a mitului consolidat ca tradiție. Demitizarea și mitizarea subiectului, acțiunii și personajelor reprezintă două procese simultane ale povestirii despre Electra și îi marchează evoluția diacronică în cadrul discursului literar, ceea ce determină apariția unor perspective tematice și de reprezentare a personajelor diferite, ca urmare a diferitelor tipuri de sensibilitate artistică specifice fiecărui autor și a diferitelor puncte de vedere asupra existenței pe care autorii doresc să le transmită ca mesaje ale discursului lor.

Personajele Electra ale lui Eschil, Sofocle, Euripide, Sartre, Giraudoux sau Lavinia lui O'Neill sunt ipostaze antice și moderne ale unui singur prototip mitic, ale unui singur arhetip numit Electra ce aparține unui mit universal și reprezentativ pentru condiția umană, în general, și pentru cea feminină, în particular, și care desemnează o serie de caracteristici definitorii ale existenței noastre, un complex al subconștientului, un tip de relație cu sine însuși și cu destinul tragic, o postură individuală și socială, o înfruntare a situațiilor extreme, având o semnificație literară încadrată în parametrii evolutivi ai relației între tradiție și originalitate, într-un continuu proces de mitizare și demitizare prin universalizare și literarizare, ridicare la rang de simbol și umanizare la nivel de experiență psihologică și trăire emoțională. Demitizarea și mitizarea, în același timp, în cadrul aceluiași text literar, înseamnă permanența mitului Electrei, continuitatea sa literară, constituirea sa ca tradiție dramatică deschisă perspectivelor inovatoare și originalității creatoare, dar, în același timp, mitul Electrei reprezintă și un sistem bine structurat ce își păstrează esența intactă, indiferent de cronotopul acțiunii, numele purtat de personaje și conjunctura săvârșirii faptelor, dovedind, încă odată, adevărul conform căruia mitul supraviețuiește și își continuă evoluția, rămâne fapt reprezentativ și inițiativ pentru individ și colectivitate doar în cadrul discursului literar.

Referințe bibliografice:

1. Cornea, P. *Introducere în teoria lecturii*, Iași: Polirom, 1998.
2. Pageaux, D.-H. *Literatura generală și comparată*, Iași: Polirom, 2000.
3. Pavlicencu, S. *Receptare și confluențe. Studii de literatură universală și comparată*, Chișinău, 1999.
4. Eliade, M. *Aspecte ale mitului*, București: Univers, 1978.
5. Guillen, Cl. *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.
6. Surdulescu, R. *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*, București: ALLFA, 1997.

Andrei Murahovschi Studentul francez ca personaj literar în romanul secolului al XIX-lea

Nu există nici o îndoială în privința faptului că tinerețea este o perioadă interesantă ca trăire și dificilă ca formare. Ea este o fază a vieții caracterizată în mod deosebit printr-o stare de criză, o perioadă intermediară fără o definiție stabilă. Esențialul rezidă în faptul că tânărul este o persoană care se găsește într-o perioadă de instabilitate (culturală, ideologică, materială etc.) care progresează spre o anumită autonomie, dar care nu și-a găsit încă locul în societate.

Studentul, ca oricare tânăr se definește prin vârsta lui. El este în căutarea identității sale, una din caracteristicile cele mai importante fiind dorința de afirmare în viață. Însă traseul său nu este simplu. El este, de regulă, dependent economic și ideologic de familia sa, cum sunt Eugène de Rastignac (în romanul

lui Balzac *Le Père Goriot*) sau Frédéric Moreau (în *L'Éducation Sentimentale* de Flaubert). Ei nu au ajuns la autonomie și locul în mediul social. Ceea ce îi mai caracterizează pe tineri este indiscutabil incertitudinea viitorului lor și aflarea într-un cadru instituțional.

O altă caracteristică a personajului în cauză este optimismul inerent, de aceea el nu cade în depresiuni profunde. Multe provocări ale tinereții sunt abordate de cei mai mulți dintre tineri nu concomitent, ci succesiv și pot astfel fi învinse fără un mare stres psihic. Inițial, ei găsesc adeseori un suport financiar considerabil în persoana părinților și/sau rudelor.

Studentul este produsul caracteristic al vieții urbane, unde sunt concentrate instituțiile de învățământ. Fiecare dintre ei, având experiența, intuiția proprie și punctul de vedere particular, determină specificitatea grupului de tineri în ansamblu. Această generalizare și tipizare este posibilă datorită intereselor comune, precum și unui mod de viață asemănător. Sărăcia reprezintă frecvent pentru ei doar o experiență trecătoare, care poate fi considerată benefică. Cu toate că sunt dezavantajați din acest punct de vedere (nu dispun de capital suficient pentru a putea produce mari schimbări), ei reușesc să găsească mijloacele financiare pentru a se lansa în societate sau pentru satisfacerea capriciilor. „Les jeunes gens ... riches ou pauvres, ils n'ont jamais d'argent ... tandis qu'ils en trouvent toujours pour leur caprices” [1, p. 216-217].

Ce îi unește pe tineri, ce îi definește?

Personajul tânăr este aproape întotdeauna un perturbator și promotor al progresului, al mișcării și al evoluției. Anume el schimbă mentalitatea și înnoiește societatea. Studentul a reprezentat, de fapt, factorul cheie în modelarea lumii moderne. Una dintre caracteristicile cele mai remarcabile ale lui este spiritul de revoltă. Capodopera lui Stendhal traduce aspirațiile, disprețul, ambiția unui personaj în creștere care încă nu și-a găsit locul său sub soare. Lucien Leuwen, Julien Sorel sunt tineri care își revendică drepturile spiritului, minții. Tot aici se înscrie și protestul lui Florent contra asupririi insuportabile. Ceea ce ne pare important pentru personajul dat este încercarea tânărului (fost student, să remarcăm) de a crea un ideal al dreptății și al adevărului. Republicanismul său devine o nouă religie. El se lasă sedus de visul despre republică și „intră” în ea, precum o fată dezamăgită intră la mănăstire [2, v. *Le Ventre de Paris*, p. 66].

Personajul este tânăr, de aceea romantic. Pe chipul său se înscrie dorința de a reuși, el are tendința de a răsturna obstacolele puse de societate. Din acest punct de vedere, spiritul de nemulțumire, de neliniște, de neînțelegere cu lumea îl apropie de eroul romantic. Setea de literatură poate fi privită ca un mijloc de evaziune, formare și model. Tinerii citesc mult, de exemplu cărțile preferate ale tinerilor din *Les déracinés* de Maurice Barrès sunt *L'Arbre* de H. Taine și *Au tombeau de Napoléon*. Cei șapte tineri se regăsesc la mormântul lui Napoleon, care este exemplul reușitei sociale absolute și idolul lui Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*.

Pentru a-și păstra intențiile de reușită, ambițiosul personaj își caută o susținere pe lângă eroi: eroii literari, Victor Hugo (de exemplu în *Les déracinés*) sau eroi istorici, Napoléon Bonaparte. Meditarea celor șapte adolescenți în fața mormântului imperatorului îl aduce pe Barrès la problema moștenirii napoleoniene, grav compromisă de către o „Franță disociată și descreierată” [v. 3, p.93].

Eroul Bildungsroman-ului se evidențiază în primul rând prin acțiune. Julien Sorel, Eugène de Rastignac, Florent din romanul *Le Ventre de Paris*, tinerii din *Les déracinés* vin să cucerească capitala. Însă un exemplu unic îl reprezintă Frédéric Moreau (*L'Education Sentimentale*), care este o persoană inactivă. În jurul unui astfel de personaj este imposibil de a construi un roman cu subiect incitant. [v. 4, p. 154]. Totul trece, dar nimic nu se schimbă în viața acestui fost student. După cum afirmă Laffont-Bompiani, [v. 5, p. 186] Frédéric incarnă deziluzia unei întregi generații care eșuează în inacțiune și se autodistrug prin indiferență.

Personajele cele mai prestigioase sunt tinerii care susțin examenul vieții și al societății. Nici unul nu este burghez, așezat înainte de timp într-un fotoliu dorit, pregătit.

O trăsătură esențială pentru studentul-personaj este refuzul compromisului care merge câteodată până la sacrificiu. Cu excepția romanului *L'Education Sentimentale* unde personajul tânăr este un trecător sau un gură-cască izolat de viață, ce aparține unui orizont complex de preocupări, încercând întotdeauna să-ți depășească condiția sa în societate.

Astfel, îl putem considera tânărul drept un personaj ce se definește mai întâi de toate având o sumă de energie, unde există inițial dorința „vouloir”, ceea ce deja presupune practic puțința „pouvoir”.

Eroismul în romanele franceze ale secolului al XIX-lea, care au reținut cel mai mult atenția posteriorității, se joacă între sfidarea lansată societății și acceptarea, cel puțin aparentă, a constrângerilor sale [v. 6, p. 199]. Din acest punct de vedere, Eugène de Rastignac acceptă legile jocului vieții spre deosebire de Florent din *Le Ventre de Paris*. Primul, activ și întreprinzător, nu substituie acțiunii visul și contemplația, cum o făcea Frédéric, ci se integrează în realitate printr-o activitate eficientă. Victoria lui în societate este posibilă doar datorită adaptării absolute.

Toți tinerii vin la Paris cu iluzii, dar fără bani. Menționăm și condamnarea la pierderea iluziilor și virtuților juvenile datorită împrejurărilor de viață, puterii banilor și ambiției ce separă oamenii.

Așadar, energia este caracteristica primordială a personajului tânăr. De aici rezultă faptul că studentul poate conta nu pe familie sau rude, dar pe sine însuși, pe energia sa, noroc și caracterul întreprinzător. Printre mai multe tipuri de tânăr, se evidențiază figura rebelului, care se ascunde printre oamenii de rând. Acest tip va juca un rol primordial în cadrul evenimentelor din anii șaptezeci al secolului trecut. Scriitorii au urmărit influența perioadei tinere asupra formării personalității.

Importanța deosebită a tineretului pentru viitorul societății este determinată de caracterul novator, deschizător de perspective noi.

Referințe bibliografice:

1. Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot*, Paris: Librairie Générale Française, 1995.
2. Zola, Emile. *Le Ventre de Paris*, Paris: Librairie Générale Française, 1997.
3. Boisdeffre, Pierre de. *Barrès parmi nous: essai de psychologie littéraire et politique*, Paris: Amiot-Dumont, 1952.
4. Андреев, Л.Г., Козлова, Н.П., Косиков, Г.К. *История французской литературы*, Москва: Высшая Школа, 1987.
5. Laffont-Bompiani. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris: Robert Laffont, 1997.
6. Borie, Jean. *Archéologie de la modernité*, Paris: Grasset, 1999.

Lilia Don Motive dostoievskiene la Gib I. Mihăescu

Printre scriitorii români preocupați în mod deosebit de sondarea zonelor abisale ale sufletului omenesc, Gib Mihăescu se distinge prin preferința sa pentru accentuarea insistentă a trăirilor obsesive. „Închipuiri bolnăvicioase, idei fixe, obsesii mistuitoare, halucinații – din domeniul psihopatologiei, - fac materialul moral, al nuvelor și romanelor sale.” [1, p.7]

Gib I. Mihăescu a consacrat numeroase pagini tulburărilor de voință, teroarei ideilor fixe, dorințelor irezistibile ale personajelor de a înlăptui unele acte, deși fiind conștient de caracterul anormal al acestora, impulsurilor scăpate din frânele rațiunii. Motive de ordin biografic, literar și social explică preocuparea prozatorului pentru înfățișarea unor asemenea stări.

Esențiale, sunt, cu siguranță cele de ordin biografic. Obsesia morții trăită de el din cauza numeroaselor decese ale celor apropiați, îi va răvăși, ființa înfiorându-l mereu mai puternic. Înclinarea spre zonele iraționalului, moștenită de la mama sa, explică într-o altă ordine de idei, evocările stărilor de extaz halucinant, de frică, succedând nevoia de siguranță, de silă față de viața cotidiană și dorința pasională „de înălțare spre valorile suprapersonale” [2, p. 383] foarte des întâlnite în proza sa.

Cu asemenea fond sufletesc Gib Mihăescu s-a îndreptat în chip firesc spre literatura autorilor interesați de descrierea marilor suferinți omenești, „a înțeleștărilor paroxistice dintre impulsurile psihice neguroase și rațiunea

clarificatoare, a celor ce se zbat în neputința de depășire a condițiilor ce generează degradarea omului”[2, p. 384]. În acest sens, a fost citat Dostoievski, de unii comentatori ai operei sale. „Cititor pasionat de proză rusească, Gib Mihăescu și-a cultivat, fără îndoială, și prin ea sensibilitatea față de suferința umană. Asemenea, îndeosebi lui Dostoievski...”[3, p. 150] Dar Gib Mihăescu însuși a mărturisit: „Prin temperamentul meu de moldovean sunt înrudit mai ales cu scriitorii ruși. Consider și acum pe Rascolnicov al lui Dostoievski ca un sumum de artă către care se poate năzui în operele contemporanilor”[4, p. 159].

Personajul principal din romanul *Rusoaica*, Ragaiac, începe să aibă, la început nebulos, apoi tot mai clar, viziunea posibilei întâlniri cu o stranie femeie de naționalizate rusă, un fel de sinteză de umbre și lumină a impulsurilor sale erotice, realizată cu ajutorul tuturor eroinelor pline de farmec, cunoscute din romanele rusești și pentru a o vedea mai bine, împrumuta fetei mult așteptate când trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Rascolnicov, când ale Zizei ori Dariei din *Poseđații*, ale Nastasiei Filippovna din *Idiotul*, ale Ecaterinei Ivanova or, Grușencăi din *Frații Karamazov* sau ale Soniei din *Crimă și pedeapsă*. „Adevărata „rusoaică”, în sensul de prototip literar acreditat de romanul rusesc, rămâne moldoveanca Niculina Bălan, personaj construit pe de-a-ntregul după un model dostoievschian”[5, p. 276-287]. Valia nu corespunde decât în imaginea lui Ragaiac modelului dostoievschian și nici într-un caz ca ființă în carne și oase, care apare sub numele de Valentina Andreevna Grușina. Gib I. Mihăescu gândea ca Dostoievski în *Demonii* că „o enigmă de nepătruns a rămas inima femeii”, iar demonstrarea acestui aforism se face cu Niculina și nu cu Valia. O figură de femeie tragică, chinuită de conștiința ratării fericirii, este ipostaza în care acest personaj se apropie cel mai mult de un anume prototip rusesc. Personajul își caută mântuirea într-o târzie ispășire, formă de fericire aparte, cazul multor eroine din literatura lui Dostoievski. Gândul ne duce la Katia și Grușenca din *Frații Karamazov*. Aceste două personaje pe care și le ia ca model Gib I. Mihăescu sunt foarte diferite: Katia este o aristocrată, face parte din „lumea bună”, iar Grușenca este fata unui umil diacon, luată de pe drumuri de un negustor bogat. Căderea în păcat, o apropiere pe Niculina de Grușenca. Personajele feminine ale scriitorului rus, prezentate în contrast, se comportă și folosesc alt limbaj, dar sunt la fel de orgolioase și, mai ales, au în aceeași măsură dorința autoflagelării, trăsături pe care le întâlnim și la personajul feminin din romanul *Rusoaica*, Niculina Bălan. Ca educație și limbaj, este mai apropiată de Grușenca. Însă prin zbuciumul ei sufletesc ea ni-l amintește pe cel al Katiei care este hărțuită de sentimente contradictorii: dorința de autoflagelare publică, motivată mai întâi de iubire, apoi de ură, dorința de sacrificiu, răzbunarea, zbucium pe care îl întâlnim și în sufletul Niculinei.

Unul dintre cele mai cunoscute personaje feminine din opera lui Dostoievski, Nastasia Filippovna din *Idiotul* l-a urmărit mult pe scriitorul român. Între Niculina și Nastasia, asemănările sunt evidente, pe linia existenței tragice. Din portretul Nastasiei Filippovna se regăsesc la Niculina mai ales trăsăturile negative de caracter. Bunătatea, încrederea și onestitatea nu fac parte

din portretul Niculinei. Însă celelalte trăsături sunt foarte apropiate: „frumusețea rară”, „mândria fără margini”, „ura”, „disprețul”, „plăcerea de a domina”, „suferința”[6. p. 26-36].

Motivul central al inspirației sale, în romanele ca și în cele mai multe din nuvelele sale, e impulsia erotică chinuitoare, obsedantă, izvorând din adâncurile inconștientului și manifestându-se prin gesturi sau acțiuni de o senzualitate brutală, de multe ori exasperată. Atât romanele lui Dostoievski cât și romanele lui Gib Mihăescu au aceeași constantă și predominantă tematică: dragostea. Nu însă dragostea în sine „ca principiu de etică”, [1, p.72] ci ca forță interioară ce pune o întreagă lume în mișcare, ce o prăbușește sau o ridică pe culmi sublime. Dragostea și femeia lui Gib Mihăescu nu are nimic din dragostea și tipul de femeie romantică atât de cunoscut în literatura noastră. Nimic din farmecul dragostei conjugale sau frumusețea vieții de familie, generatoare de fapte grandioase. Ci dragostea la Gib Mihăescu este „dragostea – pasiune” care coboară sau ridică din mocirlă suflete, care duce la tragisme nebănuite: ceea ce îndreptățește apropierea ce i s-a făcut de literatura lui Dostoievski

Cu adevărat, dragostea – acest principiu fundamental al literaturii lui Gib Mihăescu are mult din aspectele dragostei dostoievskiene. Și la unul și la altul dragostea ia aproape aceleași aspecte: dragostea – pasiune, sau dragostea – milă, ce ating întotdeauna extremitățile. Cu siguranță nu este vorba de o imitație, ci numai de o apropiere în ceea ce privește structura sufletească a eroilor.

Gib Mihăescu a creat în opera sa oameni veridici, contradictorii și profunzi, în orice act „întregi și eterni”[1, p.8]. De la începutul și până la sfârșitul carierei sale, scriitorul pare bântuit de o singură problemă, aceea de a figura pentru cititor goana după femeia inaccesibilă și în această obsesie pune meticulozitate, gravitate și chiar delir.

Omul lui nu este omul de acțiune, ci omul obsesiilor, eroii lui obsedați sunt oameni care trăiesc o viață de vedenii și deliruri din care nu încearcă să iasă nici odată. Oamenii lui sunt bolnavi de idei, de sentimente și de fapte care nu se pot înfăptui. Posedați de destinul forțelor interioare, deposedarea lor nu se poate face decât prin violență, printr-o faptă extraordinară și care adeseori pare bizară: în *Rusoaica* obsesia unei ființe vapoaze care întârzie să apară; în *Femeia de ciocolată* obsesia golului de sub fereastră, etc.

Gib Mihăescu a creat tipuri vii. A povestit fapte oferind clar icoana sentimentelor zugrăvite și prin aceasta a păstrat romanului caracterul lui pur realist și epic.

Femeile din romanele sale au toate câte un supranume, (rusoaica, femeia de ciocolată, Donna Alba, etc.) ele sunt frumoase, enigmatice, în jurul lor plutesc întotdeauna umbre de mister. Sunt îndrăznețe, senzuale, tipuri de feminitate ideală, croite pe măsura oamenilor ce le doresc.

Gib Mihăescu și-a conceput totdeauna personajele în chip dinamic. În acest sens, literatura sa îndeamnă iarăși la unele asocieri cu proza lui Dostoievski.

Însă conflictul intim dintre aspirațiile lor luminoase și conștiința propriei decăderi nu se rezolvă niciodată în sensul pocăinței, al nevoii creștine de

mântuire ca la Dostoievski. În această ordine de idei, personajele conturate de el sunt, din contra, o negare a modului în care marele romancier rus își concepea eroii. Căci departe de a simți nevoia cufundării la infinit în sentimentul păcatului, ele își găsesc mult râvnitul liman al echilibrului sufletesc în realități absolut profane: în știință (ca Andrei Lazăr și Ragaiac), în puterile rațiunii (ca Mihai Aspru), în filosofie (ca Mihnea Băiatu), și în iubire mai ales. Deci, obsesiile nu duc la nebunie, crimă, ca în literatura lui Dostoievski.

Referințe bibliografice:

1. I. Ichim, *Gib I. Mihăescu (studiu literar)*, Brăila, 1942.
2. M. Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, București, 1973.
3. Vl. Streinu, *Gib I. Mihăescu, Donna Alba, în volumul de pagini de critică literară, Eseuri*, București, 1938.
4. P. Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, București, 1977.
5. Al. Andriescu, *Despre romanul Rusoica // Basarabia*, nr. 2, Chișinău, 1991.
6. V. Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, București, 1983.

Sava Pânzaru

Umberto Eco anticipat de ... Vasile Lașcov
(În jurul "operei deschise")

Titlul prezentei exersări pare a fi instigator – ca să nu spunem pretențios – când în același cadru, alături de un savant cu renume mondial și consacrat, figurează literatul basarabean de limbă rusă Vasile Lașcov, astăzi puțin cunoscut în ciuda faptului că acest autodidact s-a manifestat în a doua jumătate a sec. XIX ca poet, dramaturg, filozof, teoretician al artei etc. De altfel, o atare paralelă în aparență forțată își are justificarea în faptul că în cazul de față nu este pus în discuție un fenomen de natură *axiologică* cu instaurarea la același nivel teoretico-estetic a două figuri cu valoare foarte diferită – se are în vedere un fenomen *tipologic*.

S-a întronat opinia că în problema de mare importanță științifică a "operei deschise" totul pornește de la celebra teorie umbertiană. Adevărul unei astfel de afirmații este incontestabil, dar nu și absolut. "Când se apelează la ideea operei deschise în artă, consemnează un specialist în domeniu, este citat îndeosebi Umberto Eco. Într-adevăr, el a analizat îndelung, multilateral și *sistematic* această idee. Însă, altfel formulată, teza se întâlnește și la alți teoreticieni de prestigiu ai literaturii" [1, p. 152]. Sânt puse în lumină ideea "indeterminării" operei de artă lansată de A.Thibaudet, teza promovată de Leo Spitzer despre existența mai multor lecturi posibile ale aceleiași opere literare; la aceeași idee a operei deschise apelează și Roland Barthes când vorbește despre "disponibilitatea" operei literare [1, p. 152-153]. N-au fost trecute sub tăcere "conceptele deschise" în filozofie expuse de C. Noica și *Trilogia cunoașterii* a lui L. Blaga. În fine, în plan de anticipare a teoriei umbertiene se impune teza formulată de către M. Ralea în 1928: "O operă e totdeauna mult mai bogată decât crede sau vrea creatorul ei <...> Ea are afinități care se leagă pe deasupra voinței inițiale a creatorului: semnificări ascunse pe care el nici nu le bănuiește" [2, p.9]. *Intuiri* – și nu teoretizări perfecte – le atestăm la marele critic rus V.G. Belinski. În articolul "Literatura rusă în anul 1841", avându-l în vedere pe A.S. Pușkin, autorul scria: "Contemporanii îl percep pe un autor într-un fel, urmașii altfel: ceea ce nu întotdeauna înseamnă că ei intră în contradicție unul cu altul;

de multe ori înseamnă doar că cei contemporani ai unui autor vedeau și apreciau la el o latură pe deplin satisfăcătoare necesităților timpului lor; iar urmașii, pătrunși de cerințe noi, potrivite spiritului timpului *lor*, rămân reci și indiferenți față de o latură a unui autor, care îi încânta pe contemporanii acestuia.

<...> Pușkin aparține fenomenelor, care trăiesc veșnic și se află în veșnică mișcare și care nu rămân în punctul la care le-a surprins moartea, dar continuă să evolueze în conștiința societății. Fiecare epocă se pronunță asupra lor, dar cât de corect le-ar interpreta, totdeauna lasă epocii ulterioare posibilitatea să spună ceva nou și mult mai corect; și nici o epocă și niciodată nu va spune totul...”[3, p. 147, 158].

Belinski, după cum vedem, fără a cunoaște terminologia respectivă, formulează o viziune foarte apropiată de conceptul modern al “operei deschise” cu intuirea elementelor cardinale ale doctrinei: “evenimentul estetic, va afirma mult mai târziu autorul teoriei dialogale M. Bahtin, poate avea loc numai cu participarea a doi actanți și presupune două conștiințe necongruente” [4, p. 14]. La Belinski cei doi participanți la actul estetic îi constituie, pe de o parte, creatorul operelor literare (în cazul nostru - Pușkin), pe de altă parte, receptorul – consumatorul acestor opere (contemporanii scriitorului, pe de o parte, și cititorii epocilor ulterioare, pe de altă parte). Marele adevăr sesizat de Belinski în fraza de încheiere a citatului că nici o epocă și niciodată nu va spune totul despre o operă artistică depistează ceea ce numim astăzi *inepuizabilitate* și *imprevizibilitate* a fondului unei creații cu adevărat talentate; tot aici se conține și ideea cu privire la numărul infinit de lecturi virtuale a uneia și aceleiași opere.

Dintre multiplele aspecte ale problemei despre opera deschisă tot mai mult se desprinde ca unul preponderent raportul *creator-receptor*. “Putem afirma pe bună dreptate, așa cum o face J. Chevrel, că adevăratul erou al cercetării literare este cititorul, scria cunoscutul comparatist francez Daniel-Henri Pageaux. Estetica receptării îl plasează pe cititor într-o poziție determinată, făcând totodată loc și altor idei înspre critica literară: abandonarea concepției fixiste asupra textului, concepția dialogică asupra literaturii, prin interacțiunea text-cititor, necesitatea lecturilor plurale, mergând, pentru unii, până la ideea indeterminării, a nedesăvârșirii operei în lipsa cititorilor” [5, p. 79]*. Bineînțeles, rolul neexagerat al cititorului în actul estetic presupune numaimăcar posedarea de către el a unui bogat și variat arsenal imagistic pentru a putea pătrunde opera receptată din interiorul ei. Problema, lucru absolut regretabil în virtutea faptului că este prea importantă, nu s-a bucurat de o investigație specială, fapt ce face îmbucurătoare orice abordare a temei fie chiar și tangențială sau extraliterară. În această ordine de idei altfel decât curioasă nu poate fi apreciată lectura cărții semnate de Andrei Pleșu ...*Despre îngeri*. În compartimentul-paradox *Nicăieri, peste tot, “înăuntru”, “în afară”* citim: “Lumea imaginală e reală, dar e altfel reală decât ceea ce socotim, de regulă, real. Nu poți să mergi spre ea uitându-te pe o hartă, nu e “undeva”, pentru că e ubicuă. Ea trăiește numai ca urmare a unei relații: relația dintre ea însăși și cel care o caută. Cu alte cuvinte, ca să se deschidă, are nevoie de activarea interesului tău pentru ea și de o facultate

specială, din familia imaginației. În acest sens, ea este o lume virtuală, care se desfășoară “obiectiv” abia în momentul în care sânt dispus să prind contur în fața ei. *Îi fac loc*, mă raportează la ea, o chem – atunci ea se manifestă. Bat – mi se deschide. Dacă însă îmi iau ochii de la luminile ei crepusculare – se volatilizează, se închide, reintră în virtual. O observație a unei călugărițe vizionare din secolul al XII-lea, Hildegard von Bingen, descrie foarte precis acest raport: “Dacă în om nu există întrebare, nu există nici în Duhul Sfânt răspuns” [6, p. 69-70]. Deosebit de importantă pare a fi nota subpaginală nr. 67: “Artiștii au deseori senzația de a fi “vizitați”, ca și oamenii de știință în pragul unor descoperiri hotărâtoare. Oricine se ocupă cu scrisul știe, de asemenea, că există o “supra-determinare” în faptul de a scrie, că pagina scrisă are, pentru propriul ei autor, un coeficient de impredictibilitate, pe scurt, că rezultatul nu e integral explicabil prin manevrele pregătitoare. Între *input* și *output*, mai intervine ceva. Îngerul?” [6, p. 120]*. Dacă ar fi să transpunem textul despre îngerii de esență mistico-filozofică în limbajul teoriei umbertiene despre *opera deschisă*, am ajunge la concluzia că operele “deschise”, “întrucât sânt în mișcare, se caracterizează prin invitația de a face opera împreună cu autorul”, că “orice operă de artă <...> este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcând opera să trăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei execuții personale” [7, p. 46].

Dar să revenim la expresia aforistică formulată de călugărița Hildegard von Bingen aproape un mileniu în urmă și citată de Andrei Pleșu în cartea pomenită mai înainte “Despre îngerii”: “Dacă în om nu există întrebare, nu există nici în Duhul Sfânt răspuns”. În cadrul problemei despre opera deschisă căutarea răspunsului de către receptor constituie, am putea spune, un moment de principiu, un moment-cheie prin faptul că anume cititorul face ca opera dată să se deschidă – fără el fenomenul artistic rămâne fenomen în sine și pentru sine. Vorbind despre deschiderea operei în funcție de individualitatea variabilă a receptorilor, teoreticianul român Grigore Smeu în cartea sa “Prevedibil și impredictibil în epică” se referea cu vădit entuziasm la “exprimarea atât de pregnantă, de sugestivă” dată de Roland Barthes: “Răspunsul îl dăm fiecare dintre noi, punând în el istoria noastră, limbajul nostru, libertatea noastră, dar cum istoriile, limbajele și libertățile se schimbă necontenit, răspunsurile pe care lumea le dă scriitorului sânt infinite: nu încetăm niciodată de a răspunde la ceea ce s-a scris în afara oricărui răspuns: afirmate, apoi intrând în rivalitate, apoi înlocuite, sensurile trec, întrebarea rămâne” [Roland Barthes, *Despre Racine. Eseuri*, p. 26]. “Ambele direcții ale deschiderii, consemna Gr. Smeu, – cea a operei însăși, prin indeterminările ei, *in nuce*, și cea a individualității variabile a receptorilor – vin una în întâmpinarea alteia. Unghiul de deschidere al operei, al propriilor ei indeterminări latente, nu rămâne niciodată același, ci variază neîncetat – mărimdu-se sau micșorându-se – în funcție de virtuțile individuale ale receptorului” [8, p. 158].

Mai apelăm o dată la autoritatea nezdruccinată a lui M. Bahtin. El spunea: “<...> valoarea estetică se produce în momentul când contemplatorul se află în

interiorul obiectului contemplat”; în momentul trăirii vieții acestuia dinăuntru “contemplatorul și obiectul contemplat coincid”; Bahtin sublinia în repetate rânduri importanța “pătrunderii în lumea sentimentelor obiectului trăit ca propria situație”. “În mișcarea noastră de întâmpinare din exterior noi sântem activi, noi creăm ceva absolut nou”; imaginea formată în baza materialului verbal vizual “va fi subiectivă la diferiți cititori” [9, p. 14, 84]. În unison cu opiniile expuse mai sus meditează cercetătoarea bucureșteană Elena Loghinovski: “Una dintre descoperirile deosebit de fructuoase pentru înțelegerea modernă a traducerii, teoria umbertiană a operei deschise a modificat în mare măsură și atitudinea față de traducerea literară, permițând să o considerăm una dintre lecturile posibile și să o analizăm ca atare. <...> Afirmăția pertinentă despre posibilitatea virtuală a unui număr infinit de traduceri-lecturi individuale se bazează pe virtuțile traducătorului (=receptor sau cititor) de a descoperi sensuri și valențe mereu noi ale textului original. Se accentuează astfel un moment extrem de important: rolul și ponderea personalității traducătorului care vine cu “repertoriul” său propriu și cu stilul său individual, pe care le imprimă textului “citit”, adică tradus” [10, p. 22].

Abordarea problemei în felul cum propune Elena Loghinovski este foarte importantă cel puțin sub raportul deschiderii de noi posibilități de interpretare a procesului de receptare a unei opere literare: o traducere echivalentă unei lecturi nu este altceva decât o *formă concretă* de pătrundere a traducătorului consumator-receptor, adică o *deschidere* propriu-zisă a operei date prin traducere. Cu alte cuvinte, criticului literar considerat cel mai competent și primul receptor al operei literare, care-și expune *public* și, de regulă, în scris rezultatul receptării, i se alătură, tot în scris, traducătorul. Este un moment de principiu: cititorul, spectatorul, ascultătorul de muzică în calitatea lor de consumatori-receptori au fost totdeauna și vor continua să fie *incontrolabili* ca participanți la actul estetic, adică raportul *creator-receptor*, procesul de conlucrare dintre ei rămâne invizibil și inverificabil.

S-a creat o situație paradoxală și de impas: Umberto Eco, autoritatea notorie în problema pusă în discuție, la început într-un ton polemic, apoi în modul cel mai serios declară în celebra sa carte: “Unor pictori și romancieri care, după lectura acestei cărți (*Opera deschisă*. – S.P.), ne prezentau operele lor întrebându-ne dacă erau “opere deschise”, am fost nevoiți să le răspundem, cu vădită rigiditate polemică, că nu am văzut niciodată “opere deschise” și că, în realitate, probabil, nici nu există. Era un fel de a spune, în chip paradoxal, că noțiunea de “operă deschisă” nu este o categorie critică, ci reprezintă un model ipotetic, chiar dacă elaborat pe baza a numeroase analize concrete, foarte util pentru a indica, printr-o formulă ușor de mânuit, o direcție a artei contemporane. <...> întrucât este vorba de o tendință operativă, ea va fi întâlnită în moduri diferite, încorporate în contexte ideologice multiple, realizată mai mult sau mai puțin explicit, astfel că pentru a o explicita a fost necesară fixarea ei într-o abstracție care, ca atare, nu există în mod concret. O astfel de abstracție este tocmai *modelul operei deschise*” [7, p. 5]. Și în concluzie: “Modelul de operă

deschisă pe care l-am obținut astfel este unul absolut teoretic și independent de existența efectivă a operelor care pot fi definite ca “deschise” [7, p. 9].

Să-l încorporăm în contextul celor expuse până acum pe Vasile Lașcov ca cel de-al doilea component al prezentei discuții. Prima încercare de a-l vedea ca “predecesor” al teoreticienilor moderni ai problemei a întreprins-o Cristina Coșciug în teza de doctorat “Vasile Lașcov: Căutări ideatico-artistice în anii ’70-’90 ai sec. XIX”. Considerând cu deplin temei corelația **creator-consumator** (receptor) printre problemele de primă importanță abordate de V. Lașcov și racordând această corelație cu fenomenul denumit în limba germană *Einführung* (îl găsim și la M. Bahtin) cu mai multe semnificații: abolirea “distanței psihologice dintre agenții actului estetic, identificarea parțială sau totală a acestora, “ieșirea din sine a cititorului și infiltrarea sa în obiectul contemplat” [11, p. 24], autoarea consemnează: “Termenul german *Einführung* nu-l atestăm la V. Lașcov, dar schițele “Ce este creația?” și “Nici reci, nici calde”, precum și numeroase “cugetări” din cartea *Opere* (ediția a doua, Skt.-Petersburg, 1891, în limba rusă) ne permit să vorbim despre intuirea de către literatul basarabean anume a acestui fenomen din domeniul psihologiei actului de creație artistică. <...> Teza lui

V. Lașcov privind așa-zisele “goluri”, pe care trebuie să le lase în opera sa scriitorul pentru a-i da posibilitate cititorului însuși să le “umple” și să participe în felul acesta la procesul de creație în calitate de coautor, nu este altceva decât ceea ce la M. Bahtin se numește nefinit, reticență, care permite fanteziei cititorului să se includă activ în procesul de creație” [12, p. 16]. Pe baza schiței “Ce este creația?”, menționează în încheiere Cristina Coșciug, se demonstrează experimentul întreprins de V. Lașcov asupra “ștergerii de goluri” pe baza unor poezii semnate de A. Fet și M. Lermontov.

La început câteva spicuiuri care ni-l arată pe Lașcov ațintind spontan spre viitoarea doctrină umbertiană, bineînțeles, fără manipularea terminologiei apărute mult mai târziu. Pe prim-plan este pusă problema ca ascultătorul să dispună de imaginația “capabilă să-l unească cu [artistul] – creator <...> va pătrunde în lumea ascultătorului pe-atât pe cât ultimul va fi capabil să-l cuprindă în sine pe primul” [13, p. 390]. În aceeași schiță “Ce este creația?” (1892) autorul menționa: “<...> cu cât mai multe tangente există în obiectul operei artistice, care ne apropie pe toți împreună și pe fiecare aparte de esența acestuia, cu atât mai multe posibilități va avea opera dată să ne acționeze și să ne influențeze” [13, p. 413].

“Concepția”, vorbind convențional, cu privire la raportul **creator-receptor** o găsim expusă destul de explicit în schița de critică literară “Nici reci, nici fierbinți” (1898). “Adevăratul artist, scria Lașcov, totdeauna lasă în operele sale ceva necântărit ca la farmacie și necalculat, lasă un spațiu liber invizibil și nebătător la ochi, lasă un gol, pe care trebuie să-l umple fiecare pe neobservate, dar atât de iscusit și insesizabil, de parcă ar fi făcut-o artistul. Despre aceste goluri, care într-adevăr există în orice operă literară mare, nu vorbește nimeni din cauză că nimeni nu le observă. Dar în aceste goluri, ca în porii unei pieli, pătrunde viața cititorului sau a ascultătorului (viața ce se spijină sau pe fantezia

acestui, sau pe observațiile lui, sau pe experiența convingerilor personale și pe năzuințele subiective) și fața operei date începe să învie și devine absolut cunoscută, înțeleasă de oricine, pentru că fiecare, în felul acesta (ca ascultător, spectator sau cititor), a luat parte la crearea operei date, dar participând personal, a și creat ceea ce-i este apropiat și înțeles. Dimpotrivă, caracterele cu o fizionomie determinată și clară până la scrupulozitate este pentru fiecare din noi <...> ceva forțat, impus de autor, ceva extrem de scolastic și incolor. <...> Dimpotrivă, caracterele ce nu se dezvăluie în toate detaliile și în fiecare fleac, sânt vii în operele artistice nu mai puțin decât noi în viață” [13, p. 433].

Termenul “operă deschisă” Lașcov nu-l cunoștea și nici nu exista, însă fenomenul propriu-zis este sesizat în esența lui determinantă. Înregistrăm însă și câteva momente specifice. În viziunea literatului basarabean, dac-ar fi să folosim terminologia modernă, nu orice operă poate fi numită *deschisă*, pentru că nu în orice scriere artistică există “goluri”, ci numai “în orice operă literară mare” [13] – spre deosebire de teoreticienii contemporani, bunăoară, de același Umberto Eco care susține ideea că “deschiderea, înțeleasă ca ambiguitate fundamentală a mesajului artistic, este o constantă a oricărei opere, în orice epocă” [7, p. 5]. Al doilea moment, dar strâns legat de primul: “golurile” lașcoviene sânt lăsate *conștient* și intenționat de către scriitor ca o modalitate de a-l “coopta” pe receptor la acțiunea de *conlucrare*. Nu este întâmplător faptul că în schița “Ce este creația?” cu multe pagini consacrate *criticii literare* autorul, el însuși înzestrat cu aptitudini reale de critic, supune analizei scrupuloase trei poezii: *Către copil* și [Stânca] de Lermontov și poezia arhicunoscută a lui A. Fet *Шепот, робкое дыханье...* Criticul putea fi captivat de posibilitatea covârșitoare de a *conlucra* cu poezii ruși ca receptor, de a *umple goluri*. A mai putut exista și un motiv de natură polemică: majoritatea criticilor ruși îi imputau poetului că poezia sa este lipsită de idee, prin urmare și de sens, că ea nu conține nici un verb, că lipsește orice acord între substantive și adjective, că a ticlui astfel de “versuri” nu este nevoie să fii poet. Le cităm integral:

Шепот, робкое дыханье,

Трели соловья;

Серебро и колыханье

Сонного ручья.

Свет ночной, ночные тени,

Тени без конца;

Ряд волшебных изменений

Милого лица.

В дымных тучках пурпур розы,

Отблеск янтаря;

И лобзания, и слезы,

И заря, заря!

În calitatea sa de critic-receptor Lașcov, după cum vedem, și-a ales un subiect nu din cele mai avantajoase: ce poți spune despre un crâmpeli de natură lipsit total de mișcare, de sunete, de grai omenesc etc.? Tabloul, cu alte cuvinte, este absolut static. Și totuși, unele detalii artistice trădează existența unui bogat

subtext, partea invizibilă a aisbergului, pe care ne revine s-o depistăm noi, cititorii-receptori ai operei pentru a ne convinge că “deschiderea unei opere de artă nu depinde, în primul rând, de întinderea acesteia ci de *densitatea* ei sugestivă” [1, p. 154]. În orice text artistic, spune un alt autor de prestigiu, “trebuie să reperăm atât ceea ce se supune, cât și ceea ce rămâne trecut sub tăcere” [5, p. 83].

Să vedem partea “trecută sub tăcere” descoperită de V. Lașcov și expusă pe larg în schița “Ce este creația?”

Îl traducem din rusește și-l reproducem integral pentru a-i păstra nealterate capacitățile indiscutabile de critic literar.

“Ce reprezintă tabloul general al acestei poezii? Se întreabă și ne întreabă exegetul. Și continuă: În cazul că cititorul este capabil să-l completeze, tabloul apare foarte clar. Transparența lui este atât de expresivă, încât poetul nici nu se gândea că cineva poate să nu înțeleagă acest tablou. Ne vom strădui să-l reproducem pe părți. Să citim încă o dată poezia până la sfârșit pentru a ne fi mai ușor să explicăm cu ajutorul completărilor generale ale întregii poezii fiecare moment aparte, fiecare amănunt. Altfel poezia nu ne va fi clară, altfel ne vom opri nedumeriți chiar la primul vers: “Шепот, робкое дыханье”. Într-adevăr, cum să înțelegem? Cine vorbește în șoaptă? a cui este această respirație timidă? Și de ce se vorbește în șoapte și nu cu voce tare? Printre altele, cunoscând toate amănuntele poeziei, decidem cu exactitate: șoșotesc doi îndrăgostiți, a lor este respirația timidă. În ultimile rânduri ale poeziei citim: “И лобзания, и слезы, / И заря, заря!” Lucru natural, că aceste săruturi la geană de ziuă confirmă presupunerea noastră despre îndrăgostiți, și anume despre doi. În prezența unor spectatori străini, aceste sărutări, aceste lacrimi și încă la geană de ziuă clar că nu puteau avea loc. Însă de ce cuvintele de dragoste se pronunță în șoaptă, de ce respirația este timidă? În poezie se spune: “Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья ...” Iată deci unde-i dezlegarea. Îndrăgostiții vorbesc în șoaptă și-și rețin răsuflarea pentru că ascultă cântarea privighetoarei. Ea cântă, prin urmare, pe undeva pe aproape: cei de-o ascultă se tem să n-o sperie. Dacă privighetoarea cântă aproape de locul unde șed îndrăgostiții, dar ei numaidecât șed, pentru că pașii lor și mișcările tot atât de ușor ar putea să sperie privighetoarea ca și vocea lor, apoi, bineînțeles, tabloul general trebuie completat cu verdeață-pădurice, livadă, parc. Acesta este un lucru firesc din moment ce avem de-a face cu niște îndrăgostiți. Niște îndrăgostiți ce se despart în zori și numai pentru a nu speria privighetoarea și a-i asculta până la sfârșit cântarea se înțeleg în șoaptă despre o nouă întâlnire, clar lucru, se întâlnesc departe de locuințe omenești pentru a scăpa de supraveghere și ascunzându-se de ochii curioși. O bancă cunoscută într-o alee a unui parc, un colțișor îndrăgătit într-o grădină, marginea stabilită din timp a unui crâng sunt locuri obișnuite pentru întâlniri. Chiar și atunci când îndrăgostiților nu le încurcă nimeni, ei se izolează de toți, caută un colțișor ascuns, pleacă într-o pădurice, într-un parc. Îndrăgostiții noștri au ales și ei un astfel de colțișor, și iată că-i vedem pe o bancă, în aleea unui parc ascultând cântarea de înainte de răsăritul zorilor a

privighetorei și înțelegându-se reținut, ba chiar în șoaptă, despre o nouă întâlnire în momentul când trebuiau să se despartă pentru cel mai scurt timp, poate chiar până la noaptea viitoare. Insist în mod deosebit asupra acestui moment din motivul că altfel tabloul n-ar avea sens și justificare. Trebuie să cădem de acord că versul “И лобзания, и слезы” înseamnă aici despărțirea de scurtă durată a îndrăgostiților, că aceste lacrimi nu pot fi calificate, ca lacrimi de despărțire. Sunt, mai curând, lacrimi de extaz și ale acelei fericiri mute de dragoste, care, neputând să se exprime, plânge de bucurie. După cum vom vedea, tabloul general este prea luminos, cadrul lui prea splendid și senin, atmosfera din jurul îndrăgostiților este prea elegantă și veselă pentru a fi un moment greu al despărțirii inevitabile dacă aceasta i-ar fi amenințat. Totodată, noi trebuie să cădem de acord că tabloul înfățișează nu întâlnirea, ci numai despărțirea a două inimi profund îndrăgostite, că noi îi surprindem pe îndrăgostiți după o noapte scurtă de vară și care tot nu s-au săturat de vorbă și tot mai continuă să șoptească ascultând în același timp cântarea melodioasă a privighetorei. Dacă tabloul ar desena o întâlnire de o clipă a îndrăgostiților, care vor să spună atât de mult unul altuia și pentru care vremea se topește pe neobservate, ei nu aveau nici o dorință de a se jena de o privighetore guralivă de-asupra capului lor și ei ar fi speriat-o chiar cu primele cuvinte la întâlnire. În cazul acesta n-ar fi atras nici o atenție privighetorei. Când colo, dimpotrivă: “Шепот, робкое дыханье”; îndrăgostiții doresc s-o asculte până la sfârșit, dar iată că se revarsă zorile și îndrăgostiții trebuie să se despartă pentru un timp și să alerge repede acasă. Astfel că devine înțeleasă întreaga poezie, fiecare rând, orice cuvânt: “Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья; / Серебро и колыханье / Сонного ручья”. Tabloul se completează cu pârăiașul care se unduiește somnolent undeva nu departe și care curge, probabil, prin tot parcul. Dar de ce strălucesc ca argintul valurile râulețului, de ce acesta pare că bate în argint? Răspunsul ni-l dau următoarele două versuri: “Свет ночной, ночные тени, / Тени без конца”. Este clar că noaptea întâlnirii celor doi îndrăgostiți este o noapte cu lună. Doar nu ard niște felinare într-un colț ascuns al unui parc neîngrijit, luminându-i mișelește numai pe ei amândoi, deoarece mai departe în poezie vedem “Ряд волшебных изменений / Милого лица”. De la sine înțeles, pe cer plutește luna, care luminează uniform totul împrejur și este singura cauză a acestor schimbări fermecate pe fața dragă. Să nu uitați – schimbări “pe fața dragă”. Aceste două cuvinte explică mult. Ele demonstrează clar și neîndoielnic că poetul nu este un spectator incidental, ci parte componentă a tabloului poetic. Aceasta nu este altceva decât invocarea unui moment din propria-i viață, o pagină somptuoasă din trecut. Altfel n-ar fi clar de ce poetul contemplează schimbările doar a unei fețe și care față trebuie să fie numită “dragă” – masculină sau feminină? Clar lucru, poetul este participant și nu spectator. El vede mai multe schimbări miraculoase pe fața iubitei sale, dar nu vede că și fața lui se schimbă la fel sub lumina intermitentă a lunii. După cum vede cititorul, poezia d.[omnului] Fet este un peisaj amplu încântător până la pitoresc, extraordinar de fin ca ton și armonios ca grupare. Tabloul întâlnirii

celor doi îndrăgostiți luminați-l cu o lumină gingașă de lună și veți avea tabloul integral. Aceasta va spori indiscutabil fascinația generală a grupării, o va face mai colorită și mai poetică. Aceste șoapte, această respirație timidă și neritimică; trilurile minunat de melodice ale privighetorii dinainte de revărsatul zorilor; râulețul somnoros ce abia se mișcă și care bate în argint; aureola gingașă a lunii – acest soare al îndrăgostiților; umbrele nocturne încurcate și întreșesute de parcă nu au sfârșit și parcă vor să se ascundă și dispar în depărtare; schimbările fermecate ale fețelor în acest joc al luminii și umbrelor la orice mișcare, la orice întoarcere a capului; îmbrățișările fierbinți; sărutările delirice ca și această noapte îmbătătoare; lacrimile dragostei ce nu dorește să cedeze măcar câteva ore despărțirii necesare și neîndelungate, – totul constituie un adevărat tablou artistic, un adevărat studiu poetic. Mai adăugați zorile trandafirii ba reflectându-se în naurașii purpurii în alergarea lor asupra genelor de lumină a parcului, ba arzând pe muchiile acestor naurași cu strălucire de chihlimbar, – și primiți în senzație acea integritate, care într-adevăr a fost imprimată de autor în tabloul său și care satisface pe deplin pe orice cititor cu gust artistic fin chiar dacă n-a conștientizat acest lucru, iar aceasta se confirmă prin faptul că poezia n-a trezit nici o nedumerire la prima lectură” [13, p. 417-420].

Astfel i se “deschide” lui Vasile Lașcov neordinara miniatură poetică a lui Afanasii Fet. Observăm că partea invizibilă a aisbergului, adică ceea ce a fost trecut “sub tăcere” de către autorul rus, este de zeci de ori mai mare ca volum decât mesajul versificat. Intervine însă un moment de principiu: Lașcov n-a fost un receptor obișnuit al operei analizate – el mai era poet și critic literar. “Golurile” lăsate intenționat pentru a le depista și umple cititorul și despre care vorbea însuși V. Lașcov în dibuirile sale teoretice, criticul basarabean le vedea din interiorul versurilor analizate datorită capacităților sale imagistice, fanteziei sale creatoare. Altor cititori ai aceleiași miniaturi “deschiderea” ei poate fi altfel ca volum și conținut, dar se poate întâmpla că poezia lui A. Fet va rămâne “închisă” drept consecință a capacităților limitate (sau chiar absente) ale celui ce-o “consumă” doar la suprafața textului ca mesaj poetic.

Vasile Lașcov ne demonstrează prin analiză concretă (poeziile “Către copil” și “Stânca” de Lermontov au rămas în afara discuției noastre) cum trebuie să “citească” o operă artistică un adevărat critic literar în calitatea lui de participant la actul estetic. Avem un caz foarte rar când doctrina *operei deschise* dintr-o *abstracție*, dintr-o *ipoteză* (așa își numește teoria însuși Umberto Eco) se prezintă ca un fenomen concret și manifest.

Referințe bibliografice

1. Smeu Grigore. *Previzibil și imprevizibil în epică*. – București, 1972.
2. Ralea Mihai. *Perspective*. – București, 1928.
3. Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах, т. II. М., 1948.
4. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. – Москва, 1979.

5. Pageaux Daniel-Henri. *Literatura generală și comparată*. Traducere de Lidia Bodea. Cuvânt introductiv de Paul Cornea. – Collegium. Polirom, 2000.
6. Pleșu Andrei. *Despre îngeri*. – București, Humanitas, 2004.
7. Eco Umberto. *Opera deschisă*. Formă și indeterminare în poeziile contemporane. Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu. – București, 1969.
8. Smeu Grigore. *Previzibil și imprevizibil în epică*. – București, 1972.
9. Коцуг Кристина. *Теория «вчувствования» (сотворчества) в интерпретации В.Л.Лаикова* // Învățământul universitar din Moldova la 70 ani. Materialele conferinței științifico-metodice. Chișinău. 9-10 octombrie 2000. Vol. I. Științe filologice, psihologice, pedagogice și social-politice. – Chișinău, 2000.
10. Loghinovski Elena. *Eminescu în limba lui Pușkin*. Eminesciana – 41. – Iași, 1987.
11. Plămădeală Ana-Maria. *Mitul și filmul: interferențe ideatico-estetice*. Autoreferat al tezei de doctor habilitat în studiul artei. – Chișinău, 2000.
12. Coșciug Cristina. *Vasile Lașcov: căutări ideatico-artistice în anii '70-'90 ai sec. XIX*. Autoreferat al tezei de doctor în filologie. – Chișinău, 2001.
13. Лашков Василий. *Черная лебедь*. Поэзия. Проза. Драматургия. Эстетика. – Кишинев, 1990.

Liliana Macovețchi *Labirintul psihologic sau drama spațiului închis*

în operele: Cântăreața cheală de Eugen Ionescu și Iona de Marin Sorescu

Ne propunem să aducem în discuție un termen asupra căruia controversele s-au succedat în mod divers fără a rămâne într-un cerc închis. Am numit „labirint psihologic”. Logica distinge între vag și precis, de aceea am dori să credem că termenul amintit mai sus poate da naștere unui scurt demers tematic.

Din această perspectiva cele două opere: „Cântăreața cheală” de E. Ionescu și „Iona” de M. Sorescu ne oferă un material comparativ concludent pentru acest subiect.

Aceste două drame pot fi asimilate unui labirint în care se zbat personajele, confruntându-se cu misterele lumii.... Structura acestui labirint devine un reflex al temeii care guvernează.

Omul, ca ființă și nucleu al lumii, poartă o mască sub care se ascund toate datele, toate forțele pe care le deslușim acționând în viața noastră. Sensul vieții, în dependență de realizările, opiniile, concepțiile omului, are o dublă ipostază: căderea și înălțarea acestuia. Orice ființă are mai întâi de străbătut propriul haos și abia după aceea se va putea structura: pentru a ajunge la lumină, trebuie mai întâi să treci prin întuneric. Astfel ființa umană balansează deseori între sine și lume sau între situații-limită. E un motiv în plus să credem că viața noastră are un caracter structurat în „zig-zag”. „*Unde e mare – și scufundări*”, va spune Iona. Sub acest impuls, omul încearcă să se cunoască pe sine, să-și pună întrebări asupra existenței, de unde și încurcăturile, haosul, pendularea între esență și aparență.

Oriunde se petrece acest contact, voit sau inconștient, dintre om și lumea care îl înconjoară, observăm atitudinea lui intrinsecă și circulară: **eu-sine, eu-existență și, respectiv, eu-sine – eu-existență – eu-sine...** Vorbim de o acordare a acestora într-un labirint psihologic: un strat subteran al spiritului îndeamnă omul la nesfârșite căutări de sine în tumulturile vieții, apoi, în interiorul sufletului se zbate glasul lumii, degajând o atmosferă ce îl influențează pe om, incitându-l la variate invocări ale aceluia **eu**.

Marin Sorescu și E. Ionescu adoptă în operele sale o modalitate originală a discursului dramatic: subtextul este la fel de important ca și textul propriu-zis. Numeroase replici ale personajelor reflectă nuanța simbolică, expresivă a limbajului operelor. Căutarea adevărului (fie că este vorba despre adevărul unui fapt, fie că este vorba de acela al propriei conștiințe), revenirea, rejudecarea din mereu alte unghiuri ale unor întâmplări, învăluite în mister, și în funcție de care se definesc mereu personajele, apoi, aceeași stranie și atât de personală pendulare între real și fantastic, aceeași fuziune între comic și tragic străpung construcția interioară a operelor.

Eroii lui Marin Sorescu, relevă Constantin Măciucă, sunt „expresii ale permanenței confruntată cu efemerul” [1, p.169]. Iona, personajul din opera cu același nume, de la început îl găsim rătăcind prin meandrele vieții. Revelarea substanței lăuntrice este bine conturată. Autorul angajează mai mult subconștientul decât conștientul.

Dorința de a străbate propriul haos îl caracterizează pe Iona. Efectul monstrului asupra lui este devastator. Aflat în semiîntuneric Iona pătrunde într-un alt spațiu temporal, spațiul fizic este limitat. Personajul este năucit, dibuiește și este cuprins de confuzie. Dramaticul izvorăște din propria lui conștiință. „*Trebuie să-i dăm drumul vieții, așa cum ne vine exact, să nu mai facem legături care nu țin*”- constată Iona, meditând îndelung asupra sensului vieții. Monstrul îi răpește lui Iona libertatea, însă numai pe cea fizică, nu și pe cea a spiritului, el păstrându-și puterea autodeterminării. Monstrul marin simbolizează haosul, iraționalul, în care apar raționalul și ordinea umană prin Iona. E vorba

aici de un labirint existențial, care se cere străbătut. Deci, conflictul izvorăște din interior și rămâne în interior. Raportul **eu-sine**, în opera lui M. Sorescu, devine condiția acelei mișcări circulare despre care am vorbit mai sus.

În opera „Cântăreața cheală” de Eugen Ionescu ampla perspectivă filosofică asupra existenței noastre proiectează relația dintre om și personalitatea sa, situând în centrul acțiunii omul, surprins în diverse ipostaze. Latura metaforică a „labirintului psihologic” presupune o destrămare a ordinii și apariția haosului, dezordinii în spațiu. M. Cristea numește personajele ionesciene „eroi *pe dos*, care se cufundă în abisul alienat al relațiilor interumane, naufragiind într-un labirint al alienării psihice” [2, p. 39]. În această ordine de idei, relația dintre om și subconștientul său, respectiv relația dintre om și lumea care îl înconjoară apare forță impersonală, neprecizată, difuză, obscură și oarbă, acționând asupra personajelor. Acestea, purtând nume stereotipe, se supun unor viziuni ce sunt pe cale de estompere și constituie o treaptă spre dispariție. Însuși E. Ionescu menționează: „Adesea societatea (exterioară) mă întristează, adică mă desparte de mine și de ceilalți în același timp” [3, p. 130]. Astfel, relația **eu-sine** în opera sa devine palidă, devitalizată. Finalul operei (familia Martin preia rolul inițial avut de familia Smith) este o ilustrare în acest sens, sugerând condiția efemeră și incertă, comună tuturor muritorilor. Ne dăm seama că personajele lui E. Ionescu sunt nimicite, prin presiune psihică, de o existență problematică, ducând, până în final, la descompunerea acestora, respectiv a umanității în general. Semnul golului lăuntric, al fracturii între a spune, a simți și a înțelege este bine ilustrat. Prăbușirea idealurilor și a sistemelor de valori determină personajele lui E. Ionescu să se afle într-o permanentă stare dilematică: a fi sau a nu fi om, a-ți păstra identitatea de ființă umană sau a trăi într-un climat de degradare a relațiilor interumane.

În schimb lumea lui Sorescu caută să ocolească, să modifice ceea ce nu poate schimba. Iona e cuprins de singurătate doar pentru meditație, reflecție și destăinuire în fața propriului eu. În acest act mistic el se regăsește pe sine.

În această viziune, în care **eu** l e supus unui mediu tulburător, problema existenței omului este absorbită în arta soresciană cu o mare forță spirituală. Tensiunea spre esență crește considerabil, scriitorul știind să demistifice aparențele. „*Este în dramaturgie un poet*”, zice Valeriu Râpeanu, deoarece „*captează corola de minuni a lumii...*” și oglindește o nuanță adânc filosofică, întemeiată pe transparența parabolei [4, p.923].

Ceea ce în opera ionesciană e început în opera lui M. Sorescu e sfârșit. Cu alte cuvinte ce nu ne spune Dl Smith și Dna Smith, Dl Martin și Dna Martin etc. din „Cântăreața cheală” o spune Iona pentru că la Sorescu glasul lăuntric străbate haosul și dezordinea. La E. Ionescu strigătul acesta e înăbușit de o forță exterioară, oarbă pentru personajele sale.

În concluzie, operele nu pot fi înțelese și interpretate, considerăm, în afara acelor aparențe succesive pe care le îmbracă personajele și în afara aceluia raport permanent pe care fiecare personaj îl are cu propria mască și cu măștile celorlalți.

Eugen Ionescu și Marin Sorescu au propus meditației noastre un labirint ale cărui drumuri nesfârșite, marcate de momentele semnificative ale vieții umane, duc spre un punct central, ce urmează a fi descoperit.

Note:

1. Constantin Măciucă, „Viziuni și forme teatrale”, Editura Meridiane, București, 1983, p. 169;
2. Mircea Cristea, „Personajele lui Eugen Ionescu între normalitate și alienare psihică” în revista *Limba și literatura română*, Anul XXIV, nr. 2, București, 1995, p. 39;
3. Eugen Ionescu, „Note și contra-note”, Editura Humanitas, București, 1992, p. 130;
4. Valeriu Râpeanu, „O antologie a dramaturgiei românești”, I, Editura Eminescu, București, 1978, p. 923.

Ludmila Bălțatu

Traducerile din proza universală: opinii și realizări

Cercetarea fenomenului receptării literaturilor străine în Republica Moldova la nivelul traducerilor din proza universală presupune evidențierea contribuției traducătorilor noștri la dezvoltarea procesului literar, precum și a unor aspectele politice, sociologice, culturale ale traducerilor din proza universală publicate la Chișinău.

Necesitatea încadrării literaturii române în procesul literar universal a fost subliniată în repetate rânduri de către marii noștri scriitori clasici și contemporani. Un rol deosebit în acest context i s-a acordat și literaturii traduse. Astfel, I. Heliade Rădulescu, căruia îi aparține meritul de a fi transpus în limba română operele mai multor clasici ai literaturii universale, aprecia înalt traducerile, considerând că acestea nu numai că sînt utile din mai multe puncte de vedere, dar și înfrumusețază și îmbogățesc limba. Celebra afirmație a lui M. Kogălniceanu că “traducțiile” nu fac o literatură nu înseamnă că scriitorul se pronunța împotriva traducerilor, în general, ci împotriva traducerilor proaste, lipsite de valoare artistică, deoarece acestea nu stimulau creația originală și ucideau “duhul național”. Mai tîrziu această idee a fost confirmată în modul cel mai convingător și de Leon Dobronravov-Donici, descendent prin mamă al ilustrului nostru fabulist Alexandru Donici: “Traducerile îmbogățesc literatura și calitativ, și cantitativ. O cultură se apropie de alta și din apropierea aceasta se nasc chestiile noi” [1, p.53]. Scriitorul consideră că un adevărat traducător trebuie să posedă un șir de calități, printre care cele mai prețioase sînt: să traducă opera din original, nu prin intermediari, să aibă simț artistic, să aleagă dintre creațiile unui scriitor operele cele mai reprezentative ș.a.

Un aspect important în acest sens a fost întotdeauna selectarea operelor ce urmau a fi traduse. Istoria literaturii noastre cunoaște proiectul de traduceri din literatura universală inițiat de Heliade Rădulescu, precum și contribuția unor prestigioase reviste la popularizarea literaturii universale prin traduceri, cum a fost cazul “Convorbirilor literare”. În articolul „Ce să traducem” criticul literar C. Dobrogeanu-Gherea vorbea despre importanța tălmăcirii mai cu seama a lucrărilor de talent ale scriitorilor contemporani, care tratează teme ce frământă și interesează pe cititorii de altă limbă. S-ar putea spune că acest adevăr incontestabil s-a respectat, în general, în cazul traducerilor din proza universală realizate în Republica Moldova, deși aici trebuie să avem în vedere că nu traducătorii sau editorii erau, în cele mai multe cazuri, cei care selectau ce trebuia tradus. A existat, după cum este bine cunoscut, o politică editorială marcată de dictatul ideologic al sistemului totalitar al vremii: se traducea ceea ce permitea Centrul și ceea ce convenea regimului. Un studiu despre această problemă încă nu s-a scris, dar anumite aspecte au fost deja abordate tangențial în ultima vreme, de exemplu, de către Dumitru Apetri în diferite articole și studii, cele mai recente fiind publicate în *Metaliteratura*

La noi s-au tradus mai multe opere reprezentative ale prozei universale, cei mai buni dintre traducători conducându-se de principiul că în știința literară contemporană actul traducerii este un act profund cultural care favorizează cunoașterea și apropierea între literaturi. Traducătorul este, de asemenea, un scriitor pe deplin responsabil de fiecare cuvânt scris, învingând toate obstacolele diferenței dintre două limbi și deschizând larg ferestrele spre cultura universală. În perioada sovietică în Moldova s-a tradus, în general, mult, dar nu întotdeauna și bine, mai ales în primii ani postbelici. Pe lângă un grup de traducători competenți (Igor Crețu, Alexandru Cosmescu, Argentina Cupcea-Josu, Alexandru Gromov, Vasile Vasilache, Pavel Starostin, Iuri Barjanschi, Nicolae Bernștein, Vladimir Belistov, Nina Ischimji ș.a), se apucaseră de tradus, mai ales literatură la comandă, și mulți neinițiați, necunoscători ai artei traducerii, niște producători de maculatură literară, care astăzi, de exemplu, nu mai servește la nimic. Cei mai mulți dintre adevărații noștri traducători nu au făcut studii speciale de traducere, edificându-se singuri asupra acestei arte, în ambianța cărților, însușind, totodată, și experiența înaintașilor. În consecință, versiunile românești ale capodoperelor literaturii universale realizate de ei reprezintă contribuții deosebite și constituie unul dintre elementele care a influențat pozitiv procesul literar de la noi.

Repertoriului traducerilor din literaturile străine publicate în Republica Moldova pe parcursul unei jumătăți de secol, este, în linii mari, bogat și variat, deși încă își așteaptă cercetătorul. Privind retrospectiv spre acest repertoriu, putem spune că s-a tradus, deși poate nu atât de mult, și din proza, și din poezia, și din dramaturgia universală. Unele traduceri, realizate anterior, au fost chiar reeditate, în variante revăzute, modificate în concordanță cu cerințele timpului, unele au fost editate și în grafie latină (ne referim la tălmăcirile lui I.Crețu, V.Beșleagă, A.Cosmescu ș.a.).

În cele ce urmează ne vom referi mai mult la traduceri din proza universală din considerentul că numărul lor prevalează asupra tălmăcirilor din alte genuri. Astfel, în urma verificării datelor prezentate în *Cartea Moldovei, Cronica Presei*, la Camera Națională a Cărții, am constatat că un loc aparte la compartimentul „Traduceri din proza universală” îl ocupă harnicul nostru artist al cuvântului Alexandru Cosmescu. Repertoriul celor mai importante tălmăciri realizate de el în plan cronologic arată în felul următor:

Anul 1953: Korolenko V. *Opere alese*;

Anul 1955: Kuprin A. *Opere alese*;

Anul 1957: Voynici E. *Tăunul*;

Anul 1958: Barbusse H. *Călăii*;

Anul 1961: Kataev V. *Povestiri*;

Anul 1961: Paustovski K. *Pagini alese*;

Anul 1987: Tolstoi L. *Opere alese*, în 9 volume;

Anul 1987: Pușkin A. *Opere alese*, în 3 volume;

Repertoriul traducerilor realizate de Argentina Cupcea-Josu se prezintă astfel:

Anul 1960: Kocetkov V. *Frații Erșov*;

Anul 1961: Mono M. *Romul reginei*;

Anul 1970: Mameri M. *Opiul și bîta*;

Anul 1981: Stendhal *Roșu și negru*;

Anul 1984: Twain M. *Povestiri și pamflete*;

Anul 1986: Nusic B. *Povestiri*;

Anul 1986: Saltîkov-Șcedrin M. *Istoria unui oraș*;

O activitate fructuoasă de traducător din proza universală a realizat și Alexandru Gromov:

Anul 1959: Zweig St. *Epopoea lui Magelan*;

Anul 1966: Oješko E. *Vrăjitoarea*;

Anul 1969: Lessing G. E. *Emilia Galotti*;

Anul 1970: Ociono F. *Bătrânul Meca și medalia*;

Anul 1970: Wells H. *Războiul lumilor*;

Anul 1971: Simenon G. *Prima anchetă a lui Maigret*;

Anul 1976: Flaubert G. *Doamna Bovary*;

Anul 1988: Moravia A. *Ciociara*;

Din proza universală au mai tradus: Nina Ischimji (A. Dumas, Ch. Bronte, J. R. Jimenez ș.a.); Nicolae Bernștein (Iu. Fucik, A. Cronin, D. Granin, G. de Maupassant, H. de Balzac ș.a.); Elena Margine (A. Seghers, H. de Balzac, T. Dreiser) și mulți alții. Nu vom aduce numele tuturor traducătorilor și titlurile operelor traduse, acestea ar ocupa prea mult spațiu, dar și din cele prezentate se poate face o concluzie: s-a tradus, și nu puțin, din proza universală, dar nu și marile capodopere ale literaturii universale, cum ar fi *Don Quijote*, *Gargantua și Pantagruel*, *Decameron*, *Tom Jons*, *Bîlciul deșertăciunilor* etc., nemaivorbind de marile capodopere ale secolului al XX-lea. Și ne gândim că traducerea acestora ar fi stimulat căutările ideatice și estetice ale literaturii noastre, asupra

căreia asemenea traduceri ar fi putut avea un impact considerabil, operele traduse îndeplinind în literatura receptoare, spre deosebire de creațiile originale, un șir de funcții noi, cum ar fi: educativă, cognitivă, importatoare, patriotică, lingvistică, stilistică etc.

Traducerile lui Alexandru Cosmescu s-au bucurat de o înaltă apreciere din partea specialiștilor. Grație faptului că Alexandru Cosmescu surprindea cele mai subtile nuanțe ale operei supuse tălmăcirii, traducерile lui au adus o contribuție substanțială la procesul de culturalizare a cititorului basarabean, de îmbogățire a lexicului și a posibilităților expresive ale limbii materne. Convingătoare în acest sens sînt opiniile Argentinei Cupcea-Josu despre traducător, ilustrate în articolul *Ferestre spre cultura universală*, publicat în revista *Basarabia*: „Traducerile lui Alexandru Cosmescu sînt opere literare autentice, retopite magistral în limba noastră cu atîta intuiție artistică, încît ele nu numai că nu trădează și nici știrbesc prin nimic originalul, dar parcă îi adaugă. Ai senzația că îi adaugă noi sclipiri, pentru că irepetabilă și plină de farmec și de rară expresivitate este limba acestui mag al cuvîntului...” [2, p.31]. Sînt opinii, care întregesc părerile unanime despre acest traducător, despre importanța operei traduse de el.

Consideram că sînt binevenite, în această ordine de idei, articolele din presa periodică referitoare la traducерile noi, la destinul traducerilor, în genere, precum și dialogurile purtate cu autorii-traducători pe marginea actului traducerii. De exemplu, în urma unui dialog întreținut cu scriitorul și traducătorul Alexandru Gromov, ne-am convins că el este, totodată, și un bun teoretician în domeniul traducerilor. Iată doar cîteva cîmpeie din confesiunile expuse de el: „Pentru a realiza o traducere reușită, e necesar ca traducătorul s-o facă în calitate de negrăbit și respectuos cititor. În procesul traducerii trebuie să se comită minime pierderi pentru original, dar niciodată să nu se ajungă la o fidelitate depășită”. Ne-au trezit interes și relatările lui A. Gromov despre modul de a lucra asupra traducerilor. De exemplu, *Caștanca* lui A. Cehov, creată “cu ochi de copil”, A. Gromov s-a străduit s-o tălmăcească în română de asemenea prin prisma copilului, ținînd cont și de perioada cînd această operă a fost scrisă în original. Intenționînd să-l traducă pe scriitorul belgian de limbă franceză G. Simenon, traducătorul a studiat mai întîi de toate minușios harta Parisului dat fiind faptul că autorul a acordat mult spațiu în opera sa anume descrierii amănunțite a acestui oraș. Tălmăcind în română romanul lui G. Flaubert *Doamna Bovary*, A.Gromov s-a preocupat mai îndeaproape și de sursele din care s-a inspirat scriitorul francez. De altfel, cititorul nostru a apreciat la justa valoare varianta română a acestei opere, apărută la Chișinău în 1976 într-un tiraj de 30000 de exemplare.

Se știe că sînt de preferat traducerile realizate direct din original, deși în anumite cazuri, de exemplu, în cazul unor limbi mai puțin cunoscute, traducătorii se servesc de un intermediar, de o traducere existentă într-o limbă de circulație. Nivelul multor traduceri realizate la noi a fost determinat și de faptul că puțini traducători cunoșteau limbile străine, preferînd să traducă opere din literatura universală prin intermediul limbii ruse, adică traduceau o traducere.

Astfel, traducerile, menite să joace un rol important în relațiile literare, n-au prea răspuns întotdeauna acestui deziderat. Exemple s-ar putea aduce foarte multe. Mai puține au fost traducerile din original.

O justă apreciere a stării actuale de lucruri în domeniul traducerii artistice a dat scriitorul și traducătorul V. Beșleagă, care a tălmăcit *Coliba unchiului Tom* de Harriet Beecher-Stowe, *Lauda Prostiei* de Erasm din Rotterdam ș.a. În una dintre discuții el ne-a relatat următoarele: “În timpul de față nu se prea fac traduceri. Dar cu câteva decenii în urmă era o altă situație – era o industrie de traduceri. Se tălmăcea îndeosebi din rusă în română și din română în rusă. Acum, însă, se fac puține traduceri, dar destul de reușite, mai ales din limbile europene (din franceză, engleză, germană, spaniolă). În genere, traducătorii din generația veche s-au călătorit. Din generația nouă, care, în majoritatea cazurilor, traduc opera din original, adică nu prin intermediul unei a treia limbi, fac parte V. Cernei, M. Prepeliță, V. Pohilă, E. David, N. Dabija, V. Buzilă, I. Reniță”.

Referindu-se la opera tradusă și receptarea ei hispanistul Sergiu Pavlicencu scrie următoarele: “O importanță deosebită în receptarea unei opere traduse capătă și prezentarea acesteia. Traducerea poate fi oferită cititorului, pur și simplu, ca un text inclus într-un volum. Dar ea poate fi însoțită și de ceea ce francezii au numit „discours d’accompagnement”, iar P. Cornea – „discurs de escortă”, prefață sau cuvânt înainte, postfață, note și comentarii, alte explicații incluse în ediția respectivă, bunăoară, referitoare la limba din care s-a tradus, numele traducătorului, eventual, tirajul etc. Toate acestea, luate împreună, alcătuiesc o întregă concepție despre literatură și despre viața literară, stimulând receptarea adevărată a operei și integrarea ei într-un alt spațiu cultural” [3, p.51-52]. Din acest punct de vedere, putem spune că și la noi proza universală a fost editată în anumite colecții: “Clasicii literaturii universale”, “Nuvela contemporană”, “Biblioteca școlarului” ș.a. Multe traduceri au fost însoțite de “discursul de escortă”, deși au apărut și opere traduse fără nici un fel de cuvânt înainte sau prefață. Lipsa specialiștilor în domeniul literaturii universale care ar fi putut imprima un nivel științific corespunzător “discursului de escortă”, a făcut ca aceste studii introductive să fie scrise fie de către traducătorii operelor respective, fie de critici și istorici ai literaturii naționale, astfel asigurându-se o receptare mai adecvată a operelor traduse.

Nu ne-am propus decât să schițăm niște repere ale problemei traducerilor din proza universală și, mai larg, din literatura universală, în general, care merită un studiu aprofundat nu numai la nivelul calității traducerilor, dar și la cel al funcționalității cărții traduse în alt spațiu literar decât cel în care a fost scrisă opera respectivă, un studiu care va trebui să ia în considerare și un șir de factori extraliterari, dar importanți pentru a explica specificul receptării literaturilor străine în țara noastră.

Referințe bibliografice:

1. Dobronravov-Donici L. *Marele Arhimedes*, București, 1977.
2. Cupcea-Josu A. *Ferestre spre cultura universală // Basarabia*, 1997, nr.3-4.
3. Pavlicencu S. *Tentația Spaniei*, Chișinău, 1999.

Lilia Frunze Deprinderea de a asculta și vorbi în cadrul orelor de limba și literatura română în școala alolingvă

Studierea limbii și literaturii române de către alolingvi în clasele gimnaziale solicită conștientizarea de către elev a relației gândire / vorbire pentru a depăși contradicția psihologică survenită în urma influenței limbii materne.

Când elevii trec din ciclul primar la cel gimnazial, ei trec într-un stadiu, practic, avansat de învățare a limbii. Aici, ar fi bine ca profesorii să nu renunțe la exersarea regulată a deprinderii de a vorbi. Clasa nu trebuie să fie totalmente absolvită de citire și scriere și cu încercări de a discuta subiecte despre care elevii posedă puține cunoștințe anterioare. Toate acestea ar duce la scăderea nivelului de vorbire, fiindcă elevii au încă deprinderi fragile și sunt adesea puși prematur într-o situație în care se speră ca ei să poată discuta despre specii literare, despre curente literare etc. De asemenea nu e bine să se discute probleme de care elevul alolingv nu are nici o legătură, sau probleme în legătură cu care nu cunoaște nici terminologia acceptabilă, nici formulele specifice de exprimare și pentru care, foarte adesea, el nu are pregătirea corespunzătoare nici chiar în limba maternă.

De exemplu, în manualele pentru clasa VII de limba română, autori T. Callo și Nina Bondarenco, sunt introduse unele rubrici ca: “Mărgăritare”, “Spectrul exprimării”, “Mireasma vorbelor înțelepte” care în nici un fel nu ajută la dezvoltarea deprinderilor de a vorbi, ci dimpotrivă duc la inhibiția elevilor, la nedorința lor de a comunica în limba română. Drept urmare, un val de liniște se așterne peste acei elevi care în anii precedenți reprezentau un grup nerăbdător și vorbăreț.

Disperat, profesorul începe să țină o prelegere în limba rusă, găgăuză, bulgară etc., crezând că în acest fel va realiza obiectivele propuse.

De aceea ar fi binevenite aici câteva principii orientative pentru profesori care i-ar ajuta să-și planifice activitatea.

Ceea ce nu trebuie subestimat în dezvoltarea ușurinței de exprimare a ideilor proprii este *rolul ascultării*.

La noi în țară, alolingvii au posibilitatea să audă această limbă în permanență. Expresii, ritmuri, tipare fonologice – toate îi ating urechea și i se întipăresc în memorie. Fără un efort conștient, el imită și-și structurează mesajele pe baza celor auzite. Ei au posibilitatea să avanseze încet și sigur spre stadiul în care vorbesc cei din jurul său. Această constantă audiere a limbii de-a lungul zilei lipsește în școală. Fără această posibilitate de a-și modela continuu mesajele după un tipar autentic, elevul începe să se încurce. Trebuie să se creeze ocazii

de audiere atentă a textului la intervale frecvente, fie în clasă, fie la magnetofon sau picup. J. B. Carroll, cercetător în domeniul limbilor menționa: “Vorbirea normală implică un proces perceptual autoreglator” [1, p. 45-46]. Dacă elevul are o imagine auditivă distinctă a felului în care trebuie să sune vorbirea sa, el va fi în stare să-și asculte propria-i vorbire mult mai critic, cu o mai mare posibilitate de a o ajusta după modelul vorbirii din țară.

În școala alolingvă pentru dezvoltarea mecanismelor de vorbire fluentă este foarte necesară și folositoare repetarea frecventă, după model, a expresiilor. Elevii care nu au acces ușor la magnetofon sau cabinet lingofonic pot câștiga mult prin citirea cu glas tare a materialului conversațional (de exemplu a dialogurilor, monologurilor, fragmentelor din povestiri, schițe, nuvele etc.). Aceste fragmente pot fi exersate împreună cu profesorul, apoi citite cu glas tare acasă până când expresiile se pronunță fără efort. Repetarea și citirea cu glas tare ajută la dezvoltarea acelor asociații intraverbale care sunt atât de necesare pentru exprimarea orală rapidă în limba română. În limba lor maternă, aceste asociații sunt dezvoltate prin activitatea verbală aproape continuă de fiecare zi, iar lipsa unor astfel de asociații consolidate temeinic provoacă o anumită ezitare în articularea cuvântului următor. Repetarea și citirea cu glas tare constituie, de asemenea, o practică utilă în formarea mecanismelor de pronunțare în contexte mai largi. Elevul se poate concentra asupra trecerii line de la un sunet la altul și de la un cuvânt la altul, în concordanță cu convențiile vorbirii rapide în limba română; el se poate concentra și asupra reproducerii unor modele intonaționale adecvate; toate aceste elemente fonologice pot fi practicate fără un efort suplimentar de selectare a expresiilor celor mai adecvate pentru a-și exprima propriile sale idei. Mai târziu, când va încerca să se exprime spontan, elevul alolingv va fi în stare să reproducă aceste serii de sunete fără un efort conștient.

În stadiul incipient, cele mai multe exerciții de conversații au în vedere materialul de limbă studiat recent. La nivel mai avansat (în ciclul liceal cl. 7-9) conversația pune în acțiune un număr mare de structuri și itemuri lexicale învățate de-a lungul mai multor ani. Din aceste cunoștințe stocate, elevul trebuie să aleagă și să selecteze itemurile lexicale, sintagmele și structurile cele mai adecvate pentru exprimarea ideilor sale. Deprinderea de selectare rapidă poate fi dezvoltată numai printr-o practică bogată de reactualizare a itemurilor învățate, în corelațiile lor complicate. Această practică de selectare este facilitată dacă elevul poate conversa despre subiecte în legătură cu care ideile îi vin ușor în minte.

Dacă e obligat să se mențină într-o situație în care factorul cel mai important îl reprezintă o desfășurare de idei, cea mai mare parte a atenției sale va fi acordată acestui proces și el va reveni la deprinderile de exprimare din limba maternă, deoarece acestea îl solicită mai puțin. Pentru a dobândi o practică adecvată în selectare, elevul ar trebui să aibă posibilitatea de a vorbi despre subiecte la propria-i alegere, în care dezvoltarea ideilor se face fără efort, iar atenția i se îndreaptă spre procesul de selectare a materialului de limbă. Elevii

care își vor continua studiile în liceu vor avea destule ocazii să vorbească în limba română despre probleme mai complexe în cursul studiilor ulterioare. Unii profesori se vor întreba imediat: nu trebuie cumva să-i provocăm pe elevii noștri pe plan intelectual? Noi, profesorii le activizăm intelectualul, cerându-le să-și exprime fluent ideile în limba română. Și este foarte clar că nu putem dezvolta bine o deprindere cerând elevilor să facă o altă operațiune complicată în același timp. La nivelul liceului (atunci când se consideră că elevul are un nivel mai avansat de cunoaștere a limbii), elevii trebuie să fie încurajați să încerce noi combinații pentru a crea noi enunțuri. În acest proces, desigur, că el va face multe greșeli, dar fiind recompensat cu aprobări și laude și nerecompensat atunci când nu se descurcă bine, el va elimina treptat toate îndoielile referitor la structurarea unei idei, propoziții, conținut etc. Ca rezultat final elevul alolingv se va apropia de modelul de vorbire pe care îl au băștinașii și se va putea ulterior integra în societate.

Pe măsură ce elevul devine tot mai independent de profesor, el ar trebui încurajat să vorbească pentru el și să gândească în limba română cât mai des, descriindu-și lucrurile pe care le vede în drumul său spre școală, liceu, repovestindu-și ceea ce a făcut în timpul zilei sau ceea ce intenționează să facă. În acest fel el își organizează ceva din practica pe care ar realiza-o la lecții, deoarece mult din ceea ce trece drept comunicare la lecții, trece și drept comunicare în viața de fiecare zi.

E foarte clar că învățarea unei deprinderi este strâns legată de învățarea tuturor celorlalte deprinderi. Am arătat că așa se întâmplă în cazul ascultării și vorbirii. Numai decît trebuie să precizăm imediat și faptul că o ușurare a accentuată în vorbire va contribui mult la dezvoltarea citirii fluente și la aplicarea activă a cunoștințelor de limbă în scriere. Dacă elevii citesc mult, se vor dezvolta considerabil vocabularul și capacitatea lor de înțelegere a conceptelor culturale, lărgindu-se astfel și aria cunoștințelor disponibile pentru selectare, ca bază a exprimării orale. Citirea intensivă și practica de transpunere într-o formă scrisă a unei părți din materialul citit vor adânci efectul multor elemente de limbă și le vor face mai ușor disponibile pentru exprimarea orală, atunci când sunt adecvate.

Pentru a trage foloase din contribuția altor deprinderi, profesorul trebuie să promoveze discuții active în clasă, referindu-se la ceea ce s-a citit și audiat în clasă, și să ceară scurte expuneri orale pe marginea lecturii din afara clasei.

Nu în ultimul rând, profesorul trebuie să aleagă materia necesară, selectând din manual ceea ce dezvoltă sau ajută la dezvoltarea deprinderilor de audiere și vorbire. Nu e admisibil faptul că el să folosească texte și rubrici de manual numai pentru simplul fapt că ele sunt în acest manual. Profesorul trebuie să utilizeze numai ceea ce are un randament sporit în dezvoltarea acestor deprinderi.

Referințe bibliografice:

1. J.B. Carroll, *Language and Thought*, New York, 1964.

2. T. Cazacu, I. Maevschi, G. Stati, *Limba și literatura română*. Ghid pentru profesori pentru clasa a IX a școlii alolingve, Arc, Prut Internațional, Chișinău, 2000.
3. *Predarea și învățarea limbii prin comunicare*. Ghidul profesorului, Cartier, Chișinău, 2003.
4. *Formarea deprinderilor de limbă străină*, Wilga M. Rivers, București, 1977.
5. *Limba română în școlile alolingve* (Schite de metodică), Chișinău, 1994.
6. V. Goia, I. Drăgătoiu, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1995.
7. T. Callo, N. Bondareno, *Limba română*, manual pentru clasa VII a școlii alolingve, Chișinău, 2000.

Carolina Rotaru Unele aspecte ale notării subiective

Nu de puține ori am auzit elevii nemulțumiți de faptul că profesorii diminuează notele meritate de ei, că sunt nedrepti în acordarea notelor, într-un cuvânt, că nu "măsoară" corect progresul lor școlar.

Faptul consemnat este confirmat și de cercetările docimologice care arată că 2/3 din cadrele didactice notează peste (examinatori indulgenți) sau sub (examinatori severi) valoarea obiectivă a probei supuse examinării [6, p. 31]. Astfel se întâmplă că unul și același produs școlar să fie notat de mai mulți profesori diferit, punând în evidență fenomenul divergenței în notare. Care sunt cauzele acestor dispersiuni care apar în funcționarea sistemului de apreciere? Deși vorbim despre o altă optică educativă în activitatea de examinare și apreciere a profesorilor, și anume focalizarea pe elev, cu referire la stimularea activizmului elevului în procesul de evaluare remarcă următoare este semnificativă: "Dacă mă aprobez singur? Aceasta contează mai puțin deoarece pentru situația noastră școlară hotărâtoare sunt aprecierile pe care le fac profesorii".

V. Pavelcu este de părerea că originea conflictelor între profesor și elev trebuie căutată în personalitatea profesorului [3, p. 88]. Motiv în plus care indică că una din cauzele fundamentale ale variabilității notei o constituie subiectivitatea profesorului. Intervine însă Piobettae: "Cum se poate cere ca munca unui om, "schimbător și divers" să rămână aceeași, cantitativ și calitativ?" [4, p. 107].

Recunoaștem că dincolo de factorii perturbatori ai aprecierilor generați de trăsăturile de personalitate ale cadrului didactic sunt și alți factori ai variabilității notării rezultatelor școlare rezultate din specificul disciplinelor de învățământ și nu numai. Ș. Zisulescu scoate în evidență că și starea socială a educatorului și a educatului afectează obiectivitatea aprecierii, ca de altfel și diferențele de sex, în sensul că cei de același sex se apreciază mai corect decât cei de sex diferit [2, p. 23]. Nu și în ultimul rând elevul care de asemenea poate introduce prin

particularitățile sale de personalitate elemente de distorsionare în aprecierea obiectivă realizată de cadrul didactic. I. Jinga precizează că un elev cu un temperament extravertit poate fi supraevoluat la o verificare orală, datorită posibilităților native sporite pe care le are în comunicarea orală, altul poate fi mai productiv la lucrările scrise. Starea de inhibiție la verificări, instabilitatea emoțională pot constitui impedimente în calea unei evaluări didactice exacte [2, p. 23]. Se știe de altfel că la elevul subapreciat încetează interesul față de învățatură. "Eroarea de notare" ar putea fi tratată dacă profesorul ar examina ceea ce pretinde a examina. S-ar ieși astfel, spune D. Vrabie, din acel cerc vicios în care profesorul percepe deformat elevul, iar acesta din urmă receptează deformat aprecierea dată de profesor, se simte "persecutat" [2, p. 272]. O mare parte din profesori consideră că totuși notează corect, adică acordă elevului nota meritată fără să o diminueze cu unul sau mai multe puncte, în problema evaluării, după cum observă G. de Landsheere, toți se încred în onestitatea lor, dar aceasta, deși constituie o condiție necesară nu este și suficientă [1, p. 257]. Profesorii conștienți de atitudinea lor inechitabilă față de elevi sunt în minoritate . Iată cele mai tipice motive invocate: graba cu care profesorul se decide asupra notei; tendința profesorului de a încuraja pe unii elevi neîncrezători în forțele lor proprii sau timizi; tendința de a pedepsi pe un elev bun prins cu lecția neînvățată; starea de nervozitate a profesorului; buna dispoziție a profesorului; elevul favorizat este copilul unui coleg de cancelarie, al unei rude sau al unui prieten; elevul favorizat are o funcție de răspundere în colectivul de conducere al clasei; elevul favorizat are note mari la alte obiecte; elevul favorizat se bucură de un statut de elev foarte bun [4, p. 70].

Unii susțin bunăoară că subiectivitatea nu se va elimina niciodată din activitatea de evaluare. Afirmția filosofului Beaulavon cum că: "Nu este nici posibil, nici fără îndoială de dorit ca oamenii să simtă, să înțeleagă și să judece în același fel în fața unui caz concret"[3, p. 107] sugerează ideea că doza de individualitate a examinatorului va contribui totdeauna la "deformarea" diagnosticului întreprins. Cum se întâmplă că profesorul acordă, destul de des, pentru același răspuns notă mai mică elevului slab decât celui bun. S-a constatat că proporția greșelilor neobservate este semnificativ mai mare la elevii buni, decât la cei slabi. Profesorul se așteaptă ca elevul bun să nu facă decât bine, deci să nu facă greșeli, în timp ce la elevul slab se așteaptă să nu lucreze decât mediocru; după cum semnaleză Landsheere, acestuia parcă îi "vânează greșelile" [1 , p. 267]. I. Jinga observă la profesor tendința de a schematiza prin reducerea elevului la o apreciere globală: elev foarte bun, elev bun sau elev slab pregătit [2, p. 13]. Așa se întâmplă că unii profesori au anumite păreri despre un anumit elev pe care cu nimic și nimeni nu le poate schimba. Poate că, cum consideră unii elevi "marele stăpân al catedrei" nu vrea sau, mai bine zis, nu poate să-și schimbe ideile. Astfel o parte din elevi consideră că profesorul pune note după: simpatii și antipatii, după notele obținute la alt obiect, după comportare nedisciplinată, după dispoziția de moment, ba chiar după "numele pe care-l purtăm".

Acest fenomen de inerție este subsumabil teoriei consonanței / disonanței cognitive. Noizet și Caverni menționează că părerea anterioară, informația apriori sugerează o preinferență, generează o atitudine care conferă culegerii de indici în actul evaluării un caracter selectiv. Examinatorul caută involuntar indici în consonanță cu imaginea sa anterioară [1, p. 268]. O atare comportare este resimțită clar de către elevi: "Deseori profesorii nu-și fac o părere proprie despre elevii lor, ghidându-se după aprecierile altor profesori și atunci un elev care răspunde de un 9 la un obiect, dacă are în catalog mai multe note de 5 va primi un 5 sau cel mult 6".

O altă sursă de subiectivitate în evaluare s-a constatat în urma faptului că în procesul de evaluare, care cuprinde firesc un anumit interval de timp (să zicem 15-20 minute), prima diviziune a acestui interval, de exemplu primele 5-7 minute, își spune cu precădere cuvântul. S-a constatat că indicii negativi (de exemplu greșeli) aflați la început influențează întreaga evaluare. După cum subliniază Noizet și Caverni, nota finală este marcată semnificativ de primele informații [1, p. 268]. Întrucât actul de evaluare se desfășoară în timp, intervin și efecte secvențiale, legate de ordinea de parcurgere a prestațiilor școlare. Sunt cunoscute efectele de contrast, efectele de ancoraj etc. Un răspuns foarte bun după unul slab este supraapreciat și invers. De asemenea, primele răspunsuri/lucrări sînt notate în raport cu "produsul normă", prefigurat în capul examinadorului, ca expresie a cerinței maxime, pentru ca, în continuare, notarea să aibă loc mai mult prin comparație, în raport cu anumite "producții" devenite repere sau "ancore" prin proprietățile lor de "excelență" ori de "mediocritate", care le detașează în fluxul activității de evaluare. Este mai grav când în calitate de normă obiectivă se proiectează personalitatea profesorului, în acest caz aprecierea variază în măsura în care răspunsul contribuie la sporirea sau diminuarea valorii personale a examinadorului. Astfel, după cum precizează V. Pavelcu, examinadorul examinează altceva decât ceea ce pretinde a examina [3, p. 93]. Se poate realiza eliminarea totală a subiectivității prin eliminarea examinadorului, iată o altă problemă de cercetare a docimologiei. Computerul, un nou mijloc de învățămînt, cu impact puternic asupra școlii, va zdruncina din temelii, afirmă I. Jinga, concepția tradițională despre predare, învățare și evaluare. Spre deosebire de metodele de evaluare tradiționale, continuă același autor, evaluarea cu ajutorul calculatorului este debarasată de orice elemente de subiectivism, ca și de emoțiile care-i însoțesc pe cei mai mulți la verificările curente și la examene [2, p. 9; p. 50]. Fiind legați de anumite realități, credem că o asemenea încercare poate avea loc într-un experiment, dar nu în practica școlară obișnuită.

Se pare că nu există soluție perfectă pentru dificultățile pe care le prezintă aprecierea cunoștințelor, modul de notare rămânînd, conchide I. M. Nistor o deprindere dintre cele mai ciudate și mai puțin controlate [4, p. 134]. În notarea școlară admitem o aproximare practic legitimă și satisfăcătoare, dar păstrăm conștiința lucidă, critică asupra acestei aproximări, căutînd tehnici bine verificate care să ne apropie cât mai mult de adevăr.

Referințe bibliografice:

1. Ionescu, M., Radu, S., *Didactica modernă*, Cluj-Napoca, 1995.
2. Jinga, L., *Evaluarea performanțelor școlare*, București, 1996.
3. Pavelcu, V., *Principii de docimologie*, București, 1968.
4. Popescu, P., *Examinarea și notarea curentă*, București, 1978.
5. Vrabie, D., *Atitudinea elevului față de aprecierea școlară*, București, 1975.

Aurel Vatamaniuc**Referitor la teoria cazurilor**

În cele ce urmează, vom trata teoria cazurilor din perspectiva unor studii fundamentale asupra acestei probleme. Vom face o paralelă între studiile lui Charles Fillmore și ale lui John Anderson cu scopul de a sensibiliza unele diferențe de opinii în ceea ce privește cazurile. Descrierea evoluției studiului cazurilor va fi completată cu teoriile expuse de alți cercetători preocupați de această problemă.

1. Plecând de la problemele legate de relațiile care se stabilesc între elementul verbal și ceilalți constituenți ai frazei, atât cu scopul de a da o explicație mai bogată despre conținutul unei fraze, cât și înde a formula unele reguli generale și universale pentru fiecare frază, Ch. Fillmore păstrează o concepție de tip generativ și de tip transformațional, precum și una de înțelegere a organizării limbii pe două niveluri: de adâncime și de suprafață. În această concepție, structura de adâncime este organizată exclusiv semantic, pe categoriile logico-semantice de tipul rolurilor, numite cazuri semantice, iar structura de suprafață presupune structurări și transformări sintactice.

Cazurile semantice au ca funcție realizarea unei distincții între constituenții unei fraze. Astfel se definește predicatul în funcție de argumentele cu care acesta se combină. Combinarea cazurilor semantice reprezintă structura argumentală a verbului. Cazurile semantice se realizează în structura de suprafață prin intermediul a diverse forme cazuale. Formele, dar mai ales pozițiile pe care le dețin constituenții unei fraze, reprezintă structura de suprafață.

Sistemul de cazuri tradițional este un sistem de suprafață, specific limbilor numite cazuale, inclusiv româna, dar care nu este aplicabil fiecărei limbi. Prin sistem cazual se înțelege formele cazuale și uzul lor. Formele cazuale, morfemele sau mărcile cazuale, formează ansamblul morfemelor gramaticale care constituie flexiunea și care desemnează manifestarea morfologică a unor relații particulare. Astfel, în propoziția *Profesorul este la catedră* subiectul *profesorul* este la nominativ (caz nemarcat în română), dar acestei forme de

substantiv îi poate reveni în mod succesiv rolul de Agent, Pacient, și cel de Beneficiar: *Profesorul citește. Profesorul este ascultat. Profesorul primește o carte.*

Modelul standard al gramaticii generativ-transformaționale propus de către Chomsky [1] atrage după sine distincția dintre structura de suprafață și cea de adâncime. Totuși aceasta nu a fost suficient de relevantă pentru studiul cazurilor. Noțiunile de subiect și de obiect sunt prin definiție noțiuni sintactice. Ceea ce propune Fillmore este anume distincția cât mai clară a expresiei cazurilor în structura de suprafață și în structura de adâncime.

În sistemul lui Fillmore structura de adâncime cuprinde un verb și o serie de argumente sau cazuri. Argumentele sunt sintagme nominale marcate de un caz. Astfel, o propoziție de bază în concepția lui Fillmore, are forma: Propoziția (P) = Predicat (V) + Caz₁ (C₁) + Caz₂ (C₂) + Caz₃ (C₃) + ... Caz_n (C_n). Fiecare caz profund apare doar o singură dată, iar orice propoziție de bază are cel puțin un caz profund. Propoziția de bază sau propoziția nucleară are structura sintactică alcătuită din Grupul Nominal (GN) subiect + Grupul Verbal (GV) predicat.

Structura de adâncime (S) a lui Fillmore cuprinde propoziția (P) și modalitatea (M). Propoziția reprezintă ansamblul de relații care se stabilesc între un verb și substantivele pe care acesta le guvernează. Prin modalitate se înțelege însă negația timpului, modul și aspectul unei întregi fraze [2]. Autorul gramaticii cazului revine cu precizări asupra modalității în 1971 [3]. Modalitatea va continua să mai fie utilizată de către Fillmore doar pentru diferențierea rolurilor semantice modale și rolurilor semantice propoziționale. Prin urmare :

$$S \rightarrow M + P$$

$$P \rightarrow V + C_1 + \dots + C_n \text{ (unde verbul este guvernator)}$$

$$C \rightarrow K + GN, K \text{ reprezintă marca causală în regulile propuse de Fillmore}$$

În exemplul:

Maria taie pâinea cu cuțitul = S

$$P = V \text{ (a tăia)} + C_1 \text{ ([} K_1 \text{ [- } \emptyset \text{ (nominativ)]])} + C_2 \text{ [} K_2 \text{ [- } \emptyset \text{ (acuzativ)]]} + C_3 \text{ [} K_1 \text{ [- cu (instrumental)]]}$$

Fillmore va considera prepozițiile unor limbi necazuale, precum franceza și engleza, ca realizatoare de caz echivalente cu cazurile morfologice specifice limbilor cazuale.

Lista propusă de Fillmore [2, p. 23] comportă următoarele cazuri:

Agentul sau agentivul (A) – caz ce se referă la entități animate și care este perceput ca instigator al acțiunii identificate de verb [2, p. 23].

Ion [A] a spart geamul [O].

Geamul [O] a fost spart de Ion [A].

Instrumentalul sau Instrumentul (I) – este cazul forței sau al obiectului inanimat implicat într-o manieră cauzativă în starea sau acțiunea identificată de verb [2, p. 23].

Mingea [I] a spart geamul [O].

Ion [A] a folosit mingea [I].

Geamul [O] a fost spart cu mingea [I].

Geamul [O] a fost spart de vânt [I].

Dativul (D). În lista lui Fillmore este cazul unei ființe animate afectată de starea sau acțiunea identificată de verb [2 – p. 23].

Ion [D] a crezut povestea [I].

Cartea [O] i-a plăcut lui Petru [D].

Lui Ion [D] îi place muzica.

Ion [A] i-a dat cartea [O] Mariei [D].

Factitivul (F) – cazul obiectului sau al ființei care rezultă din acțiunea sau starea descrisă de verb sau care este interpretat ca o parte a sensului verbului [2, p. 23].

Locativul (L) – cazul care identifică locul sau orientarea în spațiu a stării sau acțiunii descrise de verb [2, p. 23].

Își ocupă locul obișnuit [L].

În varianta sa revăzută în 1971 Fillmore introduce în locul dativului alte trei cazuri: Experimentatorul, Obiectivul și Scopul.

Experimentatorul (E) este entitatea implicată în evenimentele psihologice sau într-o stare mentală. Predicațiile psihologice sunt exprimate în structura de suprafață prin verbele de senzație (*a auzi*), de emoție (*a iubi*), sau de cunoaștere (*a ști*). Experimentatorul este în mod obligatoriu afectat de trăsătura [+animat].

Ion [A] își arătase lașitatea [E] în acel moment.

Obiectivul (O) este cazul cel mai neutru din punct de vedere semantic, cazul oricărui lucru reprezentat de un nume al cărui rol în acțiunea sau starea identificată de verb este dată de interpretarea semantică a verbului însuși [3, p. 73]. Obiectivul nu trebuie confundat nici cu categoria obiectului direct, nici cu cazul acuzativ la nivel de suprafață.

Nimeni [A] nu aude ce spune [O].

Scopul (S) reprezintă cazul guvernat de verbele care exprimă transferul sau deplasarea unui obiect către o persoană.

Am [S] expediat o scrisoare recomandată [O].

Locativul se scindează în două cazuri: Sursa și Ținta.

Sursa (S) reprezintă cazul care arată locul de proveniență a unui lucru, iar **Ținta [Ț]** – cazul care marchează locul înspre care este orientat ceva.

Omida [S] s-a transformat în fluture [Ț].

Spectacolul a durat de la amiază [P] până la miezul nopții [Ț].

2. Pe de altă parte, teoria localistă a lui J. M. Anderson este o critică a teoriei filmoriene. În teoria lui Anderson categoriile sunt ierarhizate într-o relație de dependență [4] între regizant și elementele pe care acesta le guvernează. În limbile indo-europene verbul este pivotul frazei. Sistemul lui Anderson face o remarcă asupra rolului semanticii în generarea frazelor și asupra rolului verbului în frază. De fapt, verbul își determină relațiile sale cu argumentele în frază. Structura semantică a unei fraze constituie deci un șir asemănător cu cel al lui Fillmore:

$$V \rightarrow (\text{guvernează}) C_1 C_2 C_3 \dots C_n$$

$$C_i \rightarrow K N$$

Anderson propune, de asemenea, trei tipuri de reguli pentru componentul semantic: regulile de subcategorizare (RS) și regulile de dependență (RD) care generează structura semantică și regulile de transformare sintactică (RTs) care pleacă de la structura de adâncime (semantică) și care generează structura de suprafață. Regulile de transformare sintactică (RTs) sunt responsabile de introducerea și distribuția elementelor cazuale, precum și de relațiile dintre acestea [4, p. 44–46].

Regulile de subcategorizare sunt regulile care vizează trăsăturile categoriilor terminale (N, V ...) sau cele ale categoriilor preterminale (GN, GP ...). Acestea sunt folosite de obicei în frazele simple sau în unele sintagme verbale.

Plecând de la trăsăturile asociate unui verb prin regulile de subcategorizare, regulile de dependență asociază unui regizant relația de dependență cu elementele pe care acesta le guvernează. Astfel, RD asociază unui verb ansamblul de cazuri pe care acesta le guvernează în ordinea pe care o furnizează RS [4, p. 44–46].

$$V \rightarrow \text{Nom} // _ V$$

Ceea ce înseamnă că pentru orice verb (V), substantivul la cazul nominativ (Nom) se va afla în stânga verbului și va fi regizat de acesta.

Regulile de transformare sintactică (RTs) realizează legătura dintre structura de adâncime și cea de suprafață. Aceste reguli permit restabilirea ordinii lineare proprie unei limbi date [4, p. 44–46].

Acestea au următoarea formă:

$$\text{Nom} + V + \text{Erg} \rightarrow \text{Erg} + V + \text{Nom}$$

Condiție: stat \neq [Nom]

Ceea ce înseamnă că secvența Nom (Cazul Obiectului la Anderson) + V + Erg (cazul agentiv la Anderson) poate trece din structura de adâncime în Erg + V + Nom în structura de suprafață, dacă Nominativul nu este caracterizat prin trăsătura „static”.

Regulile de ierarhizare în teoria cazuală a lui Anderson intră în joc la formarea subiectului. Aceste reguli aranjează cazurile într-o ordine prioritară.

În frazele active Ergativul deține întotdeauna poziția privilegiată de subiect: *Maria [Erg.] udă florile [Abs.]*.

În absența Ergativului sau a altei relații cazuale, locul subiectului îl deține Absolutivul: *Mânăstirea (Abs.) se află pe vârful muntelui (Loc.), Maria [Abs.] este feliicitată.*

În varianta localistă a lui Anderson cazurile relevante pentru structura de adâncime sunt în număr de patru. Aceste cazuri sunt definite de două trăsături fundamentale:

a) Funcția actanțială

b) Poziția, pozitivă sau negativă, în privința trăsăturii de localizare.

În ceea ce privește tipul de participare la realizarea procesului, distingem următoarele relații cazuale: Absolutivul (desemnat în primele lucrări ale lui Anderson prin termenul de Nominativ), Ergativul, Locativul și Ablativul. Dintre aceste cazuri, Locativul și Ablativul comportă trăsătura de localizare.

Absolutivul este cazul care indică participantul neactiv al acțiunii (non instigatorul procesului). Anderson prezintă absolutivul ca obligatoriu pentru toate structurile predicative.

În structura de suprafață Absolutivul poate ocupa următoarele funcții:

a) funcția de subiect în frazele care nu conțin Ergativul:

Petru (Abs.) doarme.

Ușa (Abs.) se deschide.

b) subiect în frazele care comportă un verb copulativ, fie că este vorba de frazele atributive, fie de cele pasive:

Ea (Abs.) este feliicitată.

Fereastra (Abs.) este închisă.

c) Obiect direct în frazele active tranzitive care conțin un Ergativ:

Petru (Erg.) închide fereastra (Abs.).

Ergativul indică instigatorul procesului și apare în prezența verbelor de acțiune tranzitive sau a celor pasive.

Profesorul (Erg.) ascultă elevul (Abs.).

Elevul (Abs.) este ascultat de profesor (Erg.).

Locativul indică localizarea sau situarea în spațiu a Absolutivului. Există două tipuri de locativ: Locativul Essiv (locativul verbelor statice) și Locativul Allativ care este cazul co-ocurent verbelor de direcție și cazului Ablativ.

Locativul poate ocupa următoarele poziții:

a) cea de subiect :

Casa (Loc.) are mai multe camere (Abs.).

Maria (Loc. Abstract) are o carte (Abs.).

b) cea de obiect, care poate fi în același timp și Absolutiv:

Petru (Erg.) și-a reocupat locul (Abs. Loc.).

c) cea de grup prepozițional:

Mănăstirea (Abs.) se află pe vârful muntelui (Loc.).

Ablativul este cazul care marchează punctul de plecare, sursa sau cauza. Prezența Ablativului în structura predicativă implică trăsătura [+ direcție]. La fel ca și Locativul, Ablativul se constituie din două subtipuri. Ceea ce poate fi numit Ablativ Spațial desemnează sursa spațială și este asemănător cu Cazul Sursă a lui Fillmore. În schimb cazul Țintă al lui Fillmore este considerat Locativ de către Anderson.

În structura de suprafață Ablativul deține următoarele poziții:

a) poziția de subiect:

Petru (Abl. Erg.) i-a trimis o scrisoare (Abs.) Mariei (Loc.).

b) poziția de obiect pe care o împarte cu un Absolutiv:

Locatarii (Erg.) au părăsit casa (Abs. Abl.).

c) poziția unui grup prepozițional:

Petru (Loc.) are această informație de la Maria (Abl.).

Anderson opune cazurile non localiste Erg. și Abs. cazurilor localiste Abl. și Loc., iar mai apoi le regrupează două câte două [4, 84–90], Ergativul și Ablativul sunt cazuri care se exclud reciproc: prezența unuia în frază exclude apariția celuilalt. În plus, Ablativul este considerat ca un Locativ obligatoriu.

Aceste patru cazuri ar putea fi reduse la numai două: Ablativul și Ergativul, pe de o parte, iar Absolutivul și Locativul, pe de altă parte: Există însă fapte care combat această ipoteză [5, p. 30].

Cadrul cazual, în versiunea localistă, este mai complex față de cel propus de Fillmore, în sensul că unui singur nod al arborelui i se poate asocia mai multe relații cazuale. Spre deosebire de teoria cazuală a lui Fillmore, care se ghidează de principiul „one case per argument” [2], ceea ce înseamnă că un argument nu poate avea decât un singur caz, teoria localistă a lui Anderson introduce noțiunea de „multi-relații cazuale” [5], însemnând că numărul relațiilor cazuale poate să-l depășească pe cel al grupurilor nominale.

Verbul *a împrumuta* în limba română, de exemplu, comportă două structuri predicative diferite:

a) a lua cu împrumut - [[+ Absolutiv] [+ Locativ, +Ergativ] [+Ablativ]];

b) a da cu împrumut - [[+ Absolutiv] [+ Ablativ, +Ergativ] [+Locativ]];

3. Studiile despre gramatica cazurilor, care urmează teoriile lui Fillmore și Anderson, reprezintă mai mult o critică a acestora. Se atrage atenția mai ales asupra lucrărilor lui Starosta și ale lui Cook.

Stanley Starosta prezintă modelul lexicazual și consideră că studiile precedente asupra problemei cazului sunt prea dependente de teoriile lui Fillmore și ale lui Chomsky. Modelul lui Starosta este o variantă lexicalistă și transformațională a gramaticilor localiste și de dependență. La reprezentarea structurii sintactice Starosta se inspiră din gramatica de dependență și din lucrările lui Anderson [6, p. 43]. Una din constatările lui Starosta este că nu numai relațiile cazuale sunt universale, ci și formele cazuale [7].

Cook prezintă și el o listă de cazuri, dar într-o concepție nelocalistă. După Cook, gramatica cazurilor se limitează la studiul semanticii interne a frazei, care constă din relațiile dintre predicat și argumentele care participă la situația descrisă de predicat. Structura logică a gramaticii cazurilor, în concepția lui Cook, trebuie să descrie conținutul semantic al frazelor. În sfârșit, Cook propune o listă de cazuri necesare și obligatorii pe care le numește cazuri propoziționale. De fapt, această listă conține unele cazuri avansate de Fillmore precum: Experimentatorul, Benefactivul, cazul Obiectului și Locativul [6, p.54].

4. În concluzie, prin descrierea unei evoluții a teoriilor despre caz avem în imagine un nou cadru conceptual al acestei categorii gramaticale.

Observăm că toate cercetările asupra problemei cazurilor au scos în evidență o bază propozițională universală pentru fiecare limbă și care este formată din grupuri nominale legate de predicat cu ajutorul relațiilor cazuale. Descoperirea și definirea structurilor reprezintă cea mai importantă contribuție a teoriilor cazuale pentru lingvistica contemporană.

Teoriile cele mai importante asupra problemei cazului sunt varianta nonlocalistă a lui Ch. Fillmore și varianta localistă a lui J. M. Anderson. Celelalte studii sunt mai puțin importante, întrucât prezintă doar unele completări sau critici la teoriile anterioare.

Gramatica nonlocalistă a lui Fillmore reprezintă un sistem bazat pe centralitatea sintaxei și pe importanța teoriilor implicite. Centralitatea sintaxei în gramatică impune ca structura sintactică să determine forma cuvintelor și nu invers, iar categoriile implicite sunt categoriile nerealizate din punct de vedere morfologic, dar care pot fi observate pe baza regulilor de selecție și de transformare.

Pe de altă parte, teoria localistă a lui Anderson prezintă o soluție la nivel de analiză, propunând o gamă de relații cazuale destul de abstracte, suficiente la număr ca să reprezinte structurile predicative ale tuturor frazelor unei limbi sau a mai multor limbi.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Хомский Н. *Аспекты Теории Синтаксиса*, Москва, 1972.
2. Fillmore Ch. *The Case for Case*, în *Langages*, – 1975, nr. 38.
3. Fillmore Ch. *Some Problems for Case Grammar. Quelques problèmes posés a la Grammaire Casuelle*, în *Langages*, – 1975, – nr. 38.
4. Anderson J. M. *La Grammaire Casuelle*, în *Langages*, – 1975, nr. 38.
5. Cristea Teodora *Relations et formes casuelles en francais contemporain*, București, 1976.
6. <http://www2.umist.ac.uk/isd/lwt/apt/manuella.htm>
7. Starosta S. *Les visages du cas*, în *Langages*, – 1975, nr. 38.

Olesea Botnaru Actele ilocuționare: identitate și clasificare

Teoria clasică a actelor de vorbire își are sorgintea în convingerea că: „unitatea minimală a comunicării umane nu este nici fraza, nici altă expresie, ci actele de vorbire” [1, p. 77] Această teorie a actelor de vorbire sau *speech act* a fost elaborată de J.L. Austin în 1960, în lucrarea *How to do things with words*. Austin pornește de la o simplă constatare că există un număr de fraze care nu sunt nici întrebări, nici exclamări, nici fraze imperative; ele nu pot fi evaluate din punct de vedere a adevărului și nici a – falsului. Departe de a descrie realitatea, acestea o modifică mai degrabă, „ele nu spun nimic despre realitatea prezentă sau trecută, ele o schimbă sau încearcă să o schimbe” [3, p. 27]. Aceste enunțuri, fraze sunt un mijloc convențional de exprimare și realizare a intențiilor comunicative ale locutorilor.

Conform acestei teorii actul de vorbire poate fi caracterizat sub trei aspecte:

Aspectul **locuționar**

Aspectul **ilocuționar**

Aspectul **perlocuționar**

Datorită filtrului gramaticalității componenta locuționară este considerată obiectul de studiu al gramaticii și parțial al foneticii, iar componenta perlocuționară, care în esență poate fi identificată prin comportamentul locutorului și reacția acestuia la mesajul emis, se detașează oarecum de text. Astfel doar componenta ilocuționară rămâne a fi studiată doar de pragmatică, fără ca aceasta s-o împartă cu alte științe. Iată de ce în literatura de specialitate se întâlnește din ce în ce mai des denumirea de act verbal pentru a desemna exclusiv actele ilocuționare.

Mai mult sub titlul de bază de discuție decât cu drepturi depline și titlu definitiv, Austin propune o *clasificare*[2, p. 46] a actelor ilocuționare:

- **Actele verdictive** – sunt actele care semnifică un verdict fondat în baza unor judecăți, raționamente ce țin de o valoare sau un fapt.

Unitățile verbale care le caracterizează sunt: *a achita(jur.)*, *a declara nevinovat*, *a se considera*, *a se califica*, *a se numi*, *a se taxa*, *a se eticheta*, *a se crede*, *a aprecia*, *a evalua*, *a estima*, *a prețui*, *a clasa*, *a categorisi*, *a cataloga* etc.

- **Actele exercitive** - sunt actele care țin să formuleze o decizie în favoarea sau defavoarea unui șir de acțiuni.

Unitățile verbale care le caracterizează sunt: *a ordona*, *a porunci*, *a comanda*, *a pleda*, *a se pronunța*, *a ruga*, *a implora (a solicita)*, *a recomanda*, *a sfătui*, *a povățui*, *a îndruma*, *a numi*, *a boteza*, *a denumi*, *a da un nume*, *a declara*, *a proclama* etc.

- **Actele comisive** – sunt actele care angajează locutorul într-un șir de acțiuni determinate.

Unitățile verbale care le caracterizează sunt: *A promite*, *a făgădui*, *a garanta*, *a asigura*, *a jura*, *a se angaja*, *a fi de acord*, *a se resemna* etc.

- **Actele expositive** – actele care sunt utilizate pentru a prezenta concepții, opinii, argumente, pentru a explica utilizarea cuvintelor și a asigura referințele.

Unitățile verbale care le caracterizează sunt: *A afirma*, *a nega*, *a răspunde*, *a obiecta*, *a contesta*, *a admite*, *a recunoaște*, *a permite*, *a îngădui*, *a parafraza* etc.

- **Actele behabitive** sau **comportamentale** – sunt actele care prezintă reacțiile la comportamentele locutorilor, evenimentele la care se raportează. Aceste acte cuprind expresii atitudinale vizavi de conduită și destinație.

Unitățile verbale care le caracterizează sunt: *A se scuza*, *a-și exprima regretul*, *a mulțumi*, *a felicita*, *a critica*, *a condamna*, *a binecuvânta*, *a blagoslovi*, *a protesta*, *a aproba*, *a provoca*; , *a presupune*, *a ura binevenit*, *a dezaproba*.

Recunoscând teoria lui Austin ca una fundamentală și fiind și succesorul acestuia, Searle continuă cercetările din domeniul pragmaticei lingvistice,

contribuția acestuia fiind exprimată prin formalizarea actelor de vorbire. Searle propune o clasificare proprie a actelor ilocuționare[5, p. 86]:

- **Asertive** – sunt actele care exprimă angajarea locutorului față de adevărul propoziției asertate.

Forța ilocuționară a actelor ilocuționare asertive este reprezentată prin verbe performative ca: *a sugera, a presupune, a afirma, a insista, a admite* etc.

- **Directive** – Punctul ilocuționar al acestor acte constă în faptul că locutorul încearcă prin intermediul lor să-l determine pe interlocutor să facă ceva; aceasta poate varia „de la o timidă sugestie până la o imperioasă exigență”[1, p. 87].

Verbele performative care le caracterizează sunt: *a cere, a invita, a pofti, a permite, a îngădui, a provoca, a întreba, a chestiona, a examina, a îndruma, a îndemna, a solicita, a ordona, a ruga, a implora, a invita, a sfătui* etc.

- **Comisive** – sunt actele ilocuționare care angajează locutorul la realizarea unei acțiuni viitoare. Verbele ce le caracterizează sunt: *a promite, a (se) angaja, a garanta, a făgădui* etc.

Searle menționează că directivele și comisivele prezintă aceeași orientare în ceea ce privește ajustarea realității la cuvinte, or reprezentarea realității prin cuvinte. În schimb agentul acțiunii al directivelor este diferit de cel al comisivelor – în primul caz agentul este – receptorul, în al doilea – emițătorul. Datorită acestei deosebiri este dificil să fie grupate într-o singură categorie.

- **Expresive** – sunt actele ilocuționare care exprimă o stare psihologică specifică prin prisma condiției de sinceritate vizavi de o stare de lucruri verbalizată într-un conținut propozițional. Exemple de verbe performative expresive: *a mulțumi, a felicita, a se scuza, a prezenta condoleanțe, a deplânge, a ura binevenit* etc.

Se poate observa că în actele expresive nu există o relație de ajustare dintre realitate, lumea înconjurătoare și cuvinte. Importantă este doar sinceritatea și adevărul propoziției exprimate. Astfel dacă mulțumim pentru un serviciu nu intenționăm să-l facem cunoscut, deoarece acesta este deja cunoscut.

- **Declarative** – sunt actele care cer existența unei instituții extralingvistice, adică un sistem de reguli care se adaugă la cele ale limbajului.

Existența instituției este necesară pentru ca declarația să fie realizată cu succes. Cunoașterea regulilor care constituie competența lingvistică a locutorilor nu este suficientă pentru realizarea declarației. Exemple de astfel de instituții sunt: bisericele, instituțiile de drept, constituția, proprietatea privată, jocurile și regulile lor, întreprinderile etc. Astfel „Îmi dau demisia” sau „Demisionez”, „Te excomunic”, „Vă declar președinte a...”, „Vă concediez” și alte enunțuri care conțin verbe ca: *a numi, a declara, a concedia, a excomunica, a demisiona, a boteza, a proclama* etc. sunt acte posibile doar în cadrul instituțiilor susnumite.

Clasificările actelor ilocuționare făcute de Austin și Searle nu sunt atât de diferite pe cât modalitatea de a le explica este diferită. Analizate în paralel ele pot fi grupate astfel:

Clasificarea actelor ilocuționare a lui <u>Austin</u>		Clasificarea actelor ilocuționare a lui <u>Searle</u>
---	--	---

Expozitive		Asertive
Comisive		Comisive
Exercitive		Directive
Verdictive		Declarative
Behabitive		Expresive

Aceste clasificări ale actelor ilocuționare făcute de Austin și Searle sunt cele mai des întâlnite în literatura de specialitate. Cu toate acestea Dieter Wunderlich consideră că nici una dintre ele nu este convingătoare: „comisivele nu constituie un tip universal de acte de limbaj, ci trebuie considerate mai degrabă reacții la directive”[6]. Plus la aceasta observăm că au fost scăpate din vedere avertismentele, întrebările retorice, ofertele, chemările, invocațiile etc. Iată de ce Wunderlich propune o altă clasificare a actelor de vorbire la baza căreia pune *patru criterii*[6] esențiale:

1. Clasificarea actelor de vorbire conform indicilor gramaticali în limba dată:

- Modul interogativ (pentru actele de vorbire de tip erotetic);
- Modul imperativ (pentru actele de vorbire de tip directiv);
- Modul enunțiativ (pentru actele de vorbire de tip reprezentativ - asertiv);
- Formule performative specifice (pentru actele de vorbire de tip declarativ înțelese într-un sens mai larg).

2. Actele de vorbire mai pot fi clasificate:

- După conținutul propozițional;
- După rezultatul ilocuționar sau tipul condiției de satisfacere;

3. Actele de vorbire mai pot fi clasificate conform

- funcției lor (ele reprezintă un eveniment inițial sau un eveniment-reacție);
- poziției lor în configurația actelor de vorbire.

4. Actele de limbaj pot fi clasificate conform originii lor:

- Acte de limbaj primare sau naturale;
- Acte de limbaj secundare sau instituționale.

Tipurile actelor de vorbire rezultate din criteriile enumerate mai sus fac trimitere într-o oarecare măsură și la tipurile de acte de vorbire stipulate în clasificările lui Austin și Searle, doar că aici ele sunt caracterizate detaliat și totodată propunând noi deschideri pentru alte tipuri posibile de acte.

Urmînd, pe de o parte, clasificarea tradițională, și, pe de alta, exemplul lui Wunderlich François Recanati propune o clasificare proprie a actelor ilocuționare. Recanati clasifică actele ilocuționare conform unor „*distincții specifice*” [12, p. 180-181] acestora:

- Distincția care opune „*actele esențial reprezentative*”[Ibidem] la cele care nu sunt, adică la actele behabitive ale lui Austin (redenumite de Searle expresive) care exprimă o anumită atitudine socială față de interlocutor.

- Distincția care opune actele al căror conținut prezintă o stare de lucruri virtual realizată prin enunțare și care prezintă o stare de lucruri existentă în afara enunțării, or independentă de enunțare. Drept exemplu în primul caz ne servesc

actele *performative* sau actele cu forță performativă, iar în cel de-al doilea caz – actele *constatative* sau actele cu forță de constatare.

Actele directive, promisive (expresive) și declarative sunt considerate de Recanati acte performative, „locutorul intenționează să transforme, să informeze realitatea prin enunțare” [Ibidem]. În ceea ce privește actele declarative, acestea produc o transformare considerată imediată. Enunțarea declarativelor provoacă ea însăși realitatea stării de lucruri reprezentate. În celelalte cazuri enunțarea este indirectă transformării. Realizarea stării de lucruri la care ea face referință este prezentată în sarcina locutorului când actul este *promisiv*(expresiv) și – în cea a interlocutorului când actul este *prescriptiv*(directiv).

Schematic clasificarea lui Recanati poate fi prezentată în felul următor:
ctele ilocuționare

Esențial reprezentative

Neesențial reprezentative

Performative

Constatative

Declarative	Promisive (expresive)	Prescriptive (directive)
-------------	--------------------------	-----------------------------

De parte de a cuprinde toate tipurile actelor ilocuționare clasificarea lui Recanati se referă, după cum afirmă și cercetătorul, la „cele mai mari tipuri de acte ilocuționare” [4, p. 181] ignorându-le pe cele specifice.

Deși ample, clasificările prezentate anterior, privite individual, nu par a fi și complete. Dacă actele ilocuționare fac parte dintr-un grup mai mare, clasificarea lui Recanati ar fi binevenită pentru a le caracteriza; în schimb dacă acestea fac parte dintr-un grup mai restrâns clasificarea lui Wunderlich este recomandată. Astfel nici o clasificare nu este suficientă pentru o analiză completă a actelor ilocuționare, deși trebuie de recunoscut că se simte influența teoriei actelor de vorbire a lui Austin în toate aceste clasificări.

Referințe bibliografice:

1. Armengaud Fr., *La pragmatique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
2. Austin J.L., *How to do things with words*, Harvard University Press, 2-nd edition, 1975 p.
3. Reboul A., Moeschler J., *La pragmatique aujourd'hui: Une nouvelle science de la communication*, Editions du Seuil, 1998, p.

4. Recanati Fr., *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Les Editions de Minuit, Paris, 1981.

5. Searle J., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979p.

6. Wunderlich D., *Towards a structural typology of speech acts*, <http://user.phil-fak.uni-duesseldorf.de>

Liliana Gheorghită Cristalizarea sensului comic cu jutorul figurilor stilistice

Retorica antică a fost știința care a recunoscut statutul praxiologic al figurilor stilistice, concepându-le ca pe niște formule expresive menite să ornamenteze discursul pentru a impresiona, a produce emoții artistice și deseori pentru a influența persuasiv ascultătorul, cu intenția de a schimba atitudinile și concepțiile estetice, morale, ideologice ale acestuia [4, p. 6-7].

La prima vedere, la acest capitol, toate întrebările gnoseologice par a fi epuizate și punctul final în estimarea fenomenului pare a fi destul de ferm, dată fiind vechimea antică a identității figurilor de stil, elaborarea nenumăratelor dicționare și familiarizarea cu termenii stilistici chiar și a elevilor din clasele primare. Însă inovațiile făcute recent în domeniul studiilor de text deplasează accentele și impune o nouă interpretare a faptelor din domeniului dat.

Incontestabil, lingvistica contemporană recunoaște că figurile de stil constituie acel complex de fenomene verbale care asigură organizarea nivelului de adâncime a producției textuale și, împreună cu alți factori inter- și extratextuali, determină valoarea comunicativă a textului. În plus, ele servesc la crearea unui sens ce „nu figurează în dicționare”, a unui sens global ce se detașează de componentele lexico- sintactice pentru a căpăta o nouă dimensiune funcțional-textuală. Nu mai puțin important este faptul că figurile participă implicit la structurarea internă a mesajului, favorizând conturarea integrității semantico-comunicative a textului.

Dintr-o perspectivă semiotică, construcția figurilor de stil constituie câmpul semnificativ (suporturi lingvistice, în concepția Caterinei Kerbrat-Orrechioni) [1, p. 71]. Natura lor micro- și macrostructurală permite codarea semnificativului (efect comunicativ) atât pe orizontală, în limitele enunțului, cât și pe verticală, vizând relația obligatorie a semnului lingvistic (semnificativ +

semnificat) cu referentul din universul discursului. Caracterul referentului este polivalent: ocazional, el poate fi reprezentat de obiectul acțiunii, de subiectul acțiunii sau de situația de comunicare (ce creează contextul discursiv), implicând diverși factori de ordin spațial, cronologic, ideologic, intelectual, moral, cultural, social, estetic, psihologic, emotiv, axiologic, praxiologic. În consecință, decodarea sensului referențial al figurilor de stil necesită un „calcul interpretativ”, ce presupune concursul unor cunoștințe lingvistice și socioculturale. Acestea, la rîndul lor, furnizează informațiile necesare și fac posibilă, prin decodare, perceperea intenției.

Semnificatul are și el un caracter polivalent: în dependență de condițiile de realizare, știința lingvistică deosebește semnificatul lexical și cel textual-discursiv, acesta din urmă dobîndind funcție textual-comunicativă. Semnificatul lexical se conturează ca rezultat al simbiozei dintre semnificațiile lexicale și gramaticale. Semnificatul textual-discursiv, intenționînd să sugereze mai mult decît spune în realitate, este rezultatul unor condiții determinate, cînd „comunicarea se realizează fără ca să existe concordanță între informația transmisă și semnificația unităților constitutive ale enunțului”[6, p. 12].

Indiferent de faptul dacă semnificatul este de ordin lexico-gramatical (frastic) sau textual-discursiv (superfrastic), figura stilistică ce îl cristalizează se referă la aria modificărilor de sens, care rămîn a fi raționale, fără a transgresa regularitățile lingvistice (cu excepția unor cazuri speciale de ordin suprarealist sau absurdist). Devierile semantice pot fi realizate la toate nivelele limbii în baza unor procedee logice, precum ar fi: joncțiunea, juxtapunerea, suprimarea, deplasarea, substituția, contrastul, repetiția [5, p. 59]. Procedeele date au un caracter universal, dat fiind faptul că funcționarea lor contribuie atît la realizarea efectelor pozitive, cît și a celor negative. Există un număr foarte mic de modalități stilistice care materializează efectele exclusiv comice. Printre acestea menționăm: aliterația, anagrama, antanaclaza, antifraza, asteismul, calamburul, homeoteluta, cacofonia, parodia, contrastivitatea etc. În același timp, descoperim un grup de figuri absolut străine comicului. În marea lor majoritate însă, procedeele stilistice creează efecte comice doar ocazional și anume atunci cînd, în mod obligatoriu, se conturează evident intenția scriitorului de a da o notă critică realității sociale și de a o corecta în numele binelui și al frumosului, intenție inspirată din înalte idealuri estetice [7, p. 9]. Intenția poate fi mai puțin marcată social, devenind, astfel, interpersonală și determinînd natura psihologică a discursului. Prin urmare, în dependență de scopul locutorului de a corecta, de a perfecționa, de a lua în derîdere, de a-și bate joc, de a glumi, de a face haz, un discurs comic devine, eventual, sarcastic, ironic, satiric, glumeț, umoristic, sceptic. Deci rolul primordial în determinarea valorii comunicative a discursului îi revine intenționalității.

Semnificatul conotativ frastic se cristalizează în baza figurilor stilistice microstructurale, ce se disting și se interpretează în interiorul microcontextului și sînt, în mod obligatoriu, dependente de anumite elemente formale precise (suporturi lingvistice semnificante). Microcontextul, în cazul

dat, nu depășește limitele frazei, de aceea nivelele lingvistice exploatare în scopul codării sensului vor fi: fonetico-morfologic, lexical, sintagmatic, frastic.

Procedeele de realizare a comicului la nivelul fonemului și al morfemului sînt: anagrama, proteza, afereza, epenteza, paragoja, apocopa, metateza, homeoteluta, patachesul, sincopa, aliterația, cacofonia, acrostihul, etc. La nivelul corespunzător, mijlocul de obtinere a unui sens nou constă în a asocia cel puțin două trăsături pertinente fonematice sau morfematice prin joncțiune, juxtapunere, suprimare, deplasare, substituție, repetiție, cu scopul de a crea, în baza acestor trăsături, un sens nou cu valoare discursivă, știindu-se că orice schimbare de formă este destinată să producă un efect de discurs. În plus, e necesar ca trăsăturile sus-numite să corespundă unor principii de omofonie, de omonimie sau de polisemie. Termenul polisemie face referință la un alt nivel lingvistic, cel al cuvîntului, creînd un echivoc în gruparea figurilor și demonstrînd fragilitatea frontierelor de clasificare, deoarece, la nivelul cuvîntului, găsim aceeași strategie de creare a sensurilor conotative, de data aceasta însă cu referire la noțiunea de calambur. Conform estimărilor specialiștilor în domeniu, calamburul este considerat un joc de cuvinte construit pe asocierea unui sunet obișnuit cu un sens neobișnuit și neașteptat; este exploatarea unui sens dublu: pentru un semnificat unic, există mai mulți semnificați care se actualizează în același timp; este o figură cu efecte umoristice, fondată pe o similitudine de sens și descoperind o diferență de sens; este o figură bazată pe actualizarea simultană a diferitelor semnificații ale cuvintelor polisemantice, ale omonimelor sau ale omofonelor, dar care necesită, pentru realizare, un context bine determinat etc. Remarcăm că toate definițiile date reunesc, sub egida unui singur termen, procedee de realizare a noilor semnificații, specifice atît nivelului fonemico-morfematic, cît și celui lexical.

Astfel, grație caracterului său poliform, volens-nolens, calamburul devine figura de stil care include practic toate procedeele tehnice de deviere semantică și de exploatare a asociațiilor între sensuri, obținînd statutul de hiperonim funcțional al altor figuri stilistice, cum ar fi: aliterația, cacofonia, antanaclaza, paronomaza, asonanța, homeoteluta, hibridul lexical, antanaclaza etc., reducînd, într-un mod fericit, haosul terminologic la un singur termen.

Aceasta sinonimie funcțională este justificată de faptul că, fără a ține cont la ce nivel se realizează, calamburul este un joc, un joc de foneme, de cuvinte, de idei și de imagini, ceea ce-i permite să includă figurile sus-numite în clasa sa.

Sensul comic, în cadrul jocurilor de cuvinte, este bazat pe actualizarea simultană a diferitelor semnificații, grație caracteristicilor sonore (omofonie, echivoc, omonimie, identitate aproximativă, paronimie, polisemie etc.) ale acestor cuvinte [9, p. 23]. Deci unele unități de construcție lingvistică rămîn neutre, din punct de vedere stilistic, doar atîta timp cît nu apar altele, de aceeași natură, cu aceleași caracteristici, ce vin să pună în evidență calitățile lor combinatorii. Prin îmbinarea eficientă a cel puțin două elemente neutre, asistăm la nașterea unui nou sens cu valoare discursivă, care face parte din nivelul

vorbirii. În acest context, ținem să accentuăm rolul major al situației de enunțare, care are funcția de a construi un sistem de referință ce permite actualizarea intenției emițătorului prin intermediul construcțiilor discursive.

Formula „magică” de constituire a sensului la nivelul frazei este determinată de aceleași procedee logice: joncțiune, juxtapunere, suprimare, deplasare, substituție, repetiție. De data aceasta însă transgresarea creativă exploatează regulile paradigmatică la un nivel superior. Topica cuvintelor în propoziții are funcție gramaticală, semantică, stilistică și comunicativă și reflectă conotații corespunzătoare mesajului [3, p. 83]. Structura de bază a propoziției – subiect-predicat-complement – este neutră. Abaterile de la ea este condiționată de necesitatea codării unei informații de ordin pragmatic sau comunicativ. Astfel, valoarea comică poate fi ocazional realizată grație unor procedee, printre care sînt: antiteza, oximoronul, chiasmul, pleonasmul, paronomaza, antanaclaza, proverbul, hiperbola, tautologia, metateza, epitețele homerice etc.

Valorile comunicative ale mesajului însă se văd pe deplin conturate doar atunci cînd se implică funcționarea unor construcții bine organizate și bine formulate la nivel de text. Construcțiile date constituie sistemul figurilor macrostructurale (semnificatul superfrastic) care, prin varierea maximă a conținutului denotativ, reușesc să creeze valori ilocutorii și efecte comice. Acestea nu se reduc la conținutul propriu-zis al enunțului, adică la conținutul reflectat de aranjamentul lexico-sintactic enunțiativ, ci apar în baza necorespunderii între informația vehiculată și sistemul expresiv utilizat. Figurile date nu dispun de un reper direct în enunț, ele devin interpretabile doar în baza macrocontextului și nu pot fi izolate în elemente formale precise. Decodarea figurilor macrostructurale rămîne a fi întotdeauna incertă și variabilă. Capacitatea interpretării acestora se află într-un raport direct proporțional cu competențele comunicative (enciclopedice, logice, lingvistice, pragmatico-retorice) ale receptorului. În plus, figurile date – aluzia, repetiția, contrastivitatea, alegoria, inferențele praxiologice, ironia, hipotepoza etc. – pot fi considerate drept conectori stilistici discursivi, contribuind la realizarea integrității semantico-funcționale textuale și devenind, astfel, unul dintre parametrii modali ai producerii textului.

Referințe bibliografice:

1. Kerbrat-Orecchioni Catherine. *L'Implicite*. Paris, 1986.
2. Manoli Ion. *Dictionnaire des termes stylistiques et poetiques*. Chisinau, 1998.
3. Marin Vitalie. *Stilistică și cultivare a vorbirii*. Chișinău, 1991.
4. Molinie Georges. *Dictionnaire de rhetorique*. Paris, 1992.
5. Molinie Georges. *La Stylistique*. Paris, 1989.
6. Vlad Carmen. *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Cluj-Napoca, 1994.
7. Боров Юрий. *Комическое*. Москва, 1970.
8. Виноградов В. В. *Лексикология и лексикография*. Москва, 1976.

9. Щетинкин В. Пособие по переводу с французского языка на русский. Москва, 1987.

Dumitru Apetri Rolul traducțiilor artistice și imperativele criticii și științei
literare (comunicare la Simpozionul Internațional despre traduceri. Chișinău, 11 decembrie, 2004)

Este cunoscută marea importanță pe care o are literatura artistică în crearea imaginii țării pe care o reprezintă într-un context cultural alogen prin intermediul traducțiilor. De aici interesul părții emitente să promoveze ce are mai valoros și original, dar și responsabilitatea spațiului receptor ca, prin actul de transpunere, să nu se pomenească alterată natura originalului.

Noi, românii de la est de Prut, am tradus foarte mult în ultima jumătate a secolului XX, mai ales din literatura rusă și din cea ucraineană. Ne-am familiarizat și cu un șir de opere importante din alte literaturi: franceză, italiană, spaniolă, engleză, germană, americană, poloneză etc.

Grija noastră ca să efectuăm versiuni bune din diverse literaturi este de remarcat, dar noi nu suntem la fel de insistenți în promovarea, prin versiuni, a operelor noastre de seamă în alte spații culturale. Voi ilustra această constatare prin câteva date din domeniul interacțiunilor literare moldo-ucrainene, referindu-ne, pe scurt, la modalitățile de promovare a operei șevcenkiene în spațiul nostru cultural și a operei eminesciene în Ucraina.

În R. Moldova creația literară a marelui Cobzar e prezentă în limba română prin 4 cărți de poezie și 2 culegeri antologice plurigenuriale, la care se adaugă studiul monografic *Șevcenko* (1979) de L. Hinkulov, seria *Oameni de seamă*. În total ele alcătuiesc peste 90 de coli editoriale.

În Ucraina din opera eminesciană au fost editate 3 cărți de poezie (ultima, din anul 2000, e bilingvă, în românește și în ucraineană) și o culegere antologică plurigenurială. În total – 33,5 coli editoriale. Se impun ca fapte pozitive tirajele mai numeroase ale edițiilor ucrainene. Dar, insatisfacția o creează nu atât volumul (aproape de trei ori mai mic al cărților apărute în Ucraina), cât faptul că al doilea volum de traduceri (1974) nu constituie o treaptă ascendentă în comparație cu primul (1952).

Astfel de cazuri, în cadrul activității editoriale desfășurate de moldoveni, nu se atestă.

Este firesc și îmbucurător faptul că primul poet român editat în Ucraina în seria *Opere alese* a fost Mihai Eminescu și că cel de-al doilea volum venea să completeze imaginea poetului nepereche cu un șir de opere noi, peste 20. Dar e regretabil că, sub aspectul calității, volumul al doilea este inferior primului.

Vina pentru acest declin o poartă, după părerea noastră, și traducătorii, dar mai mult critica literară. La apariția primului volum, ea s-a lăsat prea tare entuziasmată de calitatea transpunerilor. E vorba despre recenzii semnate de O. Novițki, D. Oighenștein, M. Holodnâi și despre un articol al literatului N. Bogaiciuc. Înțelegem, e la mijloc și faptul că unele versiuni ucrainene sună mai armonios decât cele rusești și că la începutul anilor '50 în patria lui Taras Șevcenko se făceau pași cutezători în tălmăcirea operelor Luceafărului poeziei românești. Dar, astfel de constatări ca: “sunt traduse splendid”, “merită cea mai înaltă apreciere”, sunt capabile să perecliteze judicioasa idee că opera unui scriitor de geniu rămâne mereu deschisă și pentru diverse replăsmuiri, și pentru eventuale interpretări critice.

La apariția celui de-al doilea volum de poezie (1974), Alexandrina Cernov, lector universitar din Cernăuți, nota într-o recenzie: “În noua culegere de poezii a lui Mihai Eminescu se simte tendința tălmăcitorilor de a sili versurile poetului să emane bucurie și optimism – ceea ce nu întâlnim în original” (vezi revista *Всесім*, nr. 11, 1975). În studiul introductiv, constată autoarea, Mihai Eminescu e considerat, fără rezerve, un scriitor realist. Prin urmare, i se contestă “calitatea intrinsecă de romantic, de poet genial romantic”.

Interpretările critice inadecvate au derutat tălmăcitorii și, în consecință, cea de a doua culegere s-a ales cu mai multe cazuri de traducere nereușită decât volumul din 1952. În articolul introductiv la culegerea din 1974 (autor – poetul Andrii Miastkivs'ki), pe lângă erorile citate privind caracteristicile creației eminesciene, găsim și o constatare mai mult decât curioasă, fără a se indica vreo sursă, precum că mama lui Mihai Eminescu ar fi nepoata unui cazac rus. O astfel de informație n-am întâlnit la nici unul dintre biografii poetului din Ipotești.

În domeniul istoriei literare și în cel al criticii se întâmplă și interpretări inexacte, uneori chiar eronate, dar cele pe care le-am indicat aici sunt deranjante în deosebi prin intenția (voită sau nu) de a altera particularitatea de căpătâi a tezaurului poetic creat de Mihai Eminescu, ctitorul spiritualității românești, cel mai mare spirit național.

În cadrul Simpozionului de azi s-a accentuat un adevăr foarte important: imaginea unei țări se promovează și prin traduceri. Deși axiomatică, afirmația necesită o precizare: prin replăsmuiri performante, inspirate și fidele spiritului care domină originalul și prin susținerea meritată din partea actului critic.