

ISSN 0235-9111

# LIMBA ROMÂNĂ

REVISTĂ DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ  
Nr. 1-3 2006 • ANUL XVI • CHIȘINĂU



# LIMBA ROMÂNĂ

---

---

## REVISTĂ

de știință și cultură

---

Nr. 1-3 (127-129) 2006  
ianuarie-martie

---

## REDACTOR-ŞEF

Alexandru BANTOŞ

---

## REDACTOR-ŞEF ADJUNCT

Grigore CANȚĂRU

---

## COLEGIUL DE REDACȚIE

Alexei ACSAN, Ana BANTOŞ, Eugen BELTECHI (Cluj), Silviu BEREJAN, Vladimir BEŞLEAGĂ, Mircea BORCILĂ (Cluj), Leo BUTNARU, Gheorghe CHIVU (Bucureşti), Mihai CIMPOI, Anatol CIOBANU, Ion CIOCANU, Theodor CODREANU (Huşi), Anatol CODRU, Nicolae DABIJA, Boris DENIS, Stelian DUMISTRĂCEL (Iaşi), Andrei EŞANU, Nicolae FELECAN (Baia Mare), Iulian FILIP, Gheorghe GONȚA, Victor V. GRECU (Sibiu), Ion HĂDÂRCĂ, Dumitru IRIMIA (Iaşi), Dan MĂNUCĂ (Iaşi), Nicolae MĂTCAŞ, Ion MELNICIUC, Mina-Maria RUSU (Bucureşti), Valeriu RUSU (Franţa), Marius SALA (Bucureşti), Dumitru TIUTIUCA (Galaţi), Petru ȚĂRANU (Vatra Dornei), Vasile ȚĂRA (Timișoara), Ion UNGUREANU, Grigore VIERU

---

### Pentru corespondență:

Căsuța poștală nr. 83,  
bd. Ștefan cel Mare nr. 134,  
Chișinău, 2012, Republica Moldova.  
Tel.: 23 87 03, 23 46 98  
e-mail: [limba\\_romana@mail.md](mailto:limba_romana@mail.md)

---

---

---

---

A-ți iubi Patria înseamnă a ți-o clădi cu propria ta viață, a gândi în limba română, a tăcea în limba română și a vorbi în limba română.  
Ea se trage din cei ce au murit ca să ne nască pe noi.

Nichita STĂNESCU

---

## LIMBA ROMÂNĂ

---

### REVISTĂ DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

---

EDITOR: colectivul redacției  
ISSN 0235–9111

---

REDACTOR: Irina DERCACI  
LECTOR: Veronica ROTARU  
PROCESARE COMPUTER: Oxana BEJAN  
Com. nr. 27, Tipografia „Balacron”, mun. Chișinău, Calea Leșilor 10

---

Acest număr este ilustrat cu lucrări de Iurie MATEI.

**Coperta I:** *Popas în pustiu geometric.*

**Coperta IV:** *Odă Titanului.*

Lucrări de același autor sunt reproduse în pag. 76, 157, 161, 163, 165, 167.

### **Revista *Limba Română* – 2006**

Contribuții la crearea unui spațiu al comunicării libere între toți cei interesați de limba, istoria și cultura românilor.

Rubricile numărului 1-3: *Eminescu – 156; Pururi tânăr...; Festivalul Internațional de Poezie Nichita Stănescu (ediția a II-a); Coșeriana; Puncte de reper; Comunicare și limbaj; Gramatică; Semiotică; Critică, eseu; Poesis; Reflecții; Muzicologie; Arte plastice; Pro didactica; La Casa Limbii Române* – susținute de specialiști din Republica Moldova și România.

Suport didactic pentru procesul de învățământ preuniversitar și universitar.

Abonamentele la revista *Limba Română* pot fi contractate la agențiile „Poșta Moldovei” și „Moldpresa”. Pentru România – la Rodipet (în catalogul publicațiilor din Republica Moldova – poziția 77075).

Așteptăm cărți nou-apărute și reviste de cultură, pentru a fi prezentate și recenzate.

Adresa noastră (pentru corespondență): **Căsuța poștală nr. 83, bd. Ștefan cel Mare nr. 134, Chișinău, 2012, Republica Moldova.**

---

**Orice articol publicat în revista *Limba Română* reflectă punctul de vedere al autorului și nu coincide neapărat cu cel al redacției.**

---

**Materialele nepublicabile nu se recenzează și nu se restituie.**

## SUMAR

**ARGUMENT**

Nichita STĂNESCU. *Eminescu*  
5

**EMINESCU – 156**

Dumitru IRIMIA. *Osia statornică* – imagine eminesciană a identității naționale  
6

Theodor CODREANU. O carte postumă despre Eminescu a lui Edgar Papu  
20

**PURURI TÂNĂR...**

Mihai EMINESCU. *Odă (în metru antic); Kamadeva; Vis; Eu nu cred nici în Iehova; Cărțile; Veneția; Se bate miezul nopții...; Trecut-au anii...*  
24

**FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE POEZIE NICHITA STĂNESCU (EDIȚIA A II-A)**

Alexandru CONDEESCU. *Noblețea sacrificiului poetic*  
30

Nichita STĂNESCU. *Autoportret*  
33

„Am venit de acasă acasă”.  
Dialog: Mihai CIMPOI – Nichita STĂNESCU  
34

Nichita STĂNESCU. *Odă în nici un fel de metru; Dialog cu oda în metru antic; „Odă în metru antic”; Ploaie în luna lui Marte; Poveste sentimentală, Euridice*  
36

**COȘERIANA**

Mircea BORCILĂ. Despre contextul actual și perspectivele integralismului  
43

Nicoleta NEȘU. Textul politic în viziunea lingvisticii integrale  
50

**PUNCTE DE REPER**

Oliviu FELECAN. *Contra limbii moldovenești* – un altfel de argument  
61

**COMUNICARE ȘI LIMBAJ**

Mina-Maria RUSU. Puterea sacră a cuvântului  
74

Roxana-Magdalena BÂRLEA. Vasile Florescu – de la retorică la teoria comunicării  
78

**GRAMATICĂ**

Elena VARZARI. Topică obiectivă – topică subiectivă: necesitatea unei delimitări în cronicile românești  
82

Eugenia MINCU. Elementul formativ *cardi(o)- / -card, -cardie* în corpusul terminologiei medicale  
87

**SEMIOTICĂ**

Irina CONDREA. Textul ca semn și semnul ca text  
96

**CRITICĂ, ESEU**

Roxana-Magdalena BÂRLEA. Cronologia imaginarului. Uni-tăți ale timpului în literatura pentru copii și tineret

101

Dumitru TIUTIUCA. Postmo-  
dernismul

112

**ȘTIINȚĂ ȘI FILOZOFIE**

Virgil NEMOIANU. O scurtă  
teorie a secundarului

129

**PRO DIDACTICA**

Constantin ȘCHIOPU. *Struc-  
tura și compoziția* în procesul de  
interpretare a operei literare

137

**POESIS**

Ana BANTOȘ. Poezia între  
gravitate și ludic

143

Gheorghe M. BÂRLEA. *Don  
Quijote; La căderea zilei; Singurăta-  
tea; Portret de familie; Gnostică; De  
ziua tatălui; Horea cu noduri; Re-  
member; Altceva; Irosiri; Un strop  
de poezie; Un roman de dragoste;  
Indiferența*

145

**MUZICOLOGIE**

Ruslana SPRÂNCEANU. Evo-  
luția muzicii pentru pian în Basara-  
bia

150

Larisa BALABAN. Muzica re-  
ligioasă corală (concertistică) în  
creația compozitorilor din Republi-  
ca Moldova

154

**ARTE PLASTICE**

„Arta va rămâne ceea ce a fost  
întotdeauna – o expresie a sufletu-  
lui omenesc...”. Dialog: Alexandru  
BANTOȘ – Iurie MATEI

159

**REFLECȚII**

Leo BUTNĂRU. Din *Dicționa-  
rul de leologisme* (I)

168

**CONSPECTE**

Tatiana GOLBAN. Mitul Elec-  
trei în dramaturgia antică

174

Dumitrița SMOLNIȚCHI. *O  
samă de cuvinte și Legendele* lui  
D. Bolintineanu

179

Lilia PORUBIN. Ipostazele  
personajului creator în proza lui  
Leon Donici

182

**LA CASA LIMBII ROMÂNE**

*Privitor ca la teatru...* (Alexan-  
dru BANTOȘ, Ion UNGUREANU,  
Mihai CIMPOI, Ion HADÂRCĂ)

185

Boris DENIS, Natalia SILIȚ-  
KAIA. Cum poți deveni cetățean  
adevărat

192

**PREZENTĂRI ȘI RECENZII**

Ion CIOCANU. Credibilitatea  
publicistului bine informat

200

Noi apariții editoriale la Casa  
Limbii Române

205

Studii de lingvistică

206

Nichita STĂNESCU

**EMINESCU**

Atâta să nu uitați:  
că el a fost om viu,  
viu,  
pipăibil cu mâna.

Atâta să nu uitați:  
că el a băut cu gura lui, –  
că avea piele  
îmbrăcată în ștofă.

Atât să nu uitați, –  
că ar fi putut să stea  
la masă cu noi,  
la masa cinei celei de taină.

Atât să uitați! Numai atât, –  
că El a trăit,  
înaintea noastră...  
Numai atât,  
în genunchi vă rog, să uitați!

Dumitru IRIMIA

## OSIA STATORNICĂ – IMAGINE EMINESCIANĂ A IDENTITĂȚII NAȚIONALE

Este o dominantă a scrisului publicistic eminescian situarea fenomenului social-politic, cultural, științific într-o perspectivă teoretică prin care să-i treacă în prim-plan aspectele în măsură să-i reveleze semnificații profunde, dincolo de eveniment. Cu acest mod de a-și concepe și desfășura activitatea publicistică, într-una din cronicile sale asupra vieții parlamentare, Eminescu află, în discursul încărcat de conținut, rostit de prințul Sturza într-o foarte frumoasă limbă românească, un bun prilej pentru a aprofunda problema specificului național.

*Oriunde am sta, – interpretează poetul într-un comentariu din Timpul – cerul ne pare o boltă deasupra, o jumătate din lăuntru unui glob, dar bolta pare a se învârti împrejurul pământului de la răsărit spre apus; unele stele descriu în jurul lui cercuri mari, altele mici; numai două locuri ale cerului par a sta în nemișcare, două puncte, cele două poluri ale globului sideral. Împrejurul osiei statornice dintre aceste două poluri statornice se-nvârtește în mișcare aparentă universul. [...] Astfel și în universul intelectual și moral al fiecăruia trebuie să existe poluri, idei dominante, împrejurul cărora să se opereze mișcarea celorlalte gândiri. Aceste idei sînt vertebrele caracterului individual și când ele aparțin unui popor întreg, ele constituie caracterul național. Însă aceste idei dominante nu sînt invențiuni apriori [...]. Ele cată să răsară din elementele statornice, ca și dănele, din natura pământului de sub picioare, a cerului de deasupra, a statornicelor datini și gândiri ale rasei naționale de-mprejur (Eminescu, **Despre cultură și artă**, p. 24).*

Înțelegând prin **osia statornică** imaginea specificului național al unui popor, creația eminesciană, în toate ipostazele ei: poetică, filozofică, științifică, publicistică, impune identificarea celor doi poli statornici în (1) **limbă** și (2) **creația artistică**.

1. La un prim nivel, de suprafață, **limba** se impune prin identitatea ei ca limbă istorică; limba română ca limbă romanică a dat în acest sens identitate și unitate (spirituală) neamului românesc.

La un al doilea nivel, de adâncime, această identitate stă în reprezentarea în / prin limbă a unui punct de vedere asupra lumii; în limbă se reflectă modul propriu în care un neam percepe Lumea și prin care se așază în raport cu Ființa Lumii. *Ceea ce voiesc românii să aibă e libertatea spiritului în deplinul înțeles al cuvântului... Și fiindcă spirit și limbă sînt aproape identice iar limba și naționalitatea asemenea, se vede ușor că românul se vrea pe sine, își vrea naționalitatea, dar aceasta o vrea pe deplin [...]. Dacă în limbă nu s-ar reflecta chiar caracterul unui popor, dacă el n-ar zice oarecum prin*

ea: „Așa voiesc să fiu eu și nu altfel”, oare s-ar fi născut atâtea limbi pe pământ? Prin urmare, simplul fapt că noi românii, câți ne aflăm pe pământ, vorbim o singură limbă, **una singură** (subl. Eminescu), ca nealte popoare, și aceasta în oceane de popoare străine care ne-ncungiură, e dovadă destulă că așa voim să fim noi, nu altfel (**Opere**, vol. IX, p. 253).

Limba este expresie a modului de a fi al unui popor în lume, pe de o parte, întrucât acest mod de a fi determină viața internă a limbii, pe de alta, întrucât ea însăși determină specificul dimensiunii spirituale a popoului care o vorbește: *Ceea ce ne pare un semn caracteristic al vremii este că în Senat se vorbește românește; bine, de-a dreptul, fără-ncunjur și fără frază* – scrie Eminescu în articolul invocat mai sus. – *Cine știe, însă, ce însemnătate mare are limba asupra spiritului, cum ea-l acopere și îl pătrunde, cum limba noastră veche trezește în suflet patimele vechi și energia veche, acela va înțelege de ce ne pare bine de lucrul acesta. Fie cineva ateu sau păgân, când va auzi muzică de Palestrina, sentimentul întunecos, neconștiut al creștinătății-l va pătrunde și păgânul sau ateul va fi, pe cât ține impresia muziceii, creștin pân-în adâncurile sufletului. Și limba strămoșească e o muzică – și ea ne atmosferizează cu alte timpuri mai vrednice și mai mari decât ticăloșia de azi, cu timpuri în care unul s-au făcut poporul și una limba* (**Despre cultură și artă**, p. 25).

Se poate citi – cum am sugerat, cu un alt prilej<sup>1</sup> – în perspectiva apărării unității și libertății naționale prin afirmarea identității specifice, un dialog peste timp, o relație intertextuală în termeni actuali, între poemul lui A. Mureșanu, *Un răsunset*, și poemul închinat limbii române de Alexei Mateevici, două poeme-manifest, scrise și puse în circulație în momente fundamentale pentru istoria românilor tocmai în dezvoltarea raportului **unitate – identitate – libertate**: deșteptarea din somnul cel de moarte al neamului românesc (1848): **Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte / În care te-adânciră barbarii de tirani** și al limbii care îl reprezintă și apără (1917-1918): **Limba noastră-i foc ce arde / Într-un neam ce fără veste / S-a trezit din somn de moarte / Ca dușmanul din poveste**. Este semnificativ, apoi, că Andrei Mureșanu, **Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet (Epigonii)**, va trece din lumea istorică în creația eminesciană generând diverse ipostaze ale Poetului, în strânsă legătură cu dinamica raportului dintre ființa umană, ființa națională și ființa Lumii, raport care va fi, în diferite moduri, integrat, prin intertext eminescian, în creația poezilor din Basarabia și din Nordul Bucovinei tocmai sub semnul **osiei statornice**, reprezentând unitatea și identitatea națională a românilor.

2. Reciprocitatea care definește, în gândirea eminesciană, raportul **limbă – spirit** caracterizează și celălalt pol al **osiei statornice**, cel al artelor: *Nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăși la rândul ei de spiritul aceluia popor, întemeiată adecă pe baza largă a geniului național* (**Opere**, vol. XIII, p. 85), *Fiecare literatură națională formează focarul spiritului național, unde concurg toate razele din toate direcțiunile vieții spirituale* (**Despre cultură și artă**, p. 23), *În scurt, în toate astea [drame istorice, comedie, dramă burgheză] vedem icoana traiului nostru laolalta, în final acest etern*



*laolaltă și împreună și icoana lui estetică* (subl. n.) ne face să ne ținem și mai mult laolaltă și-mpreună (*Idem*, p. 22), *Arta națională* [...], pe de o parte întărește conștiința națională, pe de alta, îi lărgeste orizontul, căci ea o face să cuprindă și mai mult element caracteristic și național de cum cuprinsese până atuncea (*Ibidem*, p. 20-21).

Acest etern laolaltă și împreună și icoana lui estetică se poate afla, în funcție de diverse condiții istorice, numai în planul conștiinței, însemnând a avea conștiința apartenenței la același corp, în termenii lui Eminescu. Raportul regional – național este, în această perspectivă, o ipostază a raportului parte – întreg, raport de reciprocitate sau de interdependență și implică trei coordonate pe care le generează: (a) *limba*, (b) *cultura originar orală* și (c) *cultura erudită*.

În câmpul artelor, coordonata descrisă de *limbă* a privit și privește în mod esențial și mai ușor vizibil literatura, ca artă a cuvântului.

La un nivel de suprafață, recunoaștem ceea ce este scris în limba română ca literatură română, dar nu putem evita întrebarea: Cărei literaturi aparține creația realizată de scriitori români într-o altă limbă? Nu este locul aici pentru a dezvolta o discuție pe această temă. Vom aminti doar că proza scrisă în limba franceză, mai întâi, de Panait Istrati, este tot literatură română, întrucât în procesul de creație lumea semantică a fost gândită în limba română prin stratul ei de adâncime. *Majoritatea eroilor mei* – spune răspicat prozatorul în scrisoarea către editorul Ig. Hertz, hotărât să-și traducă singur, să-și recreeze lumea scrierilor sale în limba română – *sînt români ori din România (ceea ce pentru mine e același lucru) [...] acești eroi au gândit și au grăit în sufletul meu, timp de ani îndelungați, în românește* (subl. n.), *oricât de universală ar părea simțirea lor redată în artă*<sup>2</sup>.

Vom observa, totodată, că, prin stratul său de adâncime, care „ascunde” modul de a fi în lume al unui popor, *limba* nu atribuie caracter național numai literaturii, ci și altor arte, culturii, în general, pe care, în primul rând sub aspectul ei originar oral, o orientează. Discuția sub acest aspect, foarte complexă<sup>3</sup>, impune considerarea celor trei coordonate în permanentă intercondiționare, în raportul *național–european / universal*. Acesta este nucleul central al gândirii eminesciene, reprezentat prin imaginea prisme din incipitul paratextual al romanului **Geniu pustiu**: *...Aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singura, strălucită pătrunsă de lumină, care are însă atâtea colori, o prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decât nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Faceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței – căci în întinericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanaticism, în vulgaritate; ci când lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice* (**Proză literară**, p. 113).

Imaginea prisme este întemeiată pe principiul luminii, care semnifică dimensiunea sacră a creativității, ceea ce înseamnă că identitatea națională

este condiție a participării unui popor la cultura umanității numai ca identitate de profunzime, care poate fi revelată și, în continuare, adâncită de creatorii prin care creativitatea umană este consubstanțială creativității divine. Din această perspectivă, ne vom referi la doi dintre creatorii români, care, prin limbaje diferite, s-au constituit în poli de referință și de sprijin în Basarabia și Nordul Bucovinei pentru așezarea în acel *etern laolaltă și împreună și icoana lui estetică al osiei statornice* a identității naționale românești: Mihai Eminescu și Constantin Brâncuși. Limbaje diferite, arte diferite, dar implicând același mod de situare a identității naționale în orizontul universalului: în creația lor se dezvoltă diferite ipostaze ale răspunsului românesc la întrebările grave ale situației ființei umane față cu ființa lumii.

Raportarea la Eminescu, o constantă în literatura română din Basarabia și din nordul Bucovinei, și la Brâncuși se face în diferite moduri și la diferite nivele de înțelegere a acestui specific, în corespondență cu diferite temporalități istorice și mai ales poetice. *Evocarea, intertextul și paratextul* sunt principalele căi de constituire a acestui raport, categorii în care recunoaștem adesea și principalele căi de acces la sensul de profunzime al creațiilor lui Eminescu și Brâncuși și căi de revelare, integrare și dezvoltare a modului românesc de a fi în lume. Când evocarea lui Eminescu o făceau, înainte de 1989, poeți autentici, aceștia dezvoltau în acest mod imagini ale unui raport de adâncime cu creația poetului, raport care putea fi citit și în sensul apartenenței la același *etern laolaltă și împreună*. Pentru Emilian Galaicu-Păun, de exemplu, creația lui Eminescu este condiția existențială a ființei lui poetice: *La orice întoarcere a paginii, / Mâna care ține cartea / Face să mi se umfle pieptul, / De parcă și ea, / Și cartea / Ar fi o continuare a inimii / Îl citesc pe Eminescu / Ținând Cartea Sa / În mâna stângă – / Atunci am impresia / Că țin în mână, / Asemeni lui Danco, / Propria-mi inimă (Mâna care ține cartea, 1981)*. Nicolae Dabija dezvoltă imaginea sacralizării lumii istorice prin imaginarul poetic eminescian: *Aici, unde e-n orice dor și dor de-al lui, / Și norii curg ca-n versurile Sale, / Și eminescieni sînt codrii și izvorul, / Și sara asta cu lumină moale, – // Prin care trece-acest copil, zâmbind, / Din somn trezit acum – în verde șes – cu / Privirile atîta de curate – / De parcă l-a visat pe Eminescu... (De mult nu l-am visat pe Eminescu, 1980)*. În poemul lui Valeriu Matei *Eminesciană* (1985), de mare densitate lirică, răsună ecouri dintr-o lume poetică eminesciană în care ființa umană trăiește sacralitatea și își asumă tragismul neîmplinirii unei iubiri peste fire: *...Iar când își despletește părul / În fața vechilor oglinzi, / Sub pleoape i se-adună cerul / Cu zeci de aștri suferinzi*.

Din imaginarul lui Eminescu și Brâncuși poezii din Basarabia și nordul Bucovinei au integrat în propria creație, prin strategii intertextuale, imagini în care naționalul și universalul se intersectează în generarea de sensuri poetice profunde, dar și imagini prin care interpretarea publicistică și poetică a condiției social-politice a ființei românești își află forța de respingere a agresivității istoriei.

În **Măria Sa – Poetul**, Chișinău, 1992, D. Matcovschi își concepe *suita în versuri din 39 poeme de închinare la Eminescu*, din perspectiva imaginii *păsării și zborului*, semnificând în simbolistica universală esența

Poetului – ipostază exponențială a ființei umane care transcende fenomenalul și se sustrage efemerului, prin integrarea unui fragment din poemul eminescian *Numai poetul: E dragostea de Patrie belșugul / Cel mai de preț pe care fiecare / Din moși strămoși cinstit îl moștenește / Și-l crește și-l păzește ca pe-un Soare / De vârcolaci, de hoți ce stau la pândă, / Întotdeauna gata să te fure // Lumea toată-i trecătoare. / Oamenii se nasc și mor... / Numai poetul, / Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor / Trece peste nemărginirea timpului. // Și să te lase noaptea pe furtună, / Sărac și gol la mijloc de pădure...* (p. 10). Cele 39 de poeme – corespunzătoare celor 39 de ani de viață ai Poetului – sunt „rostite” / publicate într-un timp în care se dădea, mai ales în Basarabia și nordul Bucovinei, dar și în România, bătălia pentru recunoașterea unității naționale a românilor, despărțiți în mod agresiv, prin hotare arbitrare, și a primei dimensiuni a identității naționale – limba română. Fără îndoială că din această perspectivă D. Matcovschi integrează în structura poemului-îmn închinat limbii: *Limba maternă / Ca floarea eternă / De busuioc și de dor. / Dor de țărâne, / De doine bătrâne, / De freamătul codrului / Ea ne adună / Cu soare și lună, / Cu viitor și trecut / [... ] Limba maternă, / Ca floarea eternă / De Busuioc și de Dor: / Dor de Țărâne, / De Doine bătrâne, / De freamătul Codrilor.* Intertextul eminescian: *O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi* și un „intertext” (ca să folosim același termen, chiar dacă nu tocmai potrivit) Brâncuși: *La masa tăcerii divine / În fața cuvântului drept / Se luptă poetul cu sine / Un mare nebun înțelept* (p. 14, 16).

Am discutat în altă parte<sup>4</sup> situarea termenului românesc **masă**, printr-un strat profund de semnificare, uitat de limba comună, în spațiul sacralului, situare pe care o va fi integrat, conștient sau subconștient, sculptorul Brâncuși într-un imaginar cu originea în cultura orală românească. Strofa lui Matcovschi așază creativitatea Poetului sub semnul sacralului prin epitetul **divină**, prin sacralitatea din stratul semantic profund al termenului **cuvânt** și prin sacralitatea, și originară, și revelată de Brâncuși, în **Masa tăcerii**. Sculptorul începea, cu **Masa tăcerii**, în structura complexului de la Târgu Jiu, un parcurs al inițierii ființei umane spre sacru, trecând prin **Poarta sărutului** și ajungând la **Coloana infinitului / Coloana nesfârșită**.

Cu această „sarcină” (în termenii lui Blaga) a **sacralității**, cu originea în limba și în cultura românească orală și în gândirea lui Brâncuși, Ion Hadârcă a putut aduce în jurul **Mesei**, într-un poem, intitulat semnificativ *Brâncuși, urcuș întru Isus*, într-un alt timp al limbajului poeziei din Basarabia, capodopere ale sculpturii lui Brâncuși, înțelese ca părți ale unui întreg întemeiat pe această direcție de semnificare – ieșirea din profan, transcenderea lumii fenomenale, aspirația spre sacru: *Într-o bună zi / la Masa Tăcerii s-au așezat: / Coloana infinitului, Începutul lumii, / Rugăciunea, Somnul, Himera, / Lauda ochilor, Cumințenia pământului, / Măiastra, Țestoasa zburătoare, / Socrate, Piatra de hotar și Regele Regilor, / apoi Divanul fiind adunat / ei au chemat Sărutul / și l-au tăcut îndelung-îndelung...* (*Echipa de îngeri*, p. 24).

**Coloana infinitului** sau **Coloana nesfârșită** a generat direcții de semnificare, deopotrivă în spațiul artei și în spațiul limbii.

În câmpul artei, semnificația originară: **transcenderea condiției fenomenale a ființei umane** a fost dezvoltată mai întâi de Brâncuși, care își ia ca punct de plecare semnificația **stâlpului cerului** din cultura orală românească. Această continuitate, *cultură orală – cultură erudită*, precum și sensul de adâncime al creației lui Brâncuși, prin care o ipostază a spiritualității românești s-a așezat definitiv în orizontul spiritual al umanității, au fost recreate de Mircea Eliade în piesa de teatru **Coloana nesfârșită**. **Coloana nesfârșită** semnifică aici nu numai ieșirea din fenomenal și deschiderea ființei spre sacru, ci și dezvoltarea conștiinței existenței unei lumi a transcendentului; aceasta este, în esență, „sarcina mitică” (Blaga) și încărcătura sacră a imaginii brâncușiene, revelată de textul lui Mircea Eliade:

*Brâncuși:*

*Și tocmai aici e secretul! Pentru că, chiar dacă nu va fi atât de înaltă pe cât spuneți voi, nu va avea sfârșit. Nu se va opri nici în Cer. Îl va străpunge, și se va înălța și mai sus!*

*Învățătorul:*

*Dar Cerul nu există, domnul Brâncuși. Știința a dovedit că nu există. Este ceva, așa, un fel de iluzie, care numai ni se pare nouă că e Cer, ceva care...*

*Brâncuși:*

*Cerul. Îl fac să fie de-adevărat. Dacă înalț Coloana cum știu eu, cum am învățat eu de curând că trebuie înălțată – o să înceapă și Cerul să fie! (După o pauză izbucnind). Dacă vă spun că e nesfârșită!? (p. 85).*

În cel de-al doilea câmp de semnificare, imaginea **coloana nesfârșită** situează, în perspectiva transcenderii fenomenalului, limba. În anul 1990, I. Dumeniuk și N. Mățaș tipăresc la Chișinău volumul **Coloana infinită a graiului matern**. Volumul oglindește, într-adevăr, „file din marea bătaie pentru limbă”, așa cum se fixează în subtitlu, iar intertextul brâncușian îndreptățește interpretarea bătaiei pentru apărarea limbii din perspectiva funcției fundamentale a acesteia – *de asigurare a libertății ființei umane*, care intră în comunicare cu ființa lumii în temeiul raportului profund *limbă – spirit – identitate națională*. Conștiința acestei funcții o dau în cultura românească mai întâi traducătorii **Bibliei**, apoi, în cel mai înalt grad, marii poeți. Între aceștia Eminescu, poetul care descătușează cel dintâi energii ascunse ale limbii române, într-o vreme în care se ducea totodată bătaia pentru constituirea unei limbi moderne de cultură. Dar, dacă procesul de dezvoltare a limbii române literare se situa la nivelul de suprafață al limbii, cu Eminescu, în poezie mai cu seamă, limba română se întoarce asupra adâncimilor ei și-și descoperă identitatea în spațiul creativității, dezvoltând o funcție specifică, în ipostaza de limbaj poetic: funcția ontologică.

În poemul lui Arcadie Suceveanu, cu structură și adâncimi semantice proprii culturii orale, *Nunta graiului* (1981), sacralitatea limbii trece prin mitologia populară în creația lui Eminescu, întărindu-și atributul veșniciei: *Prin pădurea cea de soc / Călare pe Inorog, / Lerului, / Trece graiul prin inel / Cu nuntașii după el, / Lerului. / Și deodată s-a oprit / Lâng-un pom împodobit, /*

Lerului. / Unde-n prapuri de mătasă / Șade Floarea cea Mireasă, / Lerului. //  
 Cu altare Sub picioare / Și cu stele / Pe inele, / Lerului. // [...] // Logostea  
 pe mândru plai / Trece nunta istui Grai / Chiar prin versul lui Mihai. / Prin  
 dactili și hexametri / Plânge Gheorghe, tace Petre! / Lerului. / Joacă nunta  
 la soroace / Cam de-o veșnicie-ncoace! / Lerului, / Mărului....

Limba română și creația poetică eminesciană sunt polii între care așază Vasile Tărățeanu durerea dezbinării ființei românești și statornicia identității ei, într-un text publicistic construit intertextual pe modelul poeziei *Și dacă...*, cu trimeri, prin titlul *Și dacă la steaua doinei*, și în interior, la poeziile *La steaua, Doina*, precum și la alte creații eminesciene: *Și dacă aerul pe care-l respirăm mai tremură și acum înfiorat de miraculoasa lumină ce s-a împrăștiat binefăcătoare peste această palmă de pământ ștefanian, / Și dacă apa vie a dorului de neam și țară – la al cărui trecut mare vrem și-un mare viitor – izvorăște din adâncurile ființei noastre bimilenare pe această palmă de pământ eminescian, / Și dacă pâinea noastră cea de toate zilele – Limba Română – se rumenește aromitor de dulce și sățioasă pe jăratecul aceleiași vetre de oameni gospodari și cu frică de Tine, / [...] / Și dacă ramurile din care ne tragem bat prea timid, cu teamă parcă, în geamurile altor case ce rămân ca și până acum închise la durerile noastre, / Oare să fie păcatele noastre chiar atât de mari și grele, / Încât pentru ispășirea lor trebuie să ne ducem viața cât ne-a fost dată numai la umbra spinului ce tot crește lângă ușa casei noastre ? / [...] / Și dacă norii deși nu se mai duc și luna nu mai iese-n luciul, cum datu-i-a fost dat să fie, ce ne mai rămâne de făcut decât să ne aducem aminte de El întotdeauna și de a ni-l apropia încet? / Acum și pururea!* (vol. *Iluzii și lanțuri*, p. 98-99).

Recrearea semnificației **Coloanei nesfârșite** de către Mircea Eliade, precum și așezarea în poezia lui Ion Hadârcă a **Coloanei infinitului** la **Masa Tăcerii**, împreună cu **Măiastra, Începutul Lumii, Regele Regilor** îndreptățesc interpretarea dată creativității lui Brâncuși de către filozoful C. Noica: *Brâncuși a sculptat infinitive lungi*. Cu alte cuvinte, în definirea unei creații sculpturale, care poartă în stratul ei adânc de semnificare fondul românesc, ne întâlnim cu un element specific limbii române între celelalte limbi romane: infinitivul lung substantivat (fenomen cvasigeneral) se definește prin considerarea substanței (deci, a conținutului de substantiv) în permanentă devenire / procesualitate (ceea ce ține de verb):

*Brâncuși:*

*Ce să fie adevărat?*

*Fata:*

*Că nu mai știți cum să terminați Coloana?*

*Brâncuși (izbucnind în râs):*

*Asta-i bună! Cum s-o termin dacă e fără sfârșit? (p. 92).*

Putem interpreta (sau trebuie să interpretăm) în aceeași perspectivă a definirii creativității lui Brâncuși și sculptura **Cocoșul**, a cărei imagine a fost integrată în structura copertei volumului de poezii **Atât de mult al pământului** de poetul bucovinean Ion Vatamanu. **Cocoșul** lui Brâncuși este, și prin structura expresiei, și prin instituirea sensului, în aceeași continuitate *cultură orală – cultura erudită*, o altă ipostază a transcenderii lumii

fenomenale, alături de **Coloana nesfârșită**, fie că înțelegem sub această denumire *cântecul cocoșului*, care, într-o interpretare comună, anunță dimineața, deci, un fenomen cosmic, în desfășurare, în deschidere, fie că îl interpretăm, într-o perspectivă corelată cu legende și datini românești, care se mai întâlnesc încă, în noaptea de **Înviere**, ca semnificând *permanenta reînviere*. Dar ce altceva este poezia dacă nu o permanentă reîntemeiere a ființei umane. Sensul profund este întărit de relația într-un anume mod oximoronică între această imagine esențializată a **Cocoșului** și titlul volumului: **Atât de mult al pământului**. Același poet recrează poetic spațiul bucovinean în tonalitate stilistică „dulce-amară” prin antiteza dintre un timp al armoniei, sugerat prin intertext eminescian, și prezentul alienant: **La Bucovina, sus, la Dulcea-Eminescu, / La izvor în țarnă, la izvor, / Sunt rădăcini și parc-ar fi și soare / Dar cresc lăstari să piară-n umbra lor. // La Bucovina, sus, la Dulcea-Eminescu, / Pe bătrâni se ține, pe bătrâni, / În pădurea noastră ultimul copac / Și cea din urmă apă din fântâni** (*Matern, la Bucovina, 1995*).

Observăm la începutul demersului nostru, în legătură cu relația intertextuală Andrei Mureșanu – Al. Mateevici, că Andrei Mureșanu este punct de plecare în creația eminesciană pentru întrebări fundamentale cu privire la situarea poetului în desfășurarea raportului dintre om și societate, dintre ființa umană și ființa lumii. Și anticipăm că aceste întrebări se regăsesc, în ipostaze diferite, în relațiile intertextuale dintre creația poetică sau publicistică din Basarabia și din nordul Bucovinei și creația eminesciană. Aceste întrebări constituie nucleul semantic sau componente semantice fundamentale în cele trei variante ale poemului *Mureșanu*, dar și în alte poeme: *Odin și Poetul, Întunericul și Poetul, Povestea magului călător în stele* etc., în care se trece de la imaginea poetului mesianic, poetul-bard, revoluționar sau numai revoltat, la imaginea poetului orfic, sau se instituie stări tensionale între aceste ipostaze în desfășurarea unor dialoguri în esența lor socratice.

Eminescu întrupează în creația lui ipostaze variate în corespondență cu însăși condiția duală a ființei umane, de ființă istorică și ființă cosmică, cu trecerea în prim plan a uneia sau alteia dintre condiții, în desfășurarea creativității poetice. Poetul își asumă, în acest proces de semantizare poetică, în poezia *Doina*, condiția istorică a neamului românesc, în *Glossă* – condiția omului în general, în raport cu societatea, în *Lucefărul* – condiția omului de prizonier al lumii fenomenale, al contingentului, în *Dintre sute de catarge, Odă (în metru antic)* sau în poemele invocate mai sus – condiția omului-ființă creatoare, condiție trăită poetic la diferite nivele de tensiune, până la tragism.

Poeți din Basarabia și nordul Bucovinei integrează, prin relații de intertextualitate, întrebări și poziții ale ființei umane din creația eminesciană în toate aceste ipostaze, în funcție de emergența fiecăreia dintre ele în contextul specific de aici și de creativitatea lor poetică.

Evocând drama neamului românesc din Basarabia și nordul Bucovinei, amenințat cu pierderea identității în condițiile distrugerii unității statale, D. Matcovschi actualizează, prin relații intertextuale, poemul eminescian

*Doina*, din perspectiva unei trăiri dureroase a rupturii între neam și poezii lui, exprimată printr-o stilistică a ironiei amare: *Astăzi plaiul mioritic cel străbun / E un Babilon aici, la mârghioară. // Vin muscalii însă nu vin de-a călare. / Vin hamalii din afundul cel de zare. / Vin cu trenul, cu-avionul și corabia... / Vin cazacii, vin cu sacii, cu desagii, / Cară tot, mănâncă tot ca vâcolacii / Și rămâne pustă neagră Basarabia. // Cine-au îndrăgit străinii, / Mânca-i-ar inima câinii... // Noi, poezii cei de astăzi, nu venim / Din durerea unui neam ca altădată; / Scriem ode și astfel le mulțumim / Veneticilor, că nu ne uită niciodată* (p. 30).

În poezie, poetul bucovinean Vasile Levițchi reîntemeiază poetic lumea lui Eminescu, prin parafrază și intertext, instituind o stare de armonie între ființa umană și ființa lumii: *Codrii se mai țin și-acuma / și te-ndeamnă să rămâi, / să te culci lângă izvoare / și cu brațul căpătâi, / să cutreieri dus pe gânduri / prin desișul de făget, / îngânat de glas de ape, / ca pe-atunci fiind băiet* (*Cuvânt pentru Luceafăr*). În publicistică, se impun creații în care verbul eminescian este ironic sau încărcat satiric. Reacția lui la spectacolul politic de după un prim timp al speranțelor este departe de înțelepciunea stoică din *Glossa* lui Eminescu; versul cu care își intitulează volumul publicat în 2001 la Timișoara, **Multe trec pe dinainte...**, reflectă trăirea dramatică a destrămării iluziilor, a restaurației, cu altă mască, a demagogiei politice. Într-un articol din volum, intitulat eminescian, **...Sărăcia și nevoile și neamul**, publicistul pune în antiteză – în continuitatea lui Eminescu, invocată în timp aniversar, spectacolul lumii contemporane, dominat de *politicianismul venal și corupt*, aducându-și în sprijin *Glossa* eminesciană: **Priivitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui** – cu timpul istoric, al iubirii de țară, invocată de Eminescu în *Scrisoarea III: De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii*, pentru a-și încheia articolul cu aceeași modalitate intertextuală: *Ar fi trebuit să-i găsim lui Eminescu un colțisor într-o pagină curată. [...] Dar... Unde mai găsești o pagină curată? Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi Mușatini* (p. 128-129).

În limbaj poetic, Arcadie Suceveanu situează același spectacol al lumii contemporane într-o perspectivă mai aproape de *Glossa* lui Eminescu, în poezia *Hamlet în nouă regie*, susținută, de altfel, de un *motto* eminescian – *Alte măști, aceeași piesă*, care îi dă o dimensiune metafizică: *Noi actorii umplem aceleași scene / Mulțimea speră, crede și aclamă / Nici nu observă că-i tot vechea dramă / Cu-aceleași crime și-ntâmplări obscene* (*Arhivele Golgotei*, p. 101).

În imediata apropiere a imaginii prisme, expresie a raportului *naționalitate-universalitate*, în partea introductivă, deschizând perspectiva filozofică în care se va situa desfășurarea evenimentială din **Geniu Pustiu**, se află imaginea poetului mesianic: *Poezii, filozofii unei națiuni presupun în cântec și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective* (**Proză literară**, p. 113). Ipostaza este reluată de Eminescu în poemul *Întunericul și Poetul*, în care se confruntă forța întemeietoare a poetului, situat între divinitate și umanitate (*Tu care treci prin lume străin și efemer / Cu sufletu-n lumină și gândurile-n cer*) și forța distructivă a lumii contingentului. În suita **Măria Sa – Poetul**, D. Matcovschi integrează forța distructivă din poemul

eminescian în imaginarul înstrăinării, concomitent cu (sau cauzată de) îndepărtarea poetului contemporan de rolul său mesianic, de apărător al aspirațiilor națiunii: *Peste gura cea de rai / Flori de tei se scutur iară... / Unde ești, bade Mihai? // Poet gonit de răsuri și înghețat de vânt, / Ce cântă ca o stafie căiții din mormânt, / Sfărâmă-n stânca rece a ta nebună liră / Căci lumea este piatră și ea nu te admiră. / Că te-au dus departe anii / Iar acum la noi acasă / Beau străinii ca mocanii / La hangița cea frumoasă. / Descrescută sub țărâne / Casa noastră părintească / Nu știu cât va mai rămâne / Fruntea să ne-adăpostească* (p. 28-29).

În poemul eminescian, poetul nu sfărâmă lira, nu poate renunța la creație, tocmai pentru că el trebuie să-și ducă misiunea la capăt, să refacă armonia ființei umane cu divinitatea, prin dezvoltarea identității naționale și a conștiinței acestei identități.

Dezbaterea despre rolul Poetului în lume și, în mod direct, în raport cu destinul propriului neam, este substanța semantică a dialogului dintre ipostazele poetului, dezvoltat de Maria Șleahțișchi și N. Leahu în **Cvartet pentru o voce și toate cuvintele**, tipărit la Chișinău, în 2001, într-un alt timp poetic al literaturii române din Basarabia. În acest inedit *eseu dramatic în două acte*, așa cum îl subintitulează autorii, provocator în sens pozitiv, și cu o mare capacitate de tensionare poetică, ipostazele Poetului, aici ale poetului Eminescu, sunt întruchipări ale ființei lui umane și poetice la diferite „vârste” ale creației. Intertextul eminescian – punct de plecare pentru replicile personajelor-ipostaze, reprezintă răspunsul dat forței distructive a lumii contingentului – *Întinericul: Și tu crezi, geniu negru, că fără scop și țintă / A lumii und-amară mă-neacă, mă frământă? / Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele / Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele?*; într-o primă privire retrospectivă, lui **E-IV** – ipostaza scepticismului Poetului care își încheiase opera:

*E-IV: ...amară... Gloria nu se bea, nu se mănâncă, nu se îmbracă... Gloria-i pară...*

Îi răspunde E-I, poetul la vârsta elanurilor și a încrederii în funcția lui mesianică:

*E-I: ...pară amară-neamară, glorie este... dar eu? Eu degeaba am coborât din stele purtând?... completat de E-III, poetul la vârsta maturității creatoare, care își asumă ipostazele precedente dar are și înțelepciunea de a lăsa loc unui sentiment de detașare: ...purtând pe fruntea-mi raza națiunii mele... Știu, cunosc, nu te lamenta aiurea... (p. 8).*

Întrebările privind depășirea condiției de prizonierat în lumea fenomenală dezvoltă imaginea poetului orfic în perspectiva de întemeietor de lumi. Asumarea acestor întrebări de către poet implică dezvoltarea conștiinței tragice a existenței ființei umane în căutarea permanentă a căilor de armonizare cu ființa lumii. Când am invocat această ipostază eminesciană, am făcut trimitere la *Luceafărul, Odă (în metru antic), Dintre sute de catarge, Povestea magului călător în stele*, creații dominate de asemenea întrebări, semantizate poetic prin modalități diferite. În „dialogul” cu creația eminesciană, aceste poeme deschid creatorilor din Basarabia și nordul



Bucovinei căi semnificative, și pentru așezarea în mod specific a propriei creații în continuitatea lui Eminescu, și pentru o mai profundă interpretare a personalității lui creatoare în interiorul raportului *parte – întreg*, privit, deopotrivă, și în dimensiunea *regional – național*, și în dimensiunea *național – european / universal*.

Perspectiva în care se desfășoară dialogul este descrisă de cei doi poli ai actului de comunicare: la un pol – *creatorul*, la celălalt – *cititorul*. La primul pol, poetul respinge, în eseu dramatic **Cvartet pentru o voce și toate cuvintele**, spectacolul de măști al lumii contingentului: *Lasă-mă dumneata cu teatrum mundi... sau nu știi d-ta că ce e val ca valul trece, privitor ca la teatru tu în lume să te-nchipui: joace unul și pe patru, totuși tu ghici-vei chipul... îmbrăcat la patru ace...* (p. 10), dar, în ipostaza sceptică a Poetului, trăiește și drama neîncrederii în capacitatea de a descifra semnele din cartea lumii: *E-IV: Curată nebulie! Și credeți-mă, eu știu ce știu despre nebulie: În zadar citim în Carte semne ce nu le-am scris...* (p. 11). Această replică trebuie citită în temeiul concepției eminesciene despre creativitatea poetică; *Cartea Lumii*, spre a putea fi citită, trebuie rescrisă, recreată în esența ei, iar aceasta se face în condiția de „nebulie” – adică de triumf al facultății imaginante a ființei umane.

Componente esențiale ale gândirii lui Eminescu sunt introduse într-o „dezbateră” condusă subtil de autorii **Cvartetului** prin intertexte din creații eminesciene sau din opera altor creatori români (Dimitrie Cantemir), în care dezvoltarea sensului implică deopotrivă întemeierea originară a Lumii și întemeierea de lumi poetice. *Povestea magului călător în stele* este un poem inițiativ: feciorul de împărat, apoi călugărul, reprezintă ipostaze ale Poetului, în aspirația spre descifrarea sensurilor din *Cartea Lumii*, *Căci altfel viața-i umbră și zilele sînt vis*: calea e una singură – recrearea de lumi poetice prin dialog orfic între ființa poetului și ființa lumii. În **Cvartet pentru o voce și toate cuvintele**, „actorii” argumentează în favoarea replicii ipostazei poetului la maturitate, în care călătoria Luceafărului este o adâncire în sine a poetului, care, pentru a reinstitui Lumea, trebuie să revină la momentul originar (*Ascultați, nu e nimic și totuși e o sete care-l soarbe, e un nimic asemenea uitării celei oarbe. E nimicul din care ne întrupăm, e nimicul din noi, e nimicul din afara noastră, e acel gol care ia forme vizibile și invizibile, gâlcevind în de ele ca sufletul cu trupul*) (p. 27), dintr-o perspectivă, prin *Scrisoarea I: E punctul*, dintr-o altă perspectivă, de pătrundere în adâncimile procesului de creativitate poetică, prin *Povestea magului călător în stele*, este perspectiva ipostazei **E-I**, de amplă deschidere:

*E-II: deocamdată urmează-ți magul călător în stele.*

*E-I: L-am urmat și am trăit starea desprinderii nimicului de Sine.*

*E-III: Ce tot spui?*

În trecerea de la această replică la următoarea, recunoaștem întâlnindu-se – în complementaritate – dimensiunea metafizică și dimensiunea imaginantă a creativității:

*E-II: La-nceput m-am speriat... când îmi roiau în cap gânduri, iar cânturi îmi umpleau inima, în față ca din senin îmi apăru un chip de în-*

*ger fără corp... Crezusem că-i curată nebunie, ...dar nebunia începu să-mi placă...* (p. 27).

În această replică se integrează o ipostază a creativității, din *Codru și salon*, în care este semantizată poetic starea de încredere în armonizarea ființei umane cu ființa lumii: *A firii dulce limbă de el era-nțeleasă / Și îl împlea de cântec cum îl împlea de dor și o altă stare*, din *Povestea magului* și din *Andrei Mureșanu*, poeme în care dominantă este încrederea în lumea poetică întemeiată prin fantezie: *Tot ce-am gândit mai tânăr, tot ce-am cântat mai dulce, / Tot ce a fost în cântu-mi mai pur și mai copil / S-a-mpreunat în marea aerului steril / Cu razele a lunei ce-n nori stă să se culce / Și a format un înger frumos și juvenil. [...] // Nebun ori ești lunatec – bătrânul murmurează... // Și dac-ar fi ce-mi pasă? Chiar pala nebunie / Se pare că trezită a-nfipt ochii cumpliti / În fruntea-mi veșteziță, în creieri rătăciți / [...] / Fie așa – eu nu zic. Și totuși, nebunia / Cum e, cu chipul dulce, cu care m-a cuprins / Îmi place – cum îmi place visul de raze nins, / Îmi place cum îmi place o umbră argintie // Călugărul (în extaz): E albă...-n întuneric văd chipul ei lucind / Ca pe o tablă neagră o umbră de argint. / Tu taina nopții mele, tu, blond copil din ceriuri, / Cu glasul tău ca glasul duioaselor misteruri, / Oh, vino, vino iarăși ca să te strâng la piept, / Copil cu păr de aur, cu ochiul înțelept... / [...] // Chipul: Vin! Eu vin / Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare, / Din noaptea neființei înfiorat apare...*

La celălalt pol, al receptării, instituirea unui dialog între creator și cititor, întemeiat, în **Cvartetul...**, în momente semnificative de sufleur, ridică întrebări privind accesul la *Cartea Poetului*. Creatorul înțelege și nu înțelege modul în care este percepută personalitatea lui, prin integrarea intertextuală a sintagmei **a vorbi pe înțeles**, semnificând în *Luceafărul* imposibilitatea comunicării între lumea contingentului (reprezentată de Fata de împărat) și lumea transcendentului (reprezentată de Luceafăr): *Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe*. În „eseul dramatic” realizat de Maria Șleahțișchi și N. Leahu, cititorul – criticul, de fapt, cel respins, am crede, din *Povestea magului*: *Tu cugeți. Cugetarea cu raze reci pătrunde, / Lovește chipul dulce creat de fantazie / Și-acest chip devine palid ca o stafie pare doar a vorbi pe înțeles: E-III: Vă ascult, vă ascultăm, vorbiți parcă pe-nțeles* (p. 38). Se integrează în continuare întrebări dramatice din *Melancolie*, dezvoltate în direcția exprimării exigenței receptării personalității creatoare în unitatea ei și a lumii întemeiată poetic de Eminescu: *mă întreb, însă: când propria mea viață eu n-o știu pe de rost, să-și bată alții capul s-o vadă cum a fost?! Cine sînteți voi să-mi spuneți viața cu o străină gură, ca și cum n-ar fi viața mea, de parcă nici n-aș fi fost... Cine sînteți voi să-mi spuneți, pe voci atâtea, povestea pe de rost?* (p. 38). Sintagma **pe de rost** își reprimște aici conotațiile din limba neutră: *fără acoperire, nici în realitate, nici în gândirea proprie*. După replica unui cititor – expresie a modului în care personalitatea creatoare a lui Eminescu este desubstanțializată de esența ei sau transformată demagogic în stindard pentru evenimente social-politice, în desfășurarea campaniilor omagiante sau „de culturalizare”: *Cititorul II: Da, unii îl citesc, alții îl răsfoiesc, iar cei de pe urmă doar îl sărbătoresc,*

este readusă în prim plan imaginea lumii ca teatru: *E-I (către sufleor): Mai bine în cușca ta de sufleor aș sta... (către sală) Privitor ca la teatru tu în lume să te-nchipui, joace unul și pe patru, totuși, tu ghici-vei chipu-i*, deschizând drum spre strigătul din *Odă (în metru antic): E-II: Mai bine m-ați lăsa, mai bine v-ați duce cu toții, mai bine pe mine mie redă-mă, redați-mă mai bine, mai bine nimic (Cortina)* (p. 38-39).

Trecerea de la sentimentul tragic al scindării eului, din *Melancolie: Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost*, la aspirația spre refacerea unității ființei: *Ca să pot muri liniștit / Pe mine mie redă-mă!* semnifică, prin integrarea intertextuală în creația poezilor din Basarabia, exigența cunoașterii, recunoașterii și apărării identității autentice a personalității creatoare a lui Eminescu pentru situarea lui exactă în dezvoltarea conștiinței de sine a neamului românesc.

La acest pol, al receptării, Eminescu exprimă, în poemul *Dintre sute de catarge...*, atât credința că numai creația asigură salvarea ființei din prizonieratul efemerului, cât și drama neîncrederii în capacitatea cititorului de a pătrunde sensul profund al creației: *Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile, / Zboară vecinic îngânându-l / Valurile, vânturile*. Poemul va fi integrat de Ion Hadârcă, prin raport intertextual, în poezia sa *Dintre sute, unul poate...*, din volumul **Dezinfecția de frontieră...** Și titlul volumului, și poemul său în dialog cu creația eminesciană reflectă prezența ascunsă, într-o nouă poetică, a dramei neamului românesc, rătăcit de alții și de el însuși, după ce a trăit, în 1990, speranța / iluzia redeșteptării naționale. A fost atunci momentul în care intelectualul Hadârcă, în ipostază de om politic, a avut un rol fundamental în instituirea pentru Republica Moldova a aceluiași imn, imnul României: **Deșteaptă-te, române!**

Într-un alt timp istoric, în poemul *Dintre sute, unul poate...*, Ion Hadârcă recrează, în stil de meditație gravă, sensuri din poemul eminescian circumscrise necesității și afirmării existenței unui punct de sprijin fundamental: *Dintre sutele de catarguri / este unul / care este și unicul / ales dintre miile sutele, în măsură să salveze ființa umană / românească de agresivitatea stihilor, de condiția de rătăcitor: poate-i un scârțâit continuu și perpendicular / la orizontul rătăcirii / noastre printre lumi... / [...] // el sie-și este punctul fix: / catarg al catargelor / gelor / gurilor / vizibile în orice vârtej (Dezinfecția de frontieră, p. 51).*

## BIBLIOGRAFIE

1. Mihai Eminescu, *Opere* (ediția Perpessicius), vol. I, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1939, vol. IV, Editura Academiei, București, 1952, vol. IX, Editura Academiei, București, 1980, vol. XIII, Editura Academiei, București, 1985.

2. Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, Editura Junimea, Iași, 1970.

3. Mihai Eminescu, *Proză literară*, Editura pentru Literatură, București, 1964.

\* \* \*

1. Gr. C. Bostan, Lora Bostan, *Pagini de literatură română. Bucovina, regiunea Cernăuți (1775-2000)*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuți, 1999.
2. *Constelația lirei. Antologia poezilor din R.S.S. Moldovenească* (Cuvânt înainte de Ioan Alexandru), Cartea Românească, București, 1987.
3. Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*, în *Revista scriitorilor români*, München, 1970, nr. 9, p. 82-127.
4. I. Hadârcă, *Echipa de îngeri*, Editura Cronica, Iași, 2001.
5. I. Hadârcă, *Dezinfecția de frontieră*, Editura Junimea, Iași, 2001.
6. V. Levițchi, *Multe trec pe dinainte...*, Editura Augusta, Timișoara, 2001.
7. D. Matcovschi, *Măria Sa – Poetul*, Uniunea Scriitorilor din Moldova, Chișinău, 1992.
8. Maria Șleahțișchi, N. Leahu, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, Editura Arc, Chișinău, 2001.
9. A. Suceveanu, *Arhivele Golgotei*, Editura Hyperion, Chișinău 1990.
10. V. Tărățeanu, *Iluzii și lanțuri*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 2001.
11. I. Vatamanu, *Atât de mult al pământului*, Editura Hyperion, Chișinău, 1990.

## NOTE

<sup>1</sup> D. Irimia, *Identitatea și unitatea românilor în două oglinzi: Mihai Eminescu și Alexei Mateevici*, în vol. *Unitatea limbii române. Cu privire specială la Basarabia și Bucovina*, Editura Academiei Române, București, 2004, p. 89-102.

<sup>2</sup> Vezi aspecte ale dezbaterii pe această temă, în *Realul și transcenderea realului în poezia și creația lui Panait Istrati*, în vol. D. Irimia, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 240-266).

<sup>3</sup> Vezi, între altele, R. Jakobson, *Aspects linguistique de la traduction*, în vol. *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 78-86, D. Irimia, *Identitatea națională între limbă și literatură*, în vol. *Limba și literatura română în spațiul etnocultural dacoromânesc și în diaspora*, Editura Trinitas, Iași, 2003, p. 47-60.

<sup>4</sup> Studiul *Identitatea națională între limbă și literatură*, vol. cit., p. 56-57.

Theodor CODREANU

## O CARTE POSTUMĂ DESPRE EMINESCU A LUI EDGAR PAPU

Pentru tinerele generații, tentate să se lepede de memoria istoriei, amintesc că Edgar Papu (1908-1993) a fost una dintre personalitățile strălucite ale generației lui Mircea Eliade și Constantin Noica. Comparatist de o vastă erudiție, din școala lui Tudor Vianu, Edgar Papu a trecut prin aceleași avataturi cu cei din generația lui (a făcut inclusiv ani de pușcărie, fiind arestat și condamnat în 1961 la opt ani de închisoare, eliberat, ca mulți alții, în 1964). Principalul său merit în cultura română va rămâne, probabil, aceea a creării *ontologiei stilurilor*, domeniu în care a dat lucrări fundamentale despre Renaștere, baroc, clasicism și romantism. O contribuție specială este cea din domeniul eminescologiei. În 1971, i-a apărut **Poezia lui Eminescu**, lucrare devenită clasică, la care s-au adăugat numeroase alte pagini despre poet, fie risipite prin periodice, fie incluse în volume ca **Existența romantică** (1980) sau **Din clasicii noștri** (1977). Iată însă că Vlad-Ion Papu, fiul savantului, anunță o moștenire postumă impresionantă, constituind ea însăși o operă. Ar fi suficient să amintesc doar masiva cercetare **Estetica lui Dante** (în

curs de apariție la Princeps Edit, Iași), **Leonardo da Vinci**, teza de doctorat **Fragmentul în artă, Teatrul clasic spaniol, Fenomenul românesc** ș.a. Între acestea, și o nouă carte de eminescologie: **Eminescu într-o nouă viziune** (Princeps Edit, Iași, 2005), ediție îngrijită de Vlad-Ion Papu, cu o prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

Aflăm din notele lui Vlad-Ion Papu că lucrarea a fost începută din toamna lui 1990 și scrisă până în preajma morții survenite la 31 martie 1993. Știam, la vremea aceea, de eforturile lui Edgar Papu, iar unele fragmente au și apărut prin reviste. Imboldul de a duce noua carte la bun sfârșit a venit și din partea Svetlanei Paleologu-Matta, care în 1992 s-a aflat la București. Trebuie spus că, în acei ani, Edgar Papu era lovit de presa teribilistă, mai mult: orbise, starea sănătății fiind precară, încât autorul și-a dictat capitolele (cu structură eseistică), fără puțința revenirii asupra lor. Evident, n-au putut avea suplețea, nici stilistică și nici ideatică, din **Poezia lui Eminescu**. Se pune întrebarea dacă noile eseuri, în bună parte bruionare, pot interesa literatura eminescologică atât de bogată și de performantă din zilele noastre? Răspunsul, dat în deplină cunoștință de cauză, este pozitiv, fiindcă mintea lui Edgar Papu, cu vastele lui cunoștințe, emite fulgurante intuiții care aduc noutăți și nuanțări în materie, încât titlul ales de editori are acoperire. Am fost în preajma lui aproape un deceniu. Orice drum al meu prin București trecea

și prin casa lui Edgar Papu. Încingeam discuții cu o rară plăcere să-l ascult, Eminescu fiind tema noastră predilectă. Recunosc în eseurile ultime câte ceva din gândurile lui spontane, susținute întotdeauna de erudiția lui vie, niciodată plictisitoare. Și mă voi strădui în notele care urmează să relievez tocmai fervoarea ideatică a acestei ultime scrieri, adresată îndeosebi tinerețului, cum remarcă în cuvântul introductiv doamna Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

În eseu *Interpenetrare*, Edgar Papu discută rostul oximoronului la Eminescu. Îmbinări precum *dureros de dulce* nu sunt nici contradicții în termeni, cum își imagina Al. Grama, spre exemplu, și nici simple figuri oximoronice, căci poetul gândește, spre deosebire de ilustrul său contemporan T. Maiorescu, într-o nouă logică, pe care poetul nu o identifică atât în tradiționala *coincidentia oppositorum*, căci e la mijloc „o întrepătrundere de contrarii”. Nuanțarea aceasta este confirmată, bunăoară, și cu referire la Eminescu, de către scriitorul cibernetician din New York, Constantin Virgil Negoită, care, într-o carte recentă (**Împotriva lui Mango**, Editura Paralela 45, Pitești, 2004), interpretează *contrariile* din *Glossă* în cheia *logicii fuzzy*.

Vocația comparatistică a savantului se exercită în puneri în paralelă de felul: Eminescu / Creangă, Ion Andreescu, Macedonski, Dosoftei ș.a. Ceea ce-i important e că asemenea confruntări nu se fac spre a reliefa numaidecât su-

premația lui Eminescu sub anumite laturi artistice sau de gândire. De pildă, Ion Creangă îi este superior lui Eminescu în mânuirea *enumeratiei*, ca figură de stil, sau în forța de „confeționare” a personajelor sau în descrierea unui obiect. Vedem uimiți, la Creangă, cum sub ochii noștri o bucată de talpă se transformă, „printr-o succesiune de operații, într-o finisată pereche de opinci. De asemenea, în cazul lui Harap Alb, îl vedem pe acesta oprindu-se în câmp și, prin patru operații succesive, cu ajutorul a patru substanțe odorifice vegetale ne aduce în fața ochilor un adăpost ideal pentru un roi de albine” (*Elemente superioare la Creangă asupra lui Eminescu*). Surprinzătoare e afirmația că nu există în câmpul umanismului poetic o personalitate mai apropiată de Eminescu decât pictorul Ion Andreescu. Apropierea e mai veche la Edgar Papu, dar acum el încearcă s-o adâncească. Nu e vorba doar de frapante similitudini biografice, ci și de destin artistic, într-o maturizare pretimpurie, cu o viață scurtă, proiectată în artă sub spectrul unui tragism ontologic singular. Ambii artiști proiectează tragicul sub categoria existențială a *aproapelui*, sub zodia *zădărniceii universale*: „Tristețea pământului este însă compensată, ca și la Eminescu, de suprafața uriașă a *departelui*, adică a cerului, care ocupă adesea cinci șesimi din întregul peisaj. Dar nu este vorba numai de o extindere în înălțime, ci și de una de mare efect, de mare muncă și inspirație artistică pe care ne-a rezervat-o și

dimensiunea adâncimii. În cerurile lui Andreescu, contrastant de bogate față de pământul său, întâlnim mari suprapuneri de nori, fiecare de altă nuanță, de altă stare dispozițională, de altă grosime învolburată în bolte imateriale, care ne cuceresc prin neașteptatele lor combinații de culori, de nuanțe, de efecte, făcând din aceste ceruri niște excepționale viziuni uranice, sparte adesea în neașteptate și adânci seninuri ale atmosferei. Asemenea norilor, și aceste spărturi ale seninului trec, de la o suprafață de lapislazuli, prin diferite zone, până la ultimele dintre ele care sugerează adâncimea cobaltului” (*Unitatea Eminescu – Andreescu*).

În perechea contrastivă Eminescu – Maiorescu, Edgar Papu descoperă un Maiorescu „eminescian”, cel cu fața umană din *Însemnări zilnice*, un Maiorescu capabil de suferință profundă, „în aspectele sale lăuntrice, mai intime și totuși ale unuia și aceluiași mare om” (*Maiorescu și Eminescu din manuscrisele valorificate în veacul nostru*).

Dacă tradiția a pus accent în-deobște pe rivalitatea, nu doar în plan personal, dintre Eminescu și Macedonski, Edgar Papu e interesat mai cu seamă de ceea ce-i apropie. Între altele, bunăoară, și tema ornitologică a luptei dintre cocoși (precursor fiind Jules Renard): la Eminescu, poemul *Antropomorfism*, la Macedonski, narațiunea *Între cotețe*. În plus, Macedonski deține protocronia *metamorfozei*, înaintea experienței lui Kafka din 1916. Eroul

său Vergea trăiește visul transformării în pasăre. Mai mult, lui Macedonski i-a venit ideea *revoltei păsărilor*, prefigurare a celebrului film al lui Hitchcock. Vianu încă observase că piesa macedonskiană *Le Fou?* anunță pe *Henric al IV-lea* de Pirandello, confirmându-se și-n această postură forța imaginarului controversatului poet.

În eseu *Glossă și Odă*, Edgar Papu sesizează diferența dintre viziunea shakespeariană a *lumii ca teatru* și aceeași temă la Eminescu. La Shakespeare, nu doar actorii poartă *maskă*, ci și spectatorii, pe când *spectatorul eminescian* e cel ce-și dă masca jos. E aici o intuiție absolut remarcabilă, care ar merita o dezvoltare specială a temei, dat fiind că Eminescu se diferențiază, sub acest aspect, și de lumea *simulacrelor* postmoderniste, apropiindu-se, în schimb, de contemporanul său Nietzsche, luat însă ca model de filozofia contemporană a simulacrelor. În ce privește *Oda (în metru antic)*, specia devine sub pana poetului o *anti-odă*, așa cum pastelul, adăugăm noi, va deveni la Bacovia un *anti-pastel*.

Pline de surprize sunt capitolele în care se discută *muzicalitatea eminesciană*. Indiscutabil, așa cum scrie și Edgar Papu, Eminescu este „cel mai muzical dintre toți marii poeți europeni”. Simbolismul francez, care și-a făcut un titlu de glorie din ecuația *poezie-muzică*, nu se compară cu forța muzicală a poeziei eminesciene. Interesant e că Edgar Papu corelează muzica eminesciană cu *geniul cunoașterii*

apofatice, cunoașterea divinității prin *negație*, *arheală* i-am zis noi. *Negația arheală*, numită de gânditorul cibernetician Constantin Virgil Negoită drept *filozofie a vagului (fuzzy)*, care impune *distanțarea*, *retragerea (pullback)*, se manifestă la Eminescu nu doar prin *retragerea* în ipostaza de *spectator* sau pe boltă, ca Hyperion, ci și prin *muzica în surdină*. *Surdinizarea* eminesciană îi prilejuește lui Edgar Papu câteva crâmpie de splendidă analiză relativ la *Peste vârfuri*, *Sonet III*, *Sara pe deal*.

Valide și pline de prospețime sunt observațiile despre *bizantinismul* insinuat organic în eminescianism. Din acest punct de vedere, Ștefan cel Mare apare ca un precursor al lui Eminescu, fiindcă acesta era deja un european complet și complex, atât în îmbrăcăminte, cât și-n ctitorii de artă arhitecturală și picturală. Ștefan purta haine scurte, ca polonezii, fiind pe deplin un

european, nu un oriental. Ca și Eminescu, Ștefan cel Mare are geniul sintezei Occident / Orient bizantin, căci în arhitectură el îmbină boltă bizantină cu goticul turelor. Același lucru îl face și Eminescu în poezie. Incursiunea în simbolismul *boltei* eminesciene este remarcabilă. Dar poetul sintetizează sofianismul boltei (în *natură* și în *templu*) cu forța ascensională a goticului (zborul hyperionic), asigurând uimitoarea complexitate a viziunii sale (*Ștefan cel Mare, precursor al lui Eminescu*). În același sens, Edgar Papu poate să scrie despre *Eminescu – model moral* sau despre *Viața și opera religioasă a lui Eminescu*.

Așadar, teama lui Vlad-Ion Papu că noua carte despre poet a tatălui său ar putea să nu intereseze pe „specialiști”, n-are obiect, chiar dacă demonstrațiile analitice nu mai au amploarea și rigoarea scrierilor din vremea de maximă potență intelectuală.



Mihai EMINESCU

*Fără-ndoială că există în opera sa romantism, mai ales unul tipologic, manifestat prin expansiunea fără limite a eului. Dar trebuie să fii orb să nu observi, venind dintr-o mult mai adâncă tradiție, dantescul și shakespeareanismul poeziei eminesciene, fascinația lui pentru peisaje grandioase și onirice ca-n Altdorfer, pentru sonorități miltoniene. Un epos sfârșat, ruinele stranii ale unei mari viziuni, vedutele, carcerele și capriciile unei lumi scufundate („Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii...” – toate acestea nu reprezintă eșecul lui Eminescu, nedeșăvârșirea lui, ci triumful modernității lui. (...) Poetul e deodată renașcentist, manierist, baroc, romantic și, **prin viziunea care unifică toate aceste căi, modern, modern în toată puterea cuvântului...***

Mircea CĂRTĂRESCU

## ODĂ (în metru antic)

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;  
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,  
Ochii mei nălțam visători la steaua  
Singurătății.

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,  
Suferință tu, dureros de dulce...  
Pân-în fund băui voluptatea morții  
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus.  
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;  
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate  
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,  
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...  
Pot să mai re-nviu luminos din el ca  
Pasărea Phoenix?

---

Piară-mi ochii turburători din cale,  
Vino iar în sân, nepăsare tristă;  
Ca să pot muri liniștit, pe mine  
Mie redă-mă!

## KAMADEVA

Cu durerile iubirii  
Voind sufletu-mi să-l vindec,  
L-am chemat în somn pe Kama –  
Kamadeva, zeul indic.

El veni, copilul mândru,  
Călărind pe-un papagal,  
Având zâmbetul fățarnic  
Pe-a lui buze de coral.

Aripi are, iar în tolbă-i  
El păstrează, ca săgeți,  
Numai flori înveninate  
De la Gangele măreț.

Puse-o floare-atunci-n arcu-i,  
Mă lovi cu ea în piept,  
Și de-atunci în orice noapte  
Plâng pe patul meu deștept...

Cu săgeata-i otrăvită  
A sosit ca să mă certe  
Fiul cerului albastru  
Ș-al iluziei deșerte.

## VIS

Plutesc pe râu – pe pânza-i plană,  
Pe păduri vineți de cristal,  
În urmă-mi noaptea dumbrăvană,  
Nainte-mi domul cel regal.

Căci pe insulă ferice  
Se-nalță cupola de bronz,  
A lui coloane nalt-antice  
Sub norii nopții mari și blonzi.

Mă urc pe scări, intru-năuntru:  
Tăcere – de-aud al meu pas,  
Se-nalț-frumoase, lucesc mândre  
Chipuri de sfinți p-iconostas.

Și-n turla mare doar străluce  
Un singur sâmbure de foc  
Ce luminează sub o cruce  
Și naște umbre-n orice loc.

Și numai sus, din cor, apasă  
Un cântec trist, prin stâlpii reci,  
Ca o cerșire tânguioasă  
Pentru repausul de veci.

Și-n tactul muzicei ce-ntreabă  
leși încet un chip ca-n somn,  
Cu o făclie-n mâna slabă,  
C-o lungă mantie de domn.

Și când mă uit în a lui față  
Cu ochii-nchiși, căzuți în fund,  
Cu o slăbire lungăreață,  
Cu buze vineți strâns profund.

Ah! îl cunosc ast chip ce trece,  
Ast sân de marmură pălit.  
Ce cald-ai fost și cum ești rece,  
Tu dulce înger ce-am iubit.

Când mi-ai murit tu? Cum se poate  
Să nu o știu că nu mai ești?  
Visez? Sau moartă ești, iubită,  
Sau ambii-n groapă visăm morți?

Ești moartă tu? Sunt mort în groapă  
Te văd ca-n vis, o dulce stea?  
Trăim în lume? Este lumea?  
Sau e o viziune-a mea?

Ce este lumea? Sclav și rege...  
Închipuiri a lumii sorți,  
Căci viața-ntreagă-a lumii-ntrege  
Un vis e al eternei morți.

## EU NU CRED NICI ÎN IEHOVA

Eu nu cred nici în Iehova,  
Nici în Buddha-Sakya-Muni,  
Nici în viață, nici în moarte,  
Nici în stingere ca unii.

Visuri sunt și unul ș-altul,  
Și totuna mi-este mie  
De-oi trăi în veci pe lume,  
De-oi muri în vecinicie.

Toate-aceste taine sfinte  
– Pentru om frânturi de limbă –  
În zadar gândești, căci gândul,  
Zău, nimic în lume schimbă.

Și fiindcă în nimica  
Eu nu cred – o, dați-mi pace!  
Fac astfel cum mie-mi pare  
Și faceți precum vă place.

Nu mă-ncântați nici cu clasici,  
Nici cu stil curat și antic –  
Toate-mi sunt de o potrivă,  
Eu rămân ce-am fost: romantic.

## CĂRȚILE

Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,  
Prieten blând al sufletului meu;  
Izvorul plin al cânturilor tale  
Îmi sare-n gând și le repet mereu.  
Atât de crud ești tu, ș-atât de moale,  
Furtună-i azi și linu-i glasul tău;  
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe  
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.

De-aș fi trăit când tu trăiai, pe tine  
Te-aș fi iubit atât – cât te iubesc?  
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,

– Destul că simt – tot ție-ți mulțumesc.  
 Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,  
 M-ai învățat ca lumea s-o citesc,  
 Greșind cu tine chiar, iubesc greșala:  
 S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Cu tine da... Căci eu am trei izvoară  
 Din care toată mintea mi-o culeg:  
 Cu-a ta zâmbire, dulce, lină, clară  
 A lumii visuri eu ca flori le leg;  
 Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară  
 Problema morții lumii o dezleg;  
 Și-apoi mai am cu totul pentru mine  
 Un alt maestru, care viu mă ține...

Dar despre-acela, ah, nici vorbă nu e.  
 El e modest și totuși foarte mare.  
 Să tacă el, să doarmă ori să-mi spuie  
 La nebunii – tot înțelept îmi pare.  
 Și vezi, pe-acesta nu-l spun nimănuie.  
 Nici el nu vrea să-l știe orișicare,  
 Căci e/vrea numai să-mi adoarmă-n brață  
 Și decât tine mult mai mult mă-nvață!

## VENEȚIA

S-a stins viața falnicei Veneții,  
 N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri;  
 Pe scări de marmură, prin vechi portaluri;  
 Pătrunde luna, înălbind pereții.

Okeanos se plânge pe canaluri...  
 E/ numa-n veci e-n floarea tinereții,  
 Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,  
 Izbește-n ziduri vechi, sunând din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.  
 Preot rămas din a vechimii zile,  
 San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adânc, cu graiul de Sibile,  
 Rostește lin în clipe cadențate:  
 „Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!”

---

## SE BATE MIEZUL NOPTII...

Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,  
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.  
Pe căi bătute-adeșea vrea mintea să mă poarte,  
S-asămăn între-olaltă viață și cu moarte;  
Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă,  
Căci între amândouă stă neclintita limbă.

## TRECUT-AU ANII...

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri  
Și niciodată n-or să vie iară,  
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară  
Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,  
Abia-nțelese, pline de-nțeleșuri –  
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpesuri,  
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieții,  
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri  
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții  
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,  
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

Festivalul Internațional de Poezie  
NICHITA STĂNESCU

Ediția a II-a





## NOBLEȚEA SACRIFICIULUI POETIC

Apariția în literatura română, la sfârșitul anilor '50, în plin proletcultism, a lui Nichita Stănescu ține de miracol. Ca și Eminescu în cadrul romantismului european, poate mai tranșant chiar, Nichita Stănescu nu seamănă cu nimeni. Este propriul său reper. Ordinea sa poetică reflectă mitologia unică a unei extraordinare aventuri interioare. Aparținând principial structurii liricii moderne, ca rețea abstractă a unor constante spirituale contemporane, Nichita Stănescu impune, prin originalitatea ireductibilă a expresiei viziunii sale, un sistem poetic personal, o geneză de mituri desfășurate în jurul căutării de sine, căci, spune poetul, „ideea de sine este principalul act existențial uman”.

Dincolo de originalitatea expresiei, poezia stănesciană înfățișează, în viziunea unui poet de la sfârșitul secolului XX, eterna dramă existențială a omului supus prin viață pedepsei pierderii de sine și morții.

De-a lungul întregii sale vieți Nichita Stănescu a scris o unică și singură Carte, o „cronică” a destinului său. În lirică a refuzat atât intimismul, cât și simțămintele minore, sentimentalismul, în favoarea unei expresii ce tinde în mod paradoxal spre impersonal și general tocmai prin ceea ce are mai personal, viziunea individuală a sentimentelor. Scriindu-se pe sine, poetul scrie poezia sufletelor celorlalți. El caută în destinul său răspunsurile pentru a limpezi însuși sensul existenței umane. Atunci când pare a vorbi inspirat, în formulări oraculară, despre lucruri de numai el știute, poetul vorbește despre noi.

Asumarea eroică a tragicului condiției umane este un gest prometeic ce transferă realitățile în ideal, conferind existenței, prin noblețea sacrificiului poetic, o demnitate deasupra ordinii firești a lucrurilor. Ortega y Gasset surprinde în *Meditațiile* sale despre Don Quijote esența paradoxală a eroului: „Dat fiind că natura eroismului stă în voința de a fi ceea ce încă nu ești, personajul tragic stă cu jumătate din trup în afara realității. Martorul său este viitorul. Eroul anticipează viitorul și apelează la el”. El este cum spune Nichita Stănescu însuși – nenăscut:

*Există numai ceea ce va fi,  
numai întâmplările neîntâmpate,  
atârnând de ramura unui copac  
nenăscut, stafie pe jumătate...  
Există numai trupul meu înlemnit,  
ultimul, de bătrân, de piatră.  
Tristețea mea aude nenăscuții câini  
pe nenăscuții oameni cum îi latră.  
O, numai ei vor fi într-adevăr!*

Înfrânt de real prin condiția sa muritoare, poetul supraviețuiește prin „dublul” său turnat în substanța nepieritoare a poeziei. Reprezentându-și destinul tragic, Nichita Stănescu și-l înfrânge eliberându-se, prin actul poetic, de angoasa și durerea existenței. El se luptă cu însuși cuvântul și în această îmbrățișare combatanții nu se mai pot deosebi unul de altul. Este o victorie sau o înfrângere desăvârșită, căci la Da sau la Nu cartea are paginile rupte.

**Alexandru CONDEESCU**

~~Autorkat~~

Eu m-am născut  
după ce am murit.  
După ce am murit  
mi-a simțit curintul.  
Eu.  
Care Eu?

Nichita Stănescu

Nichita

Eu nu sunt altceva  
decât  
o pată de rîngă  
care roteste

## NICHITA STĂNESCU: „AM VENIT DE ACASĂ ACASĂ”\*

– **Cum te simți la noi, în Basarabia, Nichita Stănescu?\***

– Sunt acasă. Am venit de acasă acasă. Dealurile și văile sunt și aici eminesciene, ca pretutindeni în România.

– **Este oare o condiție a poetului modern – știm că te obsedează conceptul de sensibilitate modernă – să scrie poezie propriu-zisă și, totodată, să formuleze o poetică?**

– Sensibilitatea modernă țâșnește dintr-o conștientizare acută a părții în cadrul întregului, și a discuta despre poezie este cu mult mai greu decât a scrie poezie, fiindcă nu eu o scriu de fapt, ci ea mă scrie, ea mă folosește, ea singură, nu eu pe ea. Cuvintele sunt ca niște umbre ale materiei care se aștern peste spirit. Poezia nu este expresia existenței, ci existența însăși. Eu am avut întotdeauna o idee mai înaltă despre poezie, considerând că nu ține de „cuvinte”, care sunt doar un „vehicul” întâmplător, ea este ceva de ordin metalingvistic, de ordinul materiei care se infiltrează în conștiință sub formă de umbre. În versul eminescian „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” aceste umbre se adună ca într-un singur cuvânt sublim,

---

\* Convorbire consemnată de Mihai Cimpoi, la Chișinău, 25 septembrie 1976, preluată din *Manuscriptum*, nr. 1-4, 1992, București.

\*\* La Chișinău, în septembrie 1976, nu se putea discuta prea mult, această discuție având loc în timpul unei deplasări de la hotelul „Codru” până la Uniunea Scriitorilor, într-o zi umbrată de moartea poetului Petru Zadnipro. Discuția, atât de necesară, nu avea deci nici o șansă, ea era stingherită, pe de o parte, de dispariția unui prieten al nostru comun, iar pe de altă parte, de programul oficial care era sever supravegheat. Totuși un dialog a avut loc, întrucât criza de timp impune sinceritatea deplină și concentrarea la ceea ce te obsedează, la situația-limită a ființei. Nichita Stănescu nu numai că a vorbit, precum se obișnuiește, la modul solemn-retoric, despre „mai-marele sufletului românesc Mihai Eminescu”, despre „mai-marele întemeietor al nobleței scrisului românesc”, despre cel ce „a devenit stil național, enclavă în care ne ridicăm portretul spiritului nostru individual, țărnică în spiritualitate de către efortul de gândire al unei națiuni”; el este un eminescian atât prin căutarea absolutului cu ajutorul unui metalingvism, care continuă organic starea de poezie teoretizată chiar de Eminescu prin aventura intelectuală a sinelui, prin intensitatea văzului și conștiința rupturii pe care el o instaurează în cuprinsul existenței, absolvind-o de plinătate, prin colorarea accentuat-ontologică a mesajului poetic în genere.

care nici nu este cuvânt, ci o intuiție-limită a conștiinței lui „a trăi” și „a muri”. Este strigătul abisal al poetului care descoperă cauza fundamentală a artei, voința de a fi.

**– Metalingvismul este un efect al necuvintelor. Putem să-l legăm de ceea ce spunea Eminescu despre „starea de poezie” (aparentele complicații și pronunții descoperă eufonii și ritmuri muzicale care prelungesc starea de poezie a cuvintelor)?**

– Poezia modernă, cea românească, în particular, mută accentul de pe cuvinte pe tensiune (tensiunea este existentă). Or, singularul este întotdeauna mai tensionat decât multiplul. Mihail Eminescu este, în toate, mai-marele poeziei românești.

**– De ce îi zici Mihail? Mi-ai scris și mie un autograf pe *Necuvintele*, care sună așa: „Lui Mihai de la Mihail...”.**

– Îi spun așa, fiindcă așa mărturisea Caragiale că i se prezenta și lui: Mihail Eminescu. E un nume mai plin și această plinătate îl face mai mult decât un nume. E un metanume.

**– De unde începe poezia modernă română?**

– De la *Odă (în metru antic)*, bătrâne. Eram odată în casa lui Tzigara Samurcaș, și Ion Barbu, care se întâmplase acolo, mi-a spus că nu *Luceafărul* e marele poem al lui Eminescu, ci *Oda*... Mai târziu această părere a autorului *Jocului secund* s-a transformat într-o convingere intimă a mea... În *Odă* este tensiune a sentimentului și a ideii, este existență, în „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” e tragism și seninătate olimpică, nu e „moarte”, nici „viață”, ci un raport tainic între ele, care naște adevărata stare a poeziei, pe care o căutăm și noi, generația '60. De altfel, ce crezi, bătrâne, despre poezia română de azi?

**– Sunt poeți foarte valoroși, sunt, așa cum zici, „monade” puternice. Mă îngrijorează însă filologizarea ei, îndepărtarea de natură, ca să zic așa...**

– Da, poeții basarabeni sunt mai aproape de natură, de primordii. Ei transfigurează natura gândirii în natura naturii. Am observat lucrul acesta la Vieru, Damian, la mai tinerii poeți.

Nichita Stănescu

## ODĂ ÎN NICI UN FEL DE METRU

*Mi s-a făcut somn de această lume  
în care cuvintele țin loc de obiecte  
Mi-e foarte somn de tot ce se vede  
orbind.*

*Mi s-a făcut lene de soare și de lumină  
Mi-este grea raza care mă bate  
Noaptea când treaz stau și nu dorm  
și flutură steagul întunericului.*

*E rea în alcătuirea ei ființa umană  
Păsările împoașcă cu zbor aerul  
Timpul nu trece în pietrele pe care  
calul se balegă.*

*De ce om fi nu știm.*

*De ce suntem condamnați la moarte  
nu știm.*

*Mâine se va face ziuă,  
Tot mâine se va face seara.*

*Nu m-a întrebat nimeni dacă vreau să mă nasc  
Tatăl meu s-a iubit cu mama mea  
Mă uit lung la dragostea lor  
Și apoi mă prefac în cal, în arbore  
și încă întru cu totul și cu totul altceva*

*DIALOG CU ODA ÎN METRU ANTIC*

*Cea mai mare pedeapsă a noastră,  
cei care suntem,  
e lumina prin care fluieră un răsucit de înger  
tulburător,  
halucinantă natură,  
timpul absorbitor,  
mirosul de viață pe care-l are secunda,  
mâncarea cumplită la Cina cea de taină când  
vom reuși, în fine, pe Iisus  
îl vom și mâncând*

*Ah, ce întâmplare și viața noastră!  
Ce întâmplare verdele de pe iarbă  
Ce accident de suflet calul alb pe colină!*

*Supuși cuvântului, de verb mă rog,  
du-mă odată din groaza vieții,  
du-mă, du-mă,  
și nu mă mai pedepsi  
și mie nu mă mai redă-mă!*

## „ODĂ ÎN METRU ANTIC”

Să fiu lăsat odată-n pace  
de dragostele dintre prinți și-ntre prințese  
căci boii mei și turma lor de vaci  
m-au luat din câmp iar nu de din castel pe-alese

De Hamlet cel din Danemarca, eu  
să fiu odată mai fiind lăsat în pace  
porumbul crește tot mai greu  
și el mereu mi-l paște

De-atâtea dulci neliniști de deasupra de zaharuri  
m-am săturat cu verbul până-n gât  
căci viața mea nu este trasă-n zaruri  
și nu-i frumosul față cu urât

Eu sunt sătul și eu atât vă zic:  
când visul se visează în coșmaruri  
aproape că nu este mai nimic  
decât răsfăț de har de har de haruri  
și mă întorc pe ce mai am a mă întoarce  
de mare mi-este greață, de Odiseu nu-mi place  
și-mi este somn, dar nu cu visul lor  
ci cu pământul stelelor  
eu, eu, eu, eu, eu, eu, ...  
„nu credeam să învăț a muri vreodată”.





*PLOAIE ÎN LUNA LUI MARTE*

*Ploua infernal,  
și noi ne iubeam prin mansarde.  
Prin cerul ferestrei, oval,  
norii curgeau în luna lui Marte.*

*Pereții odăii erau  
neliniștiți, sub desene în cretă.  
Sufletele noastre dansau  
nevăzute-ntr-o lume concretă.*

*O să te plouă pe aripi, spuneai,  
plouă cu globuri pe glob și prin vreme.  
Nu-i nimic, îți spuneam, Lorelai,  
mie-mi plouă zborul, cu pene.*

*Și mă-nălțam. Și nu mai știam unde-mi  
lăsasem în lume odaia.  
Tu mă strigai din urmă: răspunde-mi, răspunde-mi,  
cine-s mai frumoși: oamenii?... ploaia?...*

*Ploua infernal, ploaie de tot nebunească,  
și noi ne iubeam prin mansarde.  
N-aș mai fi vrut să se sfârșească  
niciodată-acea lună-a lui Marte.*

*POVEȘTE SENTIMENTALĂ*

*Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.  
Eu stăteam la o margine-a orei,  
tu – la cealaltă,  
ca două toarte de amforă.  
Numai cuvintele zburau între noi,  
înainte și înapoi.  
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,  
și deodată,  
îmi lăsam un genunchi,  
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,  
numai ca să privesc iarba-nclinată  
de căderea vreunui cuvânt,  
ca pe sub laba unui leu alergând.  
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,  
înainte și înapoi,  
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât  
repetau, într-un vârtej aproape văzut,  
structura materiei, de la-nceput.*

*EURIDICE*

*Aerul se mai emoționa încă  
în jurul tău,  
tulburând vederea orelor acele,  
când înnoptarea venea alunecând  
pe roata inimii mele.*

*Și glasul ți se rupea sub sărutul  
pe care ți-l da ne-nceput începutul.  
Facle și torțe și flăcări și focuri  
ți se-aprindeau în ochi, cerându-se stinse  
de norul feței mele, plumburiu și greu  
trecând pe chipul tău, ca-n piscurile ninse.*

*Îți mai țineam cu brațul încă  
viața ta de viața mea lipită,  
risipa dragostei nerisipită,  
secunda înnodată de clipită.*

*Pași, râsete, povești silabice, istorii,  
destăinuiri, speranțe – voi  
erați într-adevăr adevărate  
în jurul celor doi din iarna când  
un aer scânteind, pe lângă tine  
va fi trecut. Va fi trecând...*

Mircea BORCILĂ

## DESPRE CONTEXTUL ACTUAL ȘI PERSPECTIVELE INTEGRALISMULUI\*

Contextul actual în științele umane pare dominat, din nou, de o foarte complexă, dar puternică tendință de *unificare*, ce se face resimțită, la acest început de mileniu, atât în *orientarea de ansamblu convergentă*, îndreptată spre constituirea temeiurilor unitare ale unui „nou umanism”, cât și în *dinamica internă*, de *proiecție transdisciplinară*, pe care o putem distinge, astăzi, „cu ochiul liber”, în principalele sfere ale „studiilor culturale” și, poate, în primul rând, ale filologiei noastre tradiționale. Orice privire panoramică surprinde, fără greș, în acest spațiu, o amplă și extrem de complexă mișcare de confluență, ce poate fi urmărită atât în științele limbajului, cât și în studiile literare, în etnologie și în antropologie, în noua „familie” a științelor cognitive, ca și în studiul inteligenței artificiale (inclus, de altfel, de cei mai mulți, în „familia cognitivă”). Iar direcția confluenței se dovedește a fi, indubitabil, cea a articulării inferențiale a unei *paradigme „noi”* și mai cuprinzătoare a *raționalității*, pe care cea de-a doua „ generație” a semanticienilor cognitivști a botezat-o „*raționalitate imaginativă*”. Sensul primar al acestei instaurări poate fi captat însă mult mai bine dacă restrângem privirea de la dinamica de anvergură din acest larg spațiu multidisciplinar și o focalizăm asupra unui singur curent, care sintetizează, cred, în mod chintesențial, pulsul unificator al mișcării științifice schițate, în ansamblul ei. Mă gândesc anume la curentul care, deși nu este atât de prolific încât să se impună ca „mainstream” în acest cuprinzător peisaj, mi se pare a fi, de departe, cel mai temeinic și, în perspectiva de durată a timpului, cel mai fecund: anume la curentul care se afirmă tot mai viguros pe plan internațional sub numele *integralismului*.

**Ce este integralismul?** Circumscrierea cea mai simplă și mai pătrunzătoare ne-a fost sugerată chiar de fondatorul acestei doctrine, marele și regretatul profesor de la Tübingen, Eugeniu Coșeriu, într-un text încă inedit (o prelegere susținută la Cluj, în 19 mai, 1999): numim în acest fel un traseu investigațional în studiile culturale care se articulează, mai întâi, la un prim eșalon unificat, i.e. cel al științelor limbajului, și care promovează, pe acest temei, o *viziune unitară asupra diverselor activități și discipline*

---

\* Text prezentat ca prelegere inaugurală la deschiderea noului an academic 2005-2006, în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, din Cluj-Napoca.

ale culturii, inclusiv la nivelul global al antropologiei (în sensul ei cultural). Cu alte cuvinte, este vorba despre, într-o primă aproximație, un modül al „noului umanism”, care reia proiectul fundamental humboldtian, vizând, în ultimă instanță, reconstrucția actuală a domeniului „filologic”, *pe bazele de principiu ale unei științe „integrale” a limbajului.*

Câteva foarte sumare precizări se impun, înainte de toate, în privința cadrului disciplinar și a direcției principale a *studiilor integraliste*. Fundamentul conceptual, în aceste studii, este cel furnizat de disciplina de bază, cea a *lingvisticii integrale*. Aceasta trebuie asumată însă în dimensiunea ei autentică, de știință epistemică, total diferită de lingvistica „empirică”, pozitivistă, fiind o știință întemeiată pe, și întemeind, la rândul ei, o *anume concepție* („filozofică”) asupra limbajului uman. Rolul cardinal al noii lingvistici pentru studiile culturale în ansamblu derivă tocmai din această concepție nouă asupra obiectului ei de studiu, care face posibilă o abordare mult mai profundă și mai cuprinzătoare a fenomenelor din întreg spațiul verbal. Concepția nouă propusă de Coșeriu poate fi înțeleasă, în ultimă analiză, ca o elaborare sistematică și originală, în contextul actual, a ideii cruciale, dar atât de obscure, humboldtiene privind natura dinamică și esențial-creatoare a limbajului ca *enérgeia*. Famosul termen, inventat și definit de Aristotel, apare situat, în opera capitală a lui Humboldt, la temeliile vorbirii și ale creativității umane; pentru Coșeriu, el conține, *in nuce*, întregul proiect al integralismului. În gândirea „gigantului de la Tübingen”, limbajul trebuie explicat, în esența sa și în toate manifestările lui funcționale, ca o creație sau o instituire liberă de conținuturi semnificative, mai tehnic – ca o *creație de semnificații*, a cărei finalitate interioară, constitutivă, rezidă în *structurarea primară a experienței omului în lumea dată și situarea lui într-o lume proprie, a aspirațiilor spirituale.*

Pornind de la această concepție, a „funcției semnificative” fundamentale a vorbirii, poate fi înțeles, în mod corect, rolul primordial acordat, în abordarea integralistă, eșalonului primar al limbajului, în raport cu întregul spectru al activităților libere sau creativ-culturale. Trebuie subliniat cu vigoare, înainte de toate, că postulatul primordialității limbajului nu aduce nici un prejudiciu, în acest demers, celorlalte facultăți umane implicate în actul creației-culturale: prin acest postulat se recunoaște doar faptul crucial că în fiecare din activitățile cu adevărat creatoare, *manifestate în mediul verbal*, limbajul participă *de la început, cu energia sa proprie*, mai riguros, cu elementele și operațiile sale; mai mult – el constituie factorul embrionar, nediferențiat, *în, din și prin* care se dezvoltă fiecare din manifestările „specializate” ale culturii (poetice, mitice, religioase, filozofice, științifice). Într-o formulare devenită celebră, studiile integraliste se bazează pe premisa cardinală că limbajul „deschide toate posibilitățile specific umane” și constituie, ca atare, „principiul și baza primară” în toate „operele” noastre culturale. Aceste „opere” trebuie investigate, firește, la rândul lor, în dimensiunea care le conferă specificul definitiv, și care este determinată de finalitatea internă proprie fiecăreia dintre activitățile întemeietoare în parte.

Altfel spus, fiecare domeniu se bucură de autonomia funcțională *ireductibilă* pe care i-o conferă „puterea” umană dominantă în exercitarea ei *in actu*. Spre deosebire de Croce, pe de o parte, și de Heidegger, pe de altă parte, Coșeriu argumentează, astfel, că *poezia*, în sensul larg de „interpretare a lumii” și de „creație de lumi”, nu poate și nu trebuie să fie redusă la funcția semnificativă a limbajului, ca „structurare primară a experienței în lume”, dar că, în același timp, creația poetică nu poate fi înțeleasă decât pornind de la creația primară de semnificații ai limbajului.

Între temeiurile de principiu pe care le oferă integralismul pentru mișcarea globală a „noului umanism”, cel mai important mi se pare, de departe, **fundamentul epistemologic antipozitivist**, dobândit mai întâi în disciplina de bază, dar valabil pentru științele culturii în ansamblul lor. Elaborarea acestui fundament se înscrie, desigur, într-un proces istoric mai amplu, care s-a precipitat în a doua parte a secolului încheiat și al cărui sens principal constă în înlocuirea viziunii implicite „nomice”, „nomologice” sau „nomotețice”, bazate pe conceptul pozitivist al „legilor” cauzalității fizice (precum în faimoasele „legi fonetice” ale neogramaticilor) sau al determinismului sistemelor de semne (asumat în mișcările „structuraliste”). Împotriva acestei concepții privind cunoașterea științifică în domeniul limbajului a fost, cum am accentuat în anii din urmă, și marele savant Sextil Pușcariu, care a fondat, încă din anii '20, cea mai importantă mișcare lingvistică românească, dezvoltată în acest spirit „umanist”. Ampla mișcare antipozitivistă s-a putut dezvolta sistematic însă numai după cel de-al doilea război mondial – firește, în sfera culturilor libere, nonaservite prejudecăților ideologice reduționiste – prin reluarea unor premise hermeneutice, din așa-numitul „idealism” al stilisticii literare, și prin inaugurarea unei viziuni fenomenologice, intenționalist-finaliste, care a fost instaurată la baza cunoașterii științifice fidele activităților umane creatoare (și a disciplinelor culturii, ca științe „gonice”). Într-o excepțională sinteză a acestui vast proces istoric, intitulată **The Sense of Change**, din 1991, Michael Shapiro îl situează, pentru prima oară, drept „figura majoră în această mișcare”, pe plan internațional, pe Eugeniu Coșeriu și ca „reper crucial în dezvoltarea acestei întregi linii de gândire” lucrarea sa **Sincronie, diacronie și istorie** (publicată în spaniolă încă în 1958). Trebuie să fim de acord cu eminentul lingvist, poetician și semiotician al culturii de la Brown University și atunci când el deploră adevăratul „baraj” pe care l-a ridicat în calea acestei „abordări nonreduționiste, nonpozitivistice, hermeneutice asupra limbajului”, impunerea ca „dominant”, în primul rând în spațiul transatlantic, a „modului de analiză lingvistică [...] «generativ-transformațional» [...] cu orientarea lui carteziană și newtoniană” (p. 4). Dezvoltările din ultimele două decenii au demonstrat, fără îndoială, profundul impas în care a ajuns „întreprinderea generativă”, tocmai din unghiul întemeierii ei epistemologice, și progresul hotărâtor marcat, în această perioadă, de abordări alternative, cum ar fi cea „experiențialistă”, semantic-cognitivă, foarte aproape, în această privință, de fundamentele fenomenologice și hermeneutice propuse în integralismul coșerian. Acestea

din urmă alcătuiesc un corpus unitar de „*principii ale lingvisticii ca știință a culturii*”, expus, în formă sintetică, pentru prima oară, de Eugeniu Coșeriu, în cursul său inaugural ca *Doctor Honoris Causa* al Universității clujene, din 1992, și reprodus, apoi, sub acest titlu, de mai multe publicații științifice românești și europene: se poate afirma că ele furnizează expresia cea mai simplă a temeiului științifico-filozofic al tuturor disciplinelor din „noul” domeniu umanist.

Într-o extrem de rapidă considerare a perspectivelor de abordare *constituite pe acest temei conceptual*, dincolo de spațiul cultural propriu al Germaniei (pe care ne-ar fi imposibil să-l putem cuprinde sintetic aici), cea dintâi direcție majoră a integralismului se profilează, în linii mari, în contextul cultural ibero-roman și latino-american. În cadrul limbii spaniole, în primul rând, opera lui Coșeriu este accesibilă *in integrum* și, după o perioadă inițială de parțializări, exegeza și dezvoltările ei se orientează, astăzi, spre centrul solar al concepției ei globale, cu adevărat *întemeietoare*. Noul fundament epistemologic, ratat în prima monografie a lui V. Sánchez de Zavala (1982), face obiectul unor foarte serioase dezbateri în lucrările monografice ale lui Antonio Vilarnovo Caamaño (**Logica y lenguaje en Eugenio Coseriu**, Madrid, 1993) și, mai ales, José Maria Bernardo (**La construcción de la lingüística. Un debate epistemológico**, Valencia, 1995). Din acest unghi cuprinzător, apar într-o nouă lumină și foarte numeroase lucrări aplicative (provenite din mai multe zeci de teze de doctorat), elaborate în câmpul semanticii structurale coșeriene, mai ales sub impulsul unor lucrări de pionierat ale lui Horst Geckeler, dar și ale unor importanți semanticieni spanioli, cum sunt: Gregorio Salvador, B. García Hernández, M. A. Pastor Milán. Toate acestea tind să fie valorizate, în ultimii ani, în raport cu ansamblul Programului lingvisticii integrale, drept contribuții parțiale în planul investigării competenței idiomatice, mai precis la nivelul structurării paradigmatică a semnificatelor lexicale. Evenimentul cel mai important în dezvoltările din acest spațiu cultural mi se pare a fi reprezentat însă de progresul substanțial înregistrat în domeniul primordial al lingvisticii vorbirii, unde străpunerile mai timpurii ale lui Brenda Laca (privind semantica lucrurilor sau „lingvistica skeuologică”) mi se par a fi revigorate, de curând, prin investigațiile extrem de curajoase ale lui Jesús Martínez del Castillo, încununate prin cartea sa, **La lingüística del decir (Lingvistica rostirii)**, 2004). Dacă nu mă înșel, se realizează aici, pentru prima oară, o cuprindere de ansamblu a operațiilor primare și universale ale vorbirii, anterioare (logic) structurării lexicale din limbile particulare. Ceea ce rămâne mai puțin explorat în contextul limbii spaniole este dimensiunea discursiv-textuală și, în special, extensiunea sistematică, pe această bază, dincolo de granițele lingvisticii integrale. Singurele tatonări aprofundate, în această privință, rămân, poate, cele anticipatoare din domeniul limbii portugheze, invocate de Coșeriu însuși, ale eminentului profesor brazilian José G. Herculano de Carvalho (v., în special, **Estudos lingüísticos**, II, 1984).

O a doua direcție și / sau perspectivă de dezvoltare, pe noul temei

epistemologic, se prefigurează, fără îndoială, în ultima perioadă, într-un spațiu nuclear european, anume ca un rezultat al colaborării fructuoase germano-franceze. Coagularea unei astfel de mișcări interculturale se produce, abia acum, din cauza întârzierii considerabile cu care a fost receptat integralismul în contextul limbii franceze, unde opera coșeriană a început să fie tradusă și editată sistematic numai în ultimii ani, prin grija lui François Rastier și Jean-Pierre Durafour (vezi volumul I din **L'homme et son langage**, Paris, 2002). Cu toate ezitățile și dificultățile inițiale, provocate de un întreg complex de factori particulari și de profunde neînțelegeri, prezentarea monografică a lui Colette Laplace, din 1994 (cu un capitol intitulat: *Revoluția copernicană a lui Coșeriu în lingvistică*), împreună cu sprijinul temeinic al lui F. Rastier, în polemica împotriva semanticii cognitive, și cu pledoariile lui Jean-Pierre Durafour privind importanța concepției coșeriene pentru epistemologia și filozofia limbajului (vezi: **Sprache und Welt**, Hrsg. Adolfo Murguía, 2002, p. 33-70), au contribuit, în considerabilă măsură, la o pregătire fecundă a terenului pentru receptarea, în adevărata ei semnificație, a lingvisticii integrale (și) în Franța. Aspectul de departe cel mai promițător în acest context mi se pare că îl constituie tocmai deschiderea zărilor investigației spre reconstrucția, în spirit integralist, a unor discipline „supraordonate”. Datorăm, astfel, colaborării unuia dintre cei mai importanți urmași ai lui Coșeriu în Germania, Jurgen Trabant, cu unul dintre cei mai activi promotori ai poeziei în Franța, Henri Meschonnic, inițierea unei excepționale dezbateri (în cadrul „școlilor doctorale” pariziene, vizând „disciplinele sensului”) cu privire la șansele reînțemeierii poeziei și a altor discipline adiacente pe temeiul humboldtian actualizat în concepția coșeriană. Trabant însuși, care avansase, cu mai mulți ani în urmă, o astfel de dezbatere (v. **Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks**, 1970, tradusă în mai multe limbi), relevă, cu insistență, în ultimele decenii, adevărata miză a promovării unui asemenea demers integrator. Formulând în termeni radicali această miză, H. Meschonnic respinge ca total inadecvat „enciclopedismul” lui Paul Ricoeur și, implicit, „imagologismul” abordărilor contingente, dominante, astăzi, în ceea ce Meschonnic numește „l'établissement philosophique français”: relevant mi se pare, mai presus de toate, recursul marelui poetician și admirabilului poet francez tocmai la obiecția fundamentală integralistă: „*carența continuată a unei gândiri a limbajului: absența gândirii lui Humboldt. Mizeria acestei filosofii*” (H. Meschonnic, éd. *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, 1995, p. 13-103; în sp. p. 40-41).

Nu ne putem opri, acum, asupra altor direcții ale integralismului pe plan internațional, cum ar fi, bunăoară, cele, atât de bogat reprezentate, din spațiul limbii japoneze, sau chiar al celei ruse, care au cunoscut și cunosc o foarte instructivă și complexă dezvoltare. Aceste spații au fost prezentate, în ultimii ani, prin cuprinderi sintetice, de către Emma Tămăianu-Morita, fondatoarea studiilor de japoneză la Universitatea clujeană, în cartea sa **Integralismul în lingvistica japoneză** (Clusium, 2003), și Eugenia Bojoga,



Într-o teză de doctorat încă nepublicată. Cred că aria asupra căreia ar trebui să ne focalizăm însă, în mod special, interesul este cea a unei posibile *perspective românești* în această privință. O anchetă preliminară, în multe privințe relevantă, pe această temă a inițiat revista *Contrafort* (în numărul special 10-11, din 2003, p. 13-43), dar o discuție aprofundată și sinceră asupra problemelor grave și importante implicate în această dezbateră mi se pare de cea mai mare actualitate. Mă voi opri, extrem de succint, aici, asupra unui singur aspect, pe care îl consider cu adevărat esențial pentru întreaga discuție.

După un vechi și cunoscut adagiu, „nimeni nu este profet în țara lui”, iar lucrurile se confirmă, într-un mod dureros, și de data aceasta. În mărturisirile pe care le-a făcut în ultimii ani ai vieții, marele profesor de la Tübingen sublinia, cu adâncă amărăciune, că „în realitate, eu nu am pătruns în cultura română, nici măcar în lingvistica română” și că „nu s-a creat aici nici un fel de curent, nici nu am fost tradus” (*Curierul românesc*, 2001). Prin aceste grele mărturisiri, marele savant nu viza, firește, simpla „pătrundere” a numelui și a faimei sale în mediul cultural românesc și nici doar recunoașterea explicită a „contribuțiilor” sale în investigațiile noastre de lingvistică (unde acestea *sunt citate*, uneori frecvent și masiv!). Cred că regretatul Magistru se referea, de fapt, într-un sens mai adânc, la traducerea integrală a operei sale și la asimilarea *concepției*, pe care aceasta se fondează, în *ansamblul ei*, urmate de asumarea și dezvoltarea *programatică* a unor direcții și „curenți” de cercetare, care să preia și să continue *spiritul proiectului integralist* – așa cum am văzut că se întâmplă pe alte meridiane culturale. Privind lucrurile din acest unghi, trebuie să recunoaștem că mediul științific românesc ne oferă, într-adevăr, până în momentul de față, mult prea puțin.

Cu toate riscurile implicate, suntem nevoiți să consemnăm că singurul „Centru de studii integraliste” inițiat în sensul preconizat (și pe care E. Coșeriu l-a amintit, de altfel, de mai multe ori, ca pe „o excepție”) rămâne, deocamdată, cel constituit în jurul *Catedrei de lingvistică generală și semiotică* de la Universitatea din Cluj. Trebuie să trecem însă dincolo de orice endocentrism și falsă modestie, admitând, din capul locului, că acest „centru” este încă departe de a se putea compara cu marile grupări și „școli” menționate pe plan internațional (pentru o prezentare ponderată a unei secțiuni din eforturile grupării clujene, vezi și aprecierile profesoarei Angela Bidu Vrânceanu, din *Limba și literatură*, 2003, I-II). O caracteristică aparte și definitorie pentru această grupare ar putea fi totuși semnalată în contextul dezbaterii de față. Ea pare să rezide în modul în care a fost proiectată, prin colaborarea cu Magistrul, activitatea de cercetare curentă și de perspectivă, începând cu cartarea stadiului de dezvoltare a studiilor integraliste pe plan internațional și cu acoperirea, în investigația proprie, a domeniilor problematice cruciale. Din acest unghi, trebuie înțeleasă, mai întâi, focalizarea primordială asupra lingvisticii textului, unde se poate afirma că s-a reușit, deja, schițarea unui aport notabil și chiar a unei căi aparte

de dezvoltare (reperabile în lucrările de anvergură, provenite din teze de doctorat, realizate de: Emma Tămăianu-Morita, Lolita Cornelius-Zagaevschi, Cristina Pop, Simion Doru Cristea, Rodica Frențiu și, într-o perspectivă semiotică convergentă cu cea promovată de Carmen Vlad, Nicoleta Neșu). În conexiune strictă cu acest eșalon central al cercetării, nu putem să nu amintim faptul că Eugeniu Coșeriu a recunoscut ca „foarte adecvată” soluția conceptuală, avansată în acest context, de a se încerca extensiunea demersului integralist, prin asocierea cu un mare „aliat filozofic” din tradiția românească, anume cu *teoria blagiană a creației culturale*. În sfârșit, să mai consemnăm, cu exigență și încredere, faptul că, în interiorul acestui cadru, s-au manifestat deja, convergent și convingător, mai mulți tineri cercetători (pe lângă cei citați), care au furnizat deja contribuții excepționale, în revistele de specialitate și în cele două culegeri realizate, până acum, în acest domeniu: Cornel Vâlcu, Lucian Lazăr, Oana Boc, Maria Ștefănescu, Dina Deheleanu, Elena Faur. La aceasta trebuie adăugată, ca un semn bun, și forța de iradiere a grupului clujean, „exportator”, deja, al unor tineri impuși, foarte repede, ca străluciți exponenți peste hotare, cum este Cristian Bota, la Institutul de Științe ale Educației de la Geneva, sau Sean Cotter, care, în septembrie 2004, și-a luat doctoratul în traductologie, pe conexiunea Blaga – Coșeriu, la Michigan State University din S.U.A.

Nu dorim, în nici un caz, să exagerăm relevanța acestei încercări „gramaticale” și nici să reducem, în acest fel, semnificația globală a unui posibil aport românesc în contextul mișcării integraliste. Pentru o imagine de ansamblu asupra acestui aport, ar trebui considerate, desigur, și un număr tot mai mare de contribuții disparate, realizate în diferite centre universitare din România și Republica Moldova (Iași, București, Chișinău, Bălți, Sibiu, Timișoara). O prezentare și evaluare amănunțită a acestora s-ar impune ca obligatorie într-o dezbatere ca cea pe care o avem aici în vedere. Meritul acestor contribuții, în ansamblul lor, mi se pare a fi acela de a schița un modest „început de drum”, în contextul eforturilor ce se impun pentru a putea răspunde, cu demnitate, „testamentului” coșerian. O dezvoltare mult mai amplă și mai sistematică ar fi însă, fără îndoială, necesară pentru aspirația de a înscrie *și lingvistica și cultura română* pe harta dezvoltării actuale a integralismului la nivel internațional.

Nicoleta NEȘU

## TEXTUL POLITIC ÎN VIZIUNEA LINGVISTICII INTEGRALE

Punctul de plecare al prezentei lucrări îl reprezintă ipoteza că textul politic există ca un subtip textual aparte, cu un specific al său bine determinat, care îl individualizează în sfera mai largă a clasei textelor cu finalitate practică, în sensul preconizat de Aristotel<sup>1</sup>. Încercăm astfel să aducem o altă perspectivă în interiorul abordărilor tipologice cu o tradiție îndelungată, bazate pe clasificarea în tipuri fundamentale, pornind de la criteriul sintactico-semantice sau de la criteriul pragmatice<sup>2</sup>. Pe baza acestor criterii, se elaborează niște seturi de tipare / grile de construcție a textelor, niște seturi de reguli de producere a lor. Așa după cum afirma și Lotman (1974, 93-95), atunci când se vorbește despre o insuficiență a analizei textelor din perspectivă semantică sau sintactică, nu înseamnă că li se opune o abordare neapărat pragmatică ci, mai degrabă, una funcțională, în sensul că modificarea funcției unui text este hotărâtoare, conferindu-i acestuia o nouă semantică și o nouă sintactică. Această opinie conduce la ipoteza funcționalistă asupra tipologiei textuale, ipoteză conform căreia o clasificare tipologică a textelor este determinată de sistemul funcționării lor, luând astfel în considerare

realitatea practicii textuale ca unul și același text să comporte funcții diferite. Se creează în acest mod posibilitatea co-existenței a două mari criterii de tipologizare, unul aparținând creatorului de text, ce concepe textul în lumina unei anumite categorii funcțional-tipologice, și celălalt al receptorului de text, care îl poate percepe în altă lumină, reinterpretându-l. Înainte însă de orice teoretizări legate de criteriile de clasificare, un rol important în determinările tipologice de orice natură îi revine *intuiției*<sup>3</sup>, capacității oricărui vorbitor de a porni într-un demers de investigație tipologică de la o abilitate primară de a recunoaște și a clasa diferite texte-ocurență în tipuri de texte. Această intuiție este inclusă în cadrul unei „experiențe tipologice” ce există în interiorul oricărei societăți evolute culturale. Această experiență tipologică este concretizată fie într-o tipologie a textelor, elaborată și cunoscută de membrii acelei comunități, fie într-o schematizare a elementelor unei asemenea tipologii. Indiferent de stadiul în care se găsește ea, în practica analitică, orice demers aplicativ al ei nu se poate sustrage, implicit sau explicit, acestor constrângeri exercitate de distribuția tipologic-funcțională a fenomenelor textuale (Vlad, 1982, 84).

Conștienți fiind de faptul că, în realitatea lingvistică a textelor-ocurență, nu există „tipuri pure” de texte ci, dimpotrivă, textele propriu-zise prezintă o *îmbinare* de mai multe tipuri, în interiorul căreia se poate observa un tip dominant și unul sau mai multe recesive, considerăm mai apropiată, pentru cercetarea noastră întreprinsă asupra textului politic, înțelegerea întemeierii sale

ca tip distinct de text nu prin *forma* sau *structura lui lingvistică*, ci prin *determinările lui de natură extralingvistică*. Deschiderea lingvisticii spre extralingvistic ne poate fi oferită, considerăm noi, de adoptarea unei *perspective semiotice* în abordarea textului. Ca urmare, vom considera determinarea „politic” din sintagma „tip textual politic” ca fiind *externă* (deoarece nu ține de modalitatea propriu-zisă de instituire a sensului textual) și *secundară* (sau ulterioară, în sensul că se referă la *orientarea ulterioară* sau *utilizarea* textului și nicidecum la construcția lui)<sup>4</sup>. În consecință, ea determină, în considerarea tipologică a textelor politice, necesitatea depășirii granițelor lingvisticii, ancorarea problematizărilor în domenii conexe acesteia, precum și luarea în considerare a factorilor de natură extralingvistică, care să explice specificul acestor texte.

Punctul de plecare al acestor considerații își are rădăcinile în viziunea integralistă asupra tipologiei textuale, viziune ce diferă, în *esență*, de celelalte abordări tocmai prin faptul că, dincolo de punctul de plecare – intuiția – și dincolo de necesitatea ca un text să fie „apropiat” situației de comunicare, textul este o activitate – nu un produs – și, ca urmare, el nu poate fi „prins” în niște scheme, în niște tipare abstracte de construcție a sa, cu atât mai puțin de construcție a sensului său. De aceea, în lingvistica integrală, se vorbește, mai degrabă, de „tradiții de texte”, care nu sunt circumscrise unei limbi istorice date și care se lasă doar descrise la nivelul normelor lor textuale, specifice. Ni se pare relevantă pentru concepția lingvisticii integrale asupra tipolo-

giei textuale discuția privitoare la justificarea întemeierii „tipului” de text „politic”. Ne vom referi în acest moment la studiul coșerian *Limbaj și politică* (1987/1996), studiu în care se încearcă, prin deconstrucția și analiza minuțioasă a elementelor obținute, o posibilă definire a textului politic ca „tip” distinct de text și precizarea perspectivei din care putem vorbi despre „tipul” de text amintit. În demersul său, Coșeriu pleacă de la sublinierea faptului că sintagma „limbajul politicii” poate avea cel puțin trei înțelesuri sau trei accepții diferite:

a) ca **lexic politic** (= terminologia utilizată în desemnarea noțiunilor și a instituțiilor politice, specifică, în parte, fiecărei țări);

b) ca **mod de utilizare**, adică uzul lingvistic determinat de atitudini și / sau ideologii politice, cu precizarea că nu este vorba despre „limbaje speciale”, nici despre „schimbări” în limbă, ci este vorba despre chiar uzul lingvistic (Sprachverwendung), adică despre „moduri de a folosi limbajul, de modalități ale vorbirii, nu ale limbilor și, anume, de modalități subiective și, în același timp, orientate spre faptele extralingvistice, adică de modalități determinate de atitudinile adoptate de către vorbitori, prin intermediul cuvintelor, față de lucrurile desemnate” (Coșeriu, 1996, p. 13);

c) ca **utilizare a limbajului în „discursuri” / „texte” politice**, urmărindu-se eventualele trăsături lingvistice specifice unui astfel de tip de text. Din acest punct de vedere, textele politice pot fi studiate în trei sensuri diferite:

1. ca orice **texte**, „adică în calitate de documente, ca surse de informație istorică sau istorico-cul-

turală, inclusiv în ceea ce privește concepțiile și ideologiile politice” (Coșeriu, 1996, p. 16) – în cadrul filologiei. Aici, Coșeriu este de părere că, pentru modul de abordare filologic, există doar „clasa textelor” în general și, ca urmare, pentru studiul filologic al textelor, textul politic nu prezintă nimic specific și nici nu reclamă metode speciale de analiză. Filologia, ca disciplină auxiliară a istoriei, poate să culeagă informație politică din orice text, fie el chiar și literar sau poetic.

2. ca exemple tipice de **discursuri „eficiente”**, orientate spre „valoarea practică a eficacității” – în cadrul lingvisticii generale a textului. Aici Coșeriu este de părere că textul politic, la fel ca orice alt tip textual, „este determinat, cu privire la procedeele sale de bază, prin finalitatea sa și prin funcțiile care corespund unei asemenea finalități” (Coșeriu, 1996, p. 15). Finalitatea ultimă a unui asemenea text este „eficacitatea practică”, iar funcția care corespunde acestui tip de finalitate este funcția „de apel” (din modelul Bühlerian) concentrată asupra ascultătorului, pe care trebuie să-l determine să acționeze sau să adopte o anumită atitudine. Lingvistica generală a textului este cea care poate delimita clasa textelor determinate de valoarea eficacității lor practice, dar, susține Coșeriu, asemenea texte există la orice nivel al vieții practice, în orice domeniu al relațiilor interumane, „de la dragoste până la comerț, de la sport până la învățământ, nu numai în viața și activitatea politică propriu-zisă” (Coșeriu, 1996, p. 17). Ca urmare, procedeele lingvistice ce susțin această finalitate practică nu sunt specifice doar textelor politice, ci

oricărui astfel de text, înzestrat cu o asemenea finalitate.

3. **individual**, în cadrul stilisticii vorbirii sau a lingvisticii textului ca hermeneutică a sensului. Nici aici textele politice nu formează o clasă aparte, pentru că, pentru hermeneutica sensului, orice text reprezintă un individ și nu un exponent al unei clase. Analiza textelor ca indivizi poate doar să sublinieze influența unor asemenea factori externi („politic”) asupra construcției textului respectiv și nu să traseze limitele unei „clase” de asemenea texte. Concluzia la care Coșeriu ajunge în urma acestei minuțioase desegmentări a tipului de text politic (și care, ca metodă de abordare, credem noi, poate fi verificată și aplicată și discuției despre orice alt tip de text) este că „în nici una din aceste forme studiul discursurilor politice *nu prezintă* nimic ce i-ar fi specific și care ar reclama metode sau tehnici speciale de analiză, interpretare și descriere /.../ discursurile politice nu constituie o clasă prin *forma sau structura lor lingvistică*, ci numai prin *conținutul lor extralingvistic*” (Coșeriu, 1996, p. 16-17, subl. n. – N.N.). De fapt, el afirmă și în *Linguistica del testo* că „sensul în interiorul textelor este exprimat nu doar lingvistic, ci și extralingvistic” și, tocmai de aceea, „lingvistica textului pe care noi o considerăm ca fiind cea <adevărată și adecvată> trebuie să depășească granițele lingvisticii” (Coșeriu, 1997, p. 185, trad. n. – N.N.).

Această deschidere a lingvisticii spre extralingvistic se materializează, cel puțin în cazul tipului de text analizat, în luarea în considerare a finalității lui (practice, în cazul de față) și a funcțiilor ce corespund

acestei finalități. Această îmbinare va selecționa procedeele principale ce stau la baza construcției de sens. Ca urmare, **determinarea „politic” din sintagma „tip textual politic” este de natură extralingvistică și orientează tipul de text considerat ca atare, spre utilizarea sa ulterioară, dincolo de construcția și / sau modalitățile de instituire a sensului, fiind mai degrabă o etichetare a tipului de acțiune specifică situației de comunicare proprie tipului respectiv.** Or, „adevăratul” textual-tipologic ar trebui să se situeze, în perspectiva lingvisticii integrale, la nivelul noului semnificat global, de grad superior, care este sensul. Atât determinările primului tip de criterii (pragmatic), cât și cele ale celui de-al doilea tip (semantico-sintactic) din încercările „clasice” de tipologizare a textelor (în speță pragmatice) nu se ridică la nivelul acestui nou semnificat, ci se opresc fie la nivelul tipurilor de acțiuni și al principalelor tipuri de situații de comunicare aferente care orientează finalitatea globală a textului (primul criteriu), fie la nivelul textului material propriu-zis, reflectând doar constituția semnificantului textual (al doilea criteriu).

Înțelegerea tipologiei textuale în acest mod și plasarea ei la nivelul construcției de sens derivă din conceperea limbajului, în pură linie aristotelică, ca „logos semantikós”, concepție ce postulează primordialitatea funcției semnificative în raport cu eventualele determinări ulterioare ale vorbirii (i.e. ale limbajului în uz). Discutând viziunea aristotelică asupra limbajului, (vezi și Coșeriu, 1996, p. 11), Coșeriu explică aceste determinări ulterioare, aceste finalități discursive pe care

lingvistica integrală le preia, ca pe niște determinări suplimentare prin care „Aristotel a construit bazele pentru problematizarea ulterioară a limbajului” (Coșeriu, 1999, p. 16). Acestea sunt:

– *finalitatea apofantică* (științifică sau rațională) – „logos apophantikós” – „cei care înțeleg că limbajul este expresia gândirii raționale înțeleg limbajul ca logos sematic și apofantic” (Coșeriu, 1994, p. 16). „De aceea, limbajul științific este limbaj cu încă altceva, cu o determinare suplimentară /.../ fiindcă nu tot limbajul este apophantikós (afirmativ și negativ)” (Coșeriu, 1994, p. 15).

– *finalitatea pragmatică* (practică) – logon pragmatikós – „cei care înțeleg limbajul ca instrument de comunicare, instrument al interacțiunii între oameni, înțeleg limbajul ca logos semantic cu determinare suplimentară pragmatică” (Coșeriu, 1994, p. 16).

– *finalitatea poetică* – logon poietikós. „Cei care înțeleg că limbajul este în esență identic cu poezia afirmă că determinările semantice și poetice sunt identice, că este o identitate între semanticitate și poeticitate” (Coșeriu, 1994, p. 16); însă „determinarea poetică este, de asemenea, și ea ulterioară” (Coșeriu, 1994, p. 15). Aceste determinări „ulterioare” (științifică, practică sau poetică) țin de intenția sau atitudinea exprimată de vorbitor prin acțiunile determinate (texte), indicând orientarea construcției de sens într-una din aceste direcții (Coșeriu, 1994, p. 16)<sup>5</sup>. În consecință, în descendență aristotelică, textul politic aparține tipului de texte practice, cu finalitate pragmatică. Specificul acestui text constă tocmai în faptul

că logosului semantic i se adaugă o determinare ulterioară, de ordin pragmatic, ce constă în eficacitatea sa, în puterea persuasiunii. Ea este cea care va selecționa mijloacele și strategiile de construcție textuală, astfel încât ele să se subsumeze finalității lui practice și funcțiilor ce derivă din aceasta. În cadrul acestui tip de texte însă textul politic are, la rândul său, un specific aparte, subsumat, de această dată, determinării „politic”, care îl distinge de alte tipuri de texte cu aceeași finalitate practică (de exemplu, textele publicitare, conversaționale, juridice). Acest specific este dat, în primul rând, de parametrii specifici ai situației de comunicare de tip politic – roluri comunicative, dublate de o instituție sau doctrină politică, spațiu ritualic și coordonate temporale. La rândul ei, respectiva situație orientează construcția întregului edificiu textual spre atingerea scopurilor finale caracteristice.

Un alt aspect relevant în încercarea de caracterizare tipologică a textului politic este analiza funcțiilor textuale specifice lui. Prin funcții textuale, ca deosebite de cele ale vorbirii sau cele idiomatice, Coșeriu înțelege „funcții ale vorbirii într-o situație determinată de funcționare care privesc, de fiecare dată, scopul vorbirii” (Coșeriu, 1997, p. 72, trad. n. – *N.N.*; vezi și p. 206, *op. cit.*). Ca urmare, „un text consistă nu pur și simplu din propoziții, cum se crede de obicei, ci din propoziții care îndeplinesc o anumită funcție textuală. E mai bine să se spună că ceea ce e exprimat prin aceste funcții (și nu coincide numaidecât cu propoziția) este tocmai o parte componentă a textului. Dacă textul constă dintr-o singură propoziție, nu e drept să

se creadă că ea epuizează textul. Acesta e redat printr-o propoziție care exprimă o anume funcție textuală condiționată situativ. Prin urmare, una și aceeași propoziție a unei limbi poate să îndeplinească funcții textuale cu totul diferite.” (Coșeriu, 1993, p. 64). Recunoscând că „paradigmatica acestor funcții textuale nu este încă fixată, nici pentru texte în general, nici pentru texte ca planuri structurate idiomatice” (Coșeriu, 1997, p. 206, trad. n. – *N.N.*), Coșeriu separă totuși *funcțiile textuale implicite*, prin care el înțelege funcțiile ce sunt date pe baza presupuzițiilor textuale („funcții textuale implicite care sunt date pe baza presupuzițiilor textuale”, Coșeriu, 1997, p. 206, trad. n. – *N.N.*) de *funcțiile textuale explicite*, prin care înțelege funcțiile ce sunt independente de presupuzițiile textuale („funcții textuale explicite care nu sunt date pe baza presupuzițiilor textuale”, Coșeriu, 1997, p. 206, trad. n. – *N.N.*). Din prima categorie fac parte funcții textuale precum „respingere”, „acceptare”, „aluzie”, „răspuns”, „asertiune”, „afirmație”, „exemplu”, „replică”, „contestare”, „constatare”, „întrebare”, „ironie”, „opinie”, „glumă”, „insinuare”, „negare” (Coșeriu, 1997, p. 206), iar din a doua categorie, funcții textuale precum „instrucțiune”, „îndemn”, „informație”, „ordin”, „rugămintă”, „explicație”, „salut”, „precizare”, „protest”, „sfat”, „promisiune”, „dorință” etc. (Coșeriu, 1997, p. 206). Coșeriu mai precizează că un posibil principiu fundamental de clasificare a lor s-ar putea baza pe distincția funcții *textuale dialogice* (ex.: întrebare / răspuns) și *funcții textuale non-dialogice* (Coșeriu, 1997, p. 206). Aceste funcții textu-

ale nu pot și nu coincid cu funcțiile frazale (Coșeriu, 1997, p. 207), pentru că trebuie neapărat făcută distincția categorii ale vorbirii / categorii idiomatice / categorii (funcții) textuale. La fel cum orice limbă poate exprima categoriile vorbirii prin categorii glotice, total diferite, așa și o singură propoziție dintr-o limbă poate îndeplini funcții textuale diferite (Coșeriu, 1993, p. 63-64). De remarcat este și faptul că textul poate să posedă categorii ce nu au forme specifice de expresie în limbile concrete (ex.: „obiecția”, „răspunsul”). De asemenea, spre exemplu, propozițiile interogative pot, în text, să exprime și altceva decât „întrebarea” propriu-zisă – de exemplu, „îndoiala”. Fenomenul este valabil și viceversa, dacă luăm în considerare faptul că o întrebare poate fi exprimată și altfel decât printr-o frază interogativă tipică. „De aceea, astfel de *categorii ale limbilor concrete*, cum sunt < modul imperativ >, < negarea >, < forma interogativă >, trebuie să fie net delimitate de *categorii ale textului* ca < îndemn >, < refuz >, < întrebare >, < răspuns >, < obiecție > ș.a.m.d.” (Coșeriu, 1993, p. 64, subl. n. – *N.N.*).

Așa cum remarca și Donatella di Cesare (vezi nota 30, p. 72, din Coșeriu, 1997, trad. n. – *N.N.*), „această noțiune (de funcție textuală, nota n. – *N.N.*) ne duce cu gândul la cea de < forță ilocuționară > prezentă în teoria actelor de vorbire”. Într-adevăr, deși de pe baze conceptuale filozofice total diferite, opuse chiar, se poate configura un paralelism între *funcția textuală*, așa cum o vede Coșeriu, și *forța ilocuționară* (inițial la Austin și preluată apoi de Searle), văzută, prin raportare la locuție și perlocu-

ție, ca fiind ceea ce se realizează atunci când „performăm” un act de vorbire. De asemenea, afirmațiile lui Coșeriu referitoare la diferitele moduri de exprimare a imperativului, sau a interogativului în text, prin „corespundere cu contextul” (vezi Coșeriu, 1993, p. 63-64; Coșeriu, 1997, p. 73-74) ne duce cu gândul la teoria actelor indirecte de vorbire (vezi din nou Searle) în care locutorul performează un act ilocuționar primar prin intermediul unuia secundar, cu dorința ca intenția sa ilocuționară ce a stat la baza performării actului primar să-i fie recunoscută de cel căruia i se adresează. Nu ne propunem aici un studiu în paralel al acestor două teorii; am insistat doar asupra acestor apropieri fecunde, credem noi, cu atât mai mult cu cât textul politic, așa cum am arătat în cercetări anterioare<sup>6</sup>, se lasă foarte bine descris din perspectiva actelor de vorbire, în special a celor indirecte. Din acest unghi al funcțiilor textuale, textul politic prezintă niște trăsături care l-ar putea individualiza în cadrul mai larg al textelor cu eficacitate practică. Este vorba aici despre funcții precum „ascundere a gândirii”, „falsificarea intenționată a lucrurilor”, „nerespectarea adevărului însă cu aparența de a-l spune, fie fără posibilitatea de verificare a celor spuse, fie folosindu-se de posibilitatea ca cele spuse să fie interpretate și în alt mod, într-un sens < inocent >, ceea ce îi este propriu insinuării” (Coșeriu, 1996, p. 15). Este limpede că aceste trăsături care sunt puse în slujba „eficacității” sale persuasive individualizează textul politic, pe de-o parte, față de alte texte practice și îl disting, pe de altă parte, față de textele poetice sau științifice. Ca urmare, lim-



bajul politicii sau al politicienilor are această caracteristică principală a „ascunderii gândirii”, a „insinuării”, care reprezintă un „fapt de discurs, de text, nu un fapt de limbaj pur și simplu sau de limbă” (Coșeriu, 1996, p. 15). Putem susține această opinie și prin alte exemple: discutând modalitățile prin care un principe își poate păstra puterea, Machiavelli îi recomanda o „*aparență* de sinceritate”, „o *aparență* de compasiune” și „o *aparență* de religiozitate” (subl. n. – *N.N.*), principiile neavând voie să se sustragă nici uneia dintre aceste trei virtuți (Machiavelli, 1946, p. 151); la scurtă vreme după sfârșitul celui de-al doilea război mondial, G. Orwell afirma că „limbajul politic /.../ are misiunea de a face din minciună adevăr, din crimă o faptă respectabilă, de a-i da trecerii aparența de stabilitate” (Orwell, 1968, p. 139). Merită amintită în acest context și părerea lui C. Sălăvăstru care, dintr-o perspectivă diferită de cea lingvistică, și anume din perspectiva sociologiei politice, vorbește despre anumite „libertăți” pe care discursul politic și le asumă în specificitatea sa: pe lângă „amplitudinea angajamentului problematic” și „raționalitatea manipulării” prin discursul politic, este vorba și despre „deschiderea procedurală” a acestui tip de discurs, libertate ce s-ar concretiza tocmai în „posibilitatea valorificării unor proceduri și mecanisme dintre cele mai diferite”, ce nu par a fi îngăduite nici unui alt tip de discurs. Libertatea în aceste direcții pare a fi maximală în raport cu alte tipuri de discurs (științific, filozofic) (Sălăvăstru, 1999, p. 115; pentru detalieri, vezi p. 105-146). De la această „libertate” a insinuării, a ascunderii

și a falsificării adevărului, ca funcții textuale predominante în discursul politic, până la strategiile de manipulare mai este doar un pas.

În sfârșit, perspectiva semnică în descrierea textului de tip politic ni se pare extrem de relevantă în scopul propus, și anume acela de a ilustra particularitățile textului politic în viziunea lingvisticii integrale. Aceasta distinge clar între „funcții ale semnului <în limbă>”, deci ale semnului virtual”, și „funcții ale semnului <în text>”, deci ale semnului actualizat” (Coșeriu, 1997, p. 132, trad. n. – *N.N.*). Cu alte cuvinte, semnul lingvistic funcționează ca semn actualizat doar în planul textual, iar modul său de funcționare discursivă se materializează în și prin rețeaua de relații în care el se găsește și care contribuie, în totalitate, la instituirea sensului în text. Pornind de la schema funcțiilor bühleriene pe care le preia și le interpretează (i.e. funcția reprezentativă / referențială, expresivă și apelativă), Coșeriu mai adaugă un set de relații semnifice complexe, în care semnul lingvistic din text este implicat, relații ce se constituie în funcțiile semantice de evocare (Coșeriu, 1997, p. 132). Acestea sunt:

1. Relații cu alte semne (Coșeriu, 1997, p. 97-108):

- a) relații cu semne izolate;
- b) relații cu grupe sau categorii de semne;
- c) relații cu sisteme întregi de semne.

2. Relații cu semne din alte texte (Coșeriu, 1997, p. 108-110):

- a) discursul repetat;
- b) „zicerile proverbiale”.

3. Relații între semne și „lucruri” (Coșeriu, 1997, p. 110-117):

- a) imitarea prin intermediul

substanței semnului [onomatopeea (directă), articularea (indirectă), sinestezia];

b) imitarea prin intermediul formei semnului.

4. Relații între semne și „cunoașterea lucrurilor” (Coșeriu, 1997, p. 119-121).

5. Cadrele („entornos”) (Coșeriu, 1997, p. 121-131).

Așa cum am afirmat și mai sus, aceste relații ale semnului contribuie, toate, ca posibilități ale sensului, la instituirea lui, dar predominanța unora dintre ele în anumite categorii de texte sau absența lor pot duce la un început de diferențiere tipologică a textelor. Din acest punct de vedere, semnalăm câteva dintre posibilele specificități ale textului politic, fără pretenția de a le fi epuizat, cu observația că în discutarea problemei actualizării diferențelor relații semnifice în texte, spre deosebire de modurile discursive științific și practic (cărui îi aparține textul politic), modul discursiv poetic reprezintă, în concepția lingvisticii integrale, zona maximală a actualizării tuturor relațiilor semnifice:

1. Spre deosebire de textele științifice sau poetice, textul politic ca tip de text practic se articulează în jurul funcției de apel (centrată asupra interlocutorului / auditor). În construcția textului-ocurență, aceasta determină oralitatea stilului politic, concretizată mai ales în frecvența structurilor apelative, a adresării directe, a interogațiilor retorice, a dublei raportări a producătorului de text (EU/ NOI versus VOI, pe de-o parte, sau versus CEILALȚI, ca opozanți, pe de altă parte), a verificării permanente a *feed-back*-ului, dublate de o paletă largă de mijloace paralingvistice.

2. Unele discursuri politice – în speță cele electorale – recurg adesea la relația 2b, utilizând proverbe, zicători, maxime celebre, dictoane, chiar mituri și metafore ca strategii specifice de influențare<sup>7</sup>.

3. Un anumit text politic, individual, relaționează cu toate celelalte texte ce stau sub „constrângerile” unei anumite doctrine ideologice al cărei exponent este (vezi și C. Sălăvăstru, 1999, p. 147-170), dintre tipurile de „constrângeri” impuse discursului politic, cea ideologică figurând printre altele, precum credibilitatea sau interesul politic.

4. Este relevantă în cadrul relației semnelor cu „lucrurile” și discuția asupra terminologiei politice din studiul amintit (1996, p. 13-15), unde Coșeriu discută despre așa-numitul „limbaj al nazismului”, sau despre „limbajul comunismului”, arătând că nu este vorba de limbaje speciale, nici de semnificate diferite, ci doar de valori subiective exprimate prin intermediul cuvintelor, față de „lucrurile” desemnate. Ele corespund *evocării* și trimit la o altă funcție a limbajului – efectivitatea sa (*Wirkung*) într-o anumită comunitate lingvistică, în relațiile sociale, în viața publică. Ea se poate defini ca fiind o „apreciere a lucrurilor evocată și reflectată în cuvinte, ca expresie (indirectă) a atitudinii față de lucruri, instituții, idei, persoane și grupuri, adică, tocmai ca manifestare a unor convingeri, sentimente, ideologii” (Coșeriu, 1996, p. 14). Deși această funcție nu poate fi limitată doar la utilizarea sa în limbajul specific politicii, totuși „în domeniul politic asociațiile cuvintelor cu anumite imagini ale lucrurilor și cu anumite atitudini față de lucruri ar fi, poate,

prin intensitatea însăși a pasiunilor politice, mult mai evidente” (Coșeriu, 1996, p. 14-15).

5. De asemenea, tot în manieră diferită în textele politice față de un text științific, spre exemplu, se prezintă relația dintre semne și „cunoașterea lucrurilor”, interpretarea lor din perspectivă proprie, specifică fiecărei culturi în parte. Aici s-ar înscrie și încercările de motivare a specificului discursului politic occidental european față de cel american și chiar a specificului unui discurs politic aparținând națiunilor diferite, în contextul larg european. Diferențierile provin, desigur, din viziunile diferite asupra lumii oferite de respectivele limbi și culturi, clădite și izvorâte din alte realități istorice și sociale, din scopuri și aspirații specifice, din practici și tradiții culturale distincte etc.<sup>8</sup> Tot legat de relația textului cu „cunoașterea lucrurilor”, textul politic mai prezintă o caracteristică, derivată în mod direct din finalitatea lui practică și asociată trăsăturilor sale constitutive precum ambiguitatea și disimularea. Este vorba despre *minciuna politică*, despre caracterul *adevărat* sau *fals*, despre funcționarea sa ca *text cultural*<sup>9</sup>.

6. Tot față de textele științifice, spre exemplu, în textele politice se actualizează cadrele (= situativ, regional, contextual și al universului de discurs), unele dintre acestea având un rol important în construcția sensului textual (mai ales contextul istoric, cel cultural, precum și universul de discurs). Textul politic, prin excelență, nu poate fi receptat dacă este rupt de fundalul extratextual, iar relațiile extratextuale, așa cum afirma și Lotman (1970, 231-232), nu trebuie înțelese ca

adăugate sau imaginate, ci trebuie considerate ca făcând parte din substanța textului, în calitate de elemente structurale de un anumit nivel. Textul politic, prin însăși structura sa, este un text puternic saturat cultural, sub cel puțin două aspecte: pe de-o parte, prin apartenența sa efectivă la un anumit moment istoric concret și, de pe altă parte, prin conținutul ideologic și doctrinar pe care îl posedă, el purtând atât însemne ale „epocii” în care a fost produs, cât și ale punctului de vedere din care a fost produs.

Am încercat pe parcursul prezentei investigații să punctăm doar câteva dintre principalele probleme pe care le ridică fundamentarea tipologică a textului politic, din perspectiva lingvisticii integrale. Am efectuat acest demers conștienți fiind de originalitatea și singularitatea acestei direcții lingvistice în panorama actuală a câmpului de investigație. Soluțiile la care se poate ajunge însă, pe această cale, reprezintă, credem noi, o alternativă solidă, viabilă și demnă de luat în considerare, la celelalte încercări (în speță pragmatice) de legitimare a unei tipologii textuale. Încadrarea conceptuală propusă aici pornește de la recuperarea și valorificarea trihotomiei logosului semantic al lui Aristotel în spațiul lingvisticii integrale așa cum este ea fundamentată de E. Coșeriu. Conform acesteia, textul politic se lasă definit ca atare, în perspectivă lingvistico-semiotică, în mod esențial și necesar din unghiul conținutului său extralingvistic, definitorie fiind, astfel, apartenența sa la clasa textelor cu finalitate practică / pragmatică. Rezultatul acestei propuneri de încadrare tipologică se materia-

lizează într-o schemă de dublă relaționare a textului politic, la modul descriptiv, ca *instanță subordonată* clasei textelor practice și ca *instanță supraordonată* a ceea ce noi am numit specii textuale politice de texte-ocurență (de ex., discursul electoral, parlamentar, prezidențial, de presă, oficial, metapolitic, propagandistic, politico-administrativ, al disidenței)<sup>10</sup>.

#### NOTE

<sup>1</sup> Subiectul a mai fost supus atenției noastre și în studii anterioare, în special în Neșu (2001, 97-106).

<sup>2</sup> Pentru detalii legate de diferitele modalități de abordare tipologică a textelor, vezi Tămăianu (2001) pentru texte în general și Neșu (2001, 97-106) pentru textul politic în particular.

<sup>3</sup> Dăm câteva exemple în acest sens: Sumpf, în *Les problèmes des typologies*, 1969, este de părere că, în ceea ce privește problema tipurilor, „este vorba despre o categorizare relativ intuitivă, datorită căreia o suită de propoziții devine posibilă” (p. 46, trad. n. – N.N.); Lotman, în *Lección de poetică structurală*, 1970, spune că „tipologia este intuitiv prezentă în conștiința emițătorului și receptorului” (p. 93); van Dijk, în *Some Aspects of Text Grammars*, 1972, consideră că „orice vorbitor nativ al unei limbi, în principiu, va putea fi capabil să facă o distincție între un poem și o carte de matematică, între un articol dintr-un ziar și un chestionar. Aceasta implică faptul că el are o capacitate inițială de a diferenția universul textelor și de a recunoaște diferitele tipuri de texte” (p. 297-298, trad. n. – N.N.).

<sup>4</sup> Termenii „extern” și „secundar” sunt preluați din Tămăianu (2001, 65)

și sunt utilizați cu semnificația dată de autoare.

<sup>5</sup> Ni se par deosebit de relevante precizările făcute de Coșeriu: „Aristotel spune: orice expresie este semantică, dar nu orice expresie este și apofantă. Tot limbajul este semantic (înseamnă ceva), dar nu tot limbajul este apofantikos (afirmativ și negativ), aceasta fiind o determinare ulterioară a limbajului. De aceea, limbajul științific este limbaj cu încă altceva, cu o determinare suplimentară. Pe de altă parte, o rugămintă, de pildă, este limbaj, însă nu este nici adevărată, nici falsă, ea este studiată de retorică sau în poetică. Există deci o determinare practică sau pragmatică, cea determinare pe care o studiem în retorică. Acest limbaj al interacțiunilor ar fi *logos semnatikos* cu o determinare ulterioară *logos pragmatikos*, de ordin pragmatic. (...) Cei care înțeleg că limbajul este instrument de comunicare, instrument al interacțiunii dintre oameni, înțeleg limbajul ca *logos semantic* cu o determinare suplimentară pragmatică (*pragmatikos*)” (1994, 15-16).

<sup>6</sup> Problematika studierii și analizării textului politic din perspectiva teoriei actelor de vorbire a făcut obiectul unui studiu intitulat *Aspecte pragmatice ale interpretării discursului politic*, publicat în „Analele Universității din Craiova, Seria Științe Filologice, Lingvistică, nr. 1-2, 1999, p. 51-58.

<sup>7</sup> Relația textului politic cu miturile și metaforele a constituit subiectul unei cercetări anterioare, *Limbajul politicii și politica limbajului* (I), apărută în vol. *Biblioteca și cercetarea XXIII*, 2002, p. 150-153.

<sup>8</sup> Aceste aspecte sunt discutate pe larg în Neșu (2005, cap. 3, pag. 172-186).

<sup>9</sup> Detalii legate de problematica minciunii politice, de manipularea prin

textul politic se găsesc în Neșu (2005, cap. 2, pag. 102-128).

<sup>10</sup> Pentru detalierea acestei propuneri de încadrare tipologică și rezultatele la care s-a ajuns, vezi Neșu (2005, cap. 4, pag. 197-206).

## BIBLIOGRAFIE

1. Coșeriu, Eugen, 1993 (1973), *Lingvistica: starea ei actuală*, în *Revista de lingvistică și știință literară*, nr. 1, Chișinău, p. 61-69 (trad. din limba rusă de M. Gabinschi).
2. Coșeriu, Eugen, 1994, *Prelegeri și conferințe*, supliment al Anuarului de lingvistică și istorie literară, Iași.
3. Coșeriu, Eugen, 1996 (1987), *Limba și politică*, în *Revista de lingvistică și știință literară*, nr. 5, Chișinău, p. 10-29 (trad. din limba spaniolă de E. Bojoga).
4. Coșeriu, Eugen, 1997(1978), *Linguistica del testo*. Introduzione a una ermeneutica del senso, La Nuova Italia Scientifica, Roma, edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare.
5. Coșeriu, Eugen, 2000, *Lección de lingvistică generală*, Editura Arc, Chișinău, trad. din limba spaniolă de E. Bojoga.
6. van Dijk, T. A., 1972, *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague, Mouton.
7. Lotman, Iuri, 1970, *Lección de poetică structurală*, Editura Univers, București.
8. Lotman, Iuri, 1974, *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București.
9. Machiavelli, Nicolo, 1946, *Principele*, Editura Fundației Regale, București.
10. Morris, Charles, 1946, *Signs, Language and Behaviour*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
11. Neșu, Nicoleta, 1999, *Aspecte pragmatice ale interpretării discursului politic*, în *Analele Universității din Craiova*, Seria Științe Filologice, Lingvistică, nr. 1-2, p. 51-58.
12. Neșu, Nicoleta, 2001, *Statutul tipologic al discursului politic din perspectiva lingvisticii integrale*, în *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”*, seria Philologia, nr. 4, p. 97-107.
13. Neșu, Nicoleta, 2002, *Limba și politica limbajului (I)*, în *Biblioteca și cercetarea XXIII*, p. 150-153.
14. Neșu, Nicoleta, 2005, *Textul politic. Limite și deschideri semiotice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
15. Orwell, George, 1968, *Politics and the English Language*, în *The Collected Essays (Part IV)*.
16. Sălăvastru, Constantin, 1999, *Discursul puterii*, Editura Institutului European, Iași.
17. Sumpf, J., 1969, *Les problèmes des typologies*, în *Langage*, 13, Paris, Didier – Larousse.
18. Tămăianu, Emma, 2001, *Fundamentele tipologiei textuale*, O abordare în lumina lingvisticii integrale, Editura Clusium, Cluj-Napoca.
19. Vlad, Carmen, 1984, *Semiotica criticii literare*, Editura Enciclopedică, București.

Oliviu FELECAN

## CONTRA LIMBII MOLDOVENEȘTI – UN ALTFEL DE ARGUMENT

MOTTO:

„*Veteres Daco-Romanorum litterae eaedem sunt quae Latinorum, seu antiquorum Romanorum a quibus originem ducunt suam*”.

S. Micu, Gh. Șincai, *Elementa linguae Daco – Romanae, pars prior, De orthographia, Vindobonae, MDCCLXXX*

Despre existența uneia sau a două limbi romanice în spațiul carpatodanubiano-pontic s-a scris foarte mult, cu argumente pro și contra, încă din anii '30 ai secolului trecut, când lingviști puși în slujba autorităților politice au elaborat și susținut teza stalinistă a existenței limbii moldovenești<sup>2</sup>. Însă studiul de față nu-și propune să inventarieze pozițiile exprimate până acum, nici să repete realitățile științifice care nu lasă loc vreunui dubiu. Nu ar avea sens să se reitereze părerile ireconciliabile ale specialiștilor, atâta timp cât cele din spațiul ex-sovietic își au originea în domenii extralingvistice, legate în special de politica ultimelor decenii, când, pentru a susține anumite idei, s-a apelat nu numai la forță, ci și la „veninul condeiului”. În realitate, argumentele împotriva pseudolimbii moldovenești sunt imbatabile, iar sprijinul pentru apartenența la română, din postura de subdialect al dialectului dacoromân, vine inclusiv din partea romaniștilor occidentali, aici putând fi amintiți Carlo Tagliavini, R. E. Vidos, Kl. Heitmann, J. Kramer, Eugeniu Coșeriu. Acesta din urmă, poate și datorită obârșiei, este cel mai tranșant: „A promova sub orice formă o limbă moldovenească deosebită de limba română este, din punct de vedere strict lingvistic, ori o greșeală naivă, ori o fraudă științifică; din punct de vedere istoric și practic, e o absurditate și o utopie; și, din punct de vedere politic, e o anulare a identității etnice și culturale a unui popor și, deci, un act de genocid etnico-cultural” (*apud*\*\*\*, **Enciclopedia limbii române**, p. 351).

În cele ce urmează vom demonstra „fără mânie și părtinire” că astfel de controverse nu se pot isca decât în legătură cu limbile zilelor noastre, când neînțelegerile politice, etnice, religioase etc. continuă și pe tărâmul limbii, ducând la „nașterea” sau, mai degrabă, la separarea unor idiomuri unitare, ca sârbo-croata ori „moldovenească” de română<sup>3</sup>. E motivul pentru care am apelat la latină, ferită de partizanatul semenilor noștri, deoarece, ca limbă vorbită, a apus demult. Totuși, în ciuda diferențelor fonetice, morfologice, sintactice înregistrate pe parcursul diferitor perioade ale limbii strămoșilor noștri, nimeni nu a pus vreodată problema că ar trebui să se vorbească de mai multe limbi latine, datorită faptului că o rostim diferit, că

a evoluat gramatical sau lexical altfel în diferite spații geografice și în diferite etape istorice.

Pronunțarea limbii latine a suscitât controverse în rândul clasiциștilor din ultimele decenii, reflectate din plin în bibliografia de specialitate din țara noastră. Astfel, se înregistrează trei opinii în gramaticile și în manualele publicate în România contemporană. Autorii acestora susțin fie tradiția românească de pronunție, înrădăcinată de-a lungul vremii<sup>4</sup>, fie se aliniază la tendința europeană de unificare a pronunțării limbii latine, indiferent de țara de origine<sup>5</sup>, fie adoptă o poziție conciliantă, intermediară, prin prezentarea ambelor variante anterioare<sup>6</sup> și lăsarea la latitudinea cititorilor sau profesorilor alegerea uneia dintre ele. Privind lucrurile cu detașare și obiectivitate, fiecare curent are argumente pro și contra, care nu se pot clarifica decât din perspectivă diacronică, deoarece toate pronunțiile sunt corecte, dar pentru o anumită epocă istorică și cu un anumit dram de subiectivism. De aceea e necesar să se facă un excurs prin istoria multimilenară a limbii latine, cunoscută dintr-un foarte mare număr de documente epigrafice și literare, ca și din descrieri ale gramaticilor și oamenilor enciclopediști.

Imigrarea semințiilor indo-europene în Peninsula Italică datează aproximativ din secolul al XII-lea *ante Christum*, iar, conform tradiției întemeierii Romei, latina era vorbită în secolul al VIII-lea în Latium, teritoriu în jurul căruia se întrebunțau atât idiomuri indo-europene înrudite mai mult (falisca, osca, umbriana, dialectele sabelice) sau mai puțin (greaca, începând cu secolul VIII), cât și etrusca, limbă mediteraneană neindo-europeană, cu origine incertă, probabil din Asia Mică. Acestea au influențat latina, mai ales în urma expansiunii teritoriale a statului roman și a conviețuirii, *volens-nolens*, între semințiile de pe tărâmul italic. După 753 a. Chr., anul întemeierii legendare a Cetății eterne, romanii au purtat o politică de expansiune *in toto orbe* și, de-a lungul câtorva secole, au reușit să stăpânească un teritoriu imens, din Peninsula Iberică până în Balcani, din Britannia până în Arabia și Orientul Mijlociu, de la Rin până în nordul Africii. În mare, spațiul cucerit a fost și romanizat, limbile autohtone fiind treptat înlocuite cu latina.

Așa cum, din punct de vedere politic, social și economic, romanii au cunoscut o evoluție continuă, ajungând una dintre cele mai strălucite civilizații ale Antichității, la fel s-a dezvoltat și limba, care însă nu a pierit odată cu Imperiul Roman de Răsărit sau cu cel de Apus, ci a subzistat până în zilele noastre. Deși părerile specialiștilor nu sunt într-un totuș acord, majoritatea converg către o periodizare în șapte etape a limbii latine<sup>7</sup>.

Latina arhaică datează din secolul al VI-lea, când apar primele dovezi scrise, până la sfârșitul secolului al III-lea a. Chr. În a doua jumătate a secolului al IV-lea s-a produs o ruptură, documentele primei perioade fiind aproape inaccesibile chiar și specialiștilor (ex.: inscripția de pe vasul Duenos), pe când cele din perioada a doua au importanță pentru orice latinist interesat de literatura începuturilor. Se pot aminti astfel fragmentele unor imnuri și formule religioase (**Carmen Saliare**, **Carmen fratrum Arvalium**) ori diferite prevederi legislative, cea mai însemnată fiind **Lex XII tabularum**.

Latina preclasică poate fi datată între sfârșitul secolului al III-lea și

mijlocul secolului I a. Chr. și se caracterizează prin unificarea latinei, eliminarea arhaismelor și constituirea unei limbi literare normate. Apare literatura propriu-zisă, iar cei mai importanți scriitori ai perioadei sunt Plautus, Terentius și Cato cel Bătrân<sup>8</sup>.

Epoca la care se fac majoritatea trimerelor privitoare la pronunțarea limbii latine o reprezintă latina clasică, situată, temporal, între mijlocul secolului I a. Chr. și 14 *post Christum*, an ce coincide cu sfârșitul primului împărat roman, Octavianus Augustus, iubitor și sprijinitor al literelor și literaturii, cărora le-a asigurat cele mai prielnice condiții pentru a-și desfășura activitatea. E perioada apogeului limbii literare, față de care limba vorbită cunoaște o evoluție divergentă rapidă. Printre reprezentanții cei mai de seamă se numără Caesar, Cicero, Vergilius, Horatius, Ovidius, Titus Livius, scriitori ce au dus latina pe culmile perfecțiunii.

A patra perioadă datează între anii 14 și aproximativ 200 p. Chr. și e cunoscută sub denumirea de latină postclasică. Limba literară se diferențiază tot mai mult de cea vorbită, lucru ilustrat nu doar prin numeroase inscripții funerare, ci și prin unele opere literare, cum ar fi **Satyriconul** lui Petronius. Romanul conține „vulgarisme” voite, personaje inculte utilizând limbajul cotidian filtrat de arta și intențiile parodistice ale autorului. Cele două veacuri abundă de scriitori de toate genurile și speciile, de la Seneca, Quintilianus, la Tacitus și Suetonius, de la Lucanus, Martialis și Iuvenalis, la Plinius cel Tânăr, Aulus Gellius ori Apuleius.

Urmează latina târzie, cu începutul prin anul 200, iar sfârșitul în 800 pentru limba scrisă și 600 pentru aspectul vorbit al limbii, dată ce marchează în mod convențional începutul diversificării romanice. „Elementele de limbă vorbită pătrund din ce în ce mai mult în unele texte scrise, fie tehnice, fie oficiale” (**Enciclopedia limbilor romanice**, p. 175), iar dovada cea mai elocventă este **Appendix Probi**, o mică listă a unui gramatician din secolul al III-lea, destinată elevilor săi, care sunt avertizați asupra a 227 de cuvinte populare ce trebuie evitate, având corespondentele lor în latina corectă. Odată cu răspândirea tot mai pregnantă a creștinismului, apare o nouă variantă stilistică, latina creștină sau patristică, dezvoltată paralel, nu fără interferențe, cu limba literară tradițională. Unele scrieri eclesiastice doctrinare – **Predicile** lui Augustin, de exemplu – se apropie intenționat de limbajul cotidian, pentru a avea acces la marea masă a publicului. După cum se exprima Sf. Augustin, *Melius est reprehendant nos grammatici quam non intelligant populi* (*Enarr. in Ps.*, 138,20)<sup>9</sup> „Mai bine să ne certe gramaticienii decât să nu ne înțeleagă popoarele”. Deosebirea față de toate terminologiile anterioare e legată de largă difuzare a noii religii în rândul maselor necultivate, „ceea ce determină o separare conștientă a autorilor culti, cel puțin în operele adresate unui public larg, de artificiile prozei și poeziei arhaizante, compensată de o apropiere, de asemenea conștientă, de limbajul familiar” (*Enciclopedia limbilor romanice*, p. 177), ducând, implicit, la diferențe de pronunțare în comparație cu latina clasică. Pronunția latină evoluează și mai mult odată cu scindarea Imperiului Roman (în anul 395) în două. Cel de Apus, latinofon, a dispărut, formal, în 476, eveniment fără consecințe lingvistice imediate. Imperiul Roman de



Răsărit, deși elenofon, a menținut latina ca limbă oficială cel puțin până la începutul secolului al VII-lea. După o perioadă de diglosie, între anii 600 și 800, marcată de diferențierea tot mai accentuată între limba vorbită și cea scrisă, apare diversificarea teritorială în idiomuri distincte, începând perioada bilingvismului latino-roman. Scriitorii latinei târzii se pot împărți în două categorii, pe de-o parte cei păgâni, tot mai puțini, din veacurile III-V (Macrobius, Ammianus Marcellinus), pe de altă parte cei creștini, mult mai numeroși: Tertullianus, Lactantius, Hieronymus, Ambrosius, Aurelius Augustinus, Boetius, Beda Venerabilis...<sup>10</sup>.

Latina medievală se întinde, temporal, din anii 800 până în secolul al XV-lea și este principala (până în secolul al XII-lea aproape unica) limbă de cultură a Europei occidentale și centrale. Bazată pe o încercare de revigoare a normelor latinei clasice, ea reprezintă continuarea latinei târzii culte, în condiții și cu forme diferite în raport cu teritoriile unde a fost folosită și cu stilul funcțional. După cum remarcă I. Fischer, în **Enciclopedia limbilor române** (p. 178), „se procedează la o purificare a limbii scrierilor religioase și a actelor oficiale (în mai mică măsură a celor particulare), înlăturându-se haosul fonetic și gramatical provocat de influența anarhică a limbii vorbite, profund evolute, asupra celei scrise”. Latina medievală nu este un sistem lingvistic autonom și unitar, nici din punct de vedere stilistic, nici geografic, nici cronologic. Cu toate că se raportează la scrierile Antichității, apar din ce în ce mai mult diferențe în fonetică și grafie, morfologie, sintaxă ori lexic. Deși artificială, latina medievală nu este o limbă „moartă”, întrucât cunoaște o permanentă evoluție, mai ales în adaptarea lexicului la nevoile epocii și fiindcă dezvoltă o literatură bogată, în toate genurile: dramă, epopee, filozofie, istorie, poezie didactică și lirică, proză narativă, teologie. Nu se poate trece cu vederea **Carmina Burana** – cea mai importantă culegere de poezie medievală laică, datând din jurul anilor 1230<sup>11</sup> –, iar printre autorii însemnați se numără Abaelard, Anselm de Canterbury, Dante Alighieri, Johannes de Salisbury, Petrarca, Roger Bacon, Toma d’Aquino<sup>12</sup>. De altfel, în Evul Mediu, Dante era cunoscut pentru scrierile sale în latină și nu pentru **Divina Comedie**, ce-i va asigura nemurirea.

Utilizarea latinei medievale ca mijloc de comunicare începe să se stingă la începutul Renașterii, cedând locul neolatinei, ultima etapă din periodizarea diacronică de față. Cunoscută și sub numele de latină modernă, ea este o imitare conștientă a latinei clasice și se dezvoltă paralel, nu fără interferențe, cu prelungirile latinei medievale. Limbă a cancelariilor din numeroase țări occidentale, se extinde până în Europa de Est, continuându-și existența inclusiv ca limbă oficială în Imperiul Habsburgic. În Transilvania, de exemplu, documentele oficiale erau scrise în latină până în secolul al XIX-lea, în zilele noastre păstrându-se acest obicei la Vatican, sediul papalității. Dintre scriitorii din ultimele veacuri, care au ales latina ca limbă predilectă, se pot aminti Spinoza ori Dimitrie Cantemir, fără a mai pomeni de lucrări fundamentale apărute în latină, cum ar fi **Catehismul Bisericii Catolice**, ce a văzut pentru prima dată tiparul în anii '90 ai secolului XX<sup>13</sup>.

După această privire de ansamblu asupra etapelor istorice ale limbii latine, se va înțelege mult mai bine diferența dintre diversele tipuri de

pronunțare a oamenilor de astăzi. Dar trebuie precizat că cele mai acute deosebiri de pronunție se înregistrează între cetățenii unor țări diferite ca origine (romanice, germanice, slave etc.), care au ajuns să vorbească latina în funcție de regulile sistemului lor fonator, ceea ce a dus aproape la imposibilitatea înțelegerii aceleiași limbi clasice, „stâlcită” de rostirea vorbitorilor moderni. Astfel, pentru numele lui Cicero, italienii și românii citeau cum se scrie, francezii – Siserón (ca în Céline), spaniolii – Sísero (ca în Cervantes), englezii – Saisero, germanii – Țițero sau Kikero, polonezii – Țițáro. Sau latinescul Caesar era rostit Cezar în română, Cézare în italiană, Sezár în franceză, Sízăr în engleză, Sézar în spaniolă, Kaisar în germană etc. Datorită pronunțării tot mai diverse și a dificultăților tot mai mari de comunicare în latină între persoane provenind din națiuni moderne cu tradiții diferite, s-a luat hotărârea în anii '60 ai secolului trecut<sup>14</sup> să se adopte aceeași pronunțare a limbii latine de către toți specialiștii, indiferent de zona de baștină. Singura variantă nepărtinitoare, dar obiectivă, a vizat acceptarea pronunției presupuse din epoca de aur a limbii și literaturii latine, adică din perioada clasică, denumită *pronuntio restituta*. Formularea „pronunție presupusă” are în vedere inexistența unei mărturii directe de atunci privitoare la fenomenul în discuție și s-a ajuns la ea pe baza unor metode științifice, care țin de reconstrucția lingvistică, de cercetarea inscripțiilor epigrafice ș.a.

În cele ce urmează se vor trece în revistă diferențele de pronunție ale celor 21 de litere ale alfabetului latin: **A, B, C, D, E, F, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, X, Z**<sup>5</sup>. Nici măcar asupra numărului de litere păreri specialiștilor nu sunt puse de acord. Astfel, unii susțin că au existat 22, 23, 24 sau chiar 25, fiind incluse și **G, J, V, Y**. Neconcordanțele sunt legate tot de periodizarea istorică a limbii latine. *Ab initio*, alfabetul romanilor cuprindea 21 de semne, fiind împrumutat de la grecii din sudul Italiei<sup>16</sup>, prin intermediul etruscilor. În perioada clasică, urmașii lui Romulus utilizau cu două litere mai mult, de vreme ce au preluat de la eleni **G** și **V**. Litera **C** a redat, la început, sunetele guturale **C** și **G**, dovada venind din pronunția numelor proprii *Caius*, *Cnaeus* – *Gaius*, *Gnaeus*. Consoana **G** s-a introdus în alfabetul latin începând cu secolul al IV-lea *a. Chr.*, însă, din respect pentru tradiția ortografică a numelor proprii, cele două *praenomina* s-au notat în continuare prin inițialele **C** și **Cn**. „Faptul că litera **C** a reprezentat la început și sunetul lui **C** și pe al lui **G** este un indiciu mai mult că alfabetul latin a fost împrumutat de la etrusci, căci în fonetismul etrusc surda **C** și sonora **G** se confundau” – remarcă Albert Grenier în *Le génie romain*, Paris, 1925, p. 34-39<sup>17</sup>.

Litera **V** desemna sunetul **U** vocală și **U** consoană, deoarece, în scris, nu se făcea nici o distincție între ele, dovadă fiind nenumăratele inscripții din toate colțurile Imperiului Roman: *AVGUSTVS*, *PLAVTVS*, *VESPASIANVS*. Trebuie precizat că romanii scriau doar cu majuscule și nu foloseau semne de punctuație. De abia în vremea Renașterii (sec. XV-XVI), când marile opere ale scriitorilor latini au fost rescrise, s-au utilizat literele mici pentru toate majusculele latinești, ceea ce înseamnă că perechea **V – U** s-a specializat astfel: majuscula – **V**, iar ca minusculă – **u**, indiferent de valoarea inițială. În aceeași epocă s-a introdus în alfabetul latin și litera **J**,

pentru a face distincția între *i* vocală (ex.: *ille* „acela”, *imperium* „putere”) și *i* cu valoare consonantică, precum în cuvintele: *iocus* „joc”, *iugum* „jug”, *iustus* „drept”, *iuventus* „tineret”, *maior* „mai mare”. Cele două sunete (*i*, *u*) folosite cu caracter de vocale sau de consoane se deosebeau nu doar prin capacitatea de a constitui silabe singure sau împreună cu o vocală, ci și ca timbru. Semivocalele trebuie să fi prezentat o asperitate specială, întrucât în majoritatea limbilor romanice *i* consoană e moștenit ca *j*:

ex: lat. *iurare* › rom. *jura*, fr. *jurer*, it. *giurare*, sp. *jurar*, pg. *jurar*;  
*iocare* › rom. *juca*, fr. *jouer*, it. *giocare*, sp. *jugar*, pg. *jogar*

sau *u* consoană se transformă într-o consoană fricativă, *v*:

ex. lat. *venire* › rom. *veni*, fr. *venir*, it. *venire*, sp. *venir*, pg. *vir*;  
*ventus* › rom. *vânt*, fr. *vent*, it. *vento*, sp. *viento*, pg. *vento*.

Identitatea de tratament a lui *i* și *u* pe tot domeniul romanic arată că acest fenomen lingvistic se datorează nu bazei de articulație a populației băștinașe, diferită în diversele teritorii, și nici influenței unei regiuni asupra celorlalte, ele fiind situate din punct de vedere geografic relativ departe unele de altele, ci timbrului special purtat de aceste consoane în latină, care a impus primirea lor peste tot ca fricativele *j* și *v*.

În legătură cu *y*, litera în cauză a fost împrumutată de la greci în secolul I a. Chr. (împreună cu *z*), pentru a nota sunetul original din cuvintele preluate din elină. Apare extrem de rar și redă litera *Y*, *u* (*y* *psilon*) din greacă (~*ü* din germană ori maghiară, *u* din franceză), ca în *rhythmus* (*ῥυθμός*) „ritm”, *zephyrus* (*ζέφυρος*) „un vânt”.

După această privire de ansamblu asupra numărului de litere din alfabetul latin, se impune să luăm pe rând literele care au pus probleme de pronunție sau, mai bine spus, au cunoscut diferențe în pronunțarea diferitor perioade ale latinei. Prima literă a alfabetului – vocala *a* – este interesantă doar când intră în componența diftongilor *ae* și *au*. Ei vor trebui tratați împreună cu *oe* și *eu*, diftongi întâlniți mai rar, dar pronunțați după aceleași reguli ca primii. Astfel, în perioada veche, *ae* și *oe* se pronunțau așa cum se scriu, în latina preclasică și clasică s-au pronunțat *ai*, *oi* și de abia în faza târzie a limbii latine s-au citit *e*, cu valoarea unui singur sunet: *caelum* „cer”, *aeternum* „veșnic”. Dovada că romanii epocii clasice pronunțau acești diftongi separând vocalele *a+e* și *o+e*, dar într-o singură silabă, este adusă de forma sub care numele *Caesar* a trecut la greci – *Καίσαρ* – și la popoarele germanice – *Kaiser* –, fiind moștenit ca apelativ al împăraților<sup>18</sup>. Dacă la pronunția lui *ae* lucrurile sunt clare, cea a diftongului *oe* mai cunoaște o variantă, unii recomandând citirea *ö* (ca în franceză *oe*, *eu* sau în germană, maghiară *ö*). Cert este că sunetul *ö* nu a existat niciodată în latinește, prin urmare substantive ca *oeconomia* „economie” ori *poena* „pedeapsă” se vor citi fie *oiconomia*, *poina*, pentru perioada antică, fie *economia*, *pena*, pentru Evul Mediu și modern. Excepție fac situațiile când deasupra lui *e* apare trema; atunci, cele două vocale sunt în hiat și formează silabe diferite, pronunțându-se separat: *aër* (*a-er*), *poëta* (*po-e-ta*).

*Au* și *eu* sunt, aproape întotdeauna, diftongi. Prin urmare, cuvinte ca *aurum* „aur”, *neuter* „niciun” sau *audire* „a auzi”, *Europa* au două (*au-rum*, *neu-ter*), respectiv trei silabe (*au-di-re*, *Eu-ro-pa*), chiar dacă în română,

În exemplele date, **au** și **eu** sunt vocale în hiat și, ca atare, au o silabă în plus: *ne-u-tru*, *E-u-ro-pa* etc. Ceilalți diftongi latinești (**ei**, **ui**...) sunt extrem de rari și nu pun probleme de pronunție: de pildă, interjecția *hei!* sau pronumele relativ-interogativ în cazul dativ *cui*.

În ordine alfabetică, următoarea literă care merită discutată este consoana **c**. Aceasta avea, pentru romanii din epoca clasică, același timbru ca și **g** (lucru demonstrat anterior), indiferent de vocalele ce urmau după ele. Însă lucrurile nu au stat așa dintotdeauna, deoarece, „sub influența etruscă, romanii întrebuițau, la început, pe **k** înaintea vocalei **a** (*Afrikanus* „african”, *kaput* „cap”), pe **c** înaintea vocalelor **e** și **i** (*cecini* „am cântat”), pe **q** înaintea lui **o** și **u** (*equos* „cai”, în Ac)<sup>19</sup>. Guturala surdă **k** a dispărut degrabă din uzaj în favoarea lui **c**, care se pronunța la fel, indiferent de vocala următoare, ca în cazul lui **g**: *caput* „cap”, *color* „culoare”, *cum* „cu”, *centum* (pronunțat *kentum*) „o sută”, *Cicero* (*Kikero*), *genus* (*ghenus*) „neam”, *gignere* (*ghignere*) „a naște”. Primele abateri de la pronunțarea clasică a grupurilor **ce**, **ci**, **ge**, **gi** apar către sfârșitul Imperiului Roman și consfințesc o realitate din ce în ce mai pregnantă în latina vulgară. Ea se perpetuează în unele limbi romanice, precum italiana și româna, unde s-a încetățenit obiceiul de a pronunța **ce**, **ci**, **ge**, **gi** (**č**, **ğ**): *cercus* „cerc”, *civis* „cetățean”, *gestus* „gest”, *gingiva* „gingie”.

O situație aparte se întâlnește în cazul grupului consonantic **ch**, inexistent inițial și redat prin **c** simplu, dar pe care romanii l-au preluat atunci când au conștientizat că el redă litera grecească **χ** și trebuie întrebuițat în împrumuturile din elină: *charta* < *χάρτης* „hârtie”, *schola* < *σχολή* „școală”. Cea de-a doua consoană (**h**) era aspirată, fiind percepută corect odată cu familiarizarea enezilor cu limba lui Homer.

Vocala **e** prezintă interes numai când este precedată de **a** sau **o**, fenomen prezentat anterior, în cazul diftongilor **ae** și **oe**. În perioada preclasică, doar oamenii fără cultură pronunțau **e** diftongul **ae**, mărturie păstrându-se pe unele inscripții vechi: *Diane*, *pretor*, *questores* pentru *Dianae* (G – D al numelui zeiței), *praetor* „comandant”, *quaestores* „magistrați”. De altfel, M. Terentius Varro, contemporan cu Cicero, remarcă faptul că încă din secolul al II-lea a. Chr., din timpul poetului Lucilius, *rustici*<sup>20</sup> pronunțau *Cecilius*, *pretor* în loc de *Caecilius*, *praetor*.

Litera **h** are un statut mai aparte, fiindcă ea nu este o consoană propriu-zisă, ci, mai degrabă, semnul unei aspirații (*nota aspirationis*), auzindu-se foarte slab în pronunțare. Așa se explică, pe de o parte, existența unor forme duble în latină (*harena* / *arena* „nisip”, *haruspex* / *aruspex* „preot”) și, pe de altă parte, pierderea din grafie sau din pronunție a lui **h** în limbile romanice.

Ex: lat. *homo* > rom. *om*, fr. *homme*, it. *uomo*, sp. *hombre*, pg. *homem*<sup>21</sup>;

*hora* > rom. *oră*, fr. *heure*, it. *ora*, sp. *hora*, pg. *hora*;

*hibernum* > rom. *iamă*, fr. *hiver*, it. *inverno*, sp. *invierno*, pg. *inverno*.

**H** latinesc „s-a redus de timpuriu, atât la inițială, cât și în interiorul cuvintelor, amuțirea lui fiind prezentată uneori ca cel mai vechi fenomen caracteristic latinei populare<sup>22</sup>. În cuvintele românești **h** nu este moștenit, ci e preluat de la slavi, uneori chiar pentru termeni de alte origini.

În legătură cu evoluția literelor **J** și **k**, se poate adăuga faptul că, în cărțile unde apare<sup>23</sup>, semiconsoana **j** trebuie pronunțată **i**. Oclusiva surdă **k** este extrem de rară în latină și se înregistrează în substantivul, *plurale tantum*, *kalendae*, desemnând prima zi a fiecărei luni la romani. Acest nume se mai ortografiază și prin **c** și e cunoscut mai ales din expresia *ad kalendas Graecas*<sup>24</sup> „la calendele grecești”, adică „la sfântul așteaptă”, știindu-se faptul că elenii nu aveau calendele. **K** a rămas în unele abrevieri și în denumiri împrumutate de la diverse popoare: *Karthago* / *Carthago*.

Consoana labială **p** își poate schimba valoarea atunci când este urmată de **h**, deoarece, în cazul de față, transcrie litera **φ** de la sfârșitul alfabetului grecesc. Se pare că, la început, pentru a reda în scris sunetele grecești exprimate de **φ**, **θ**, **χ**, romanii întrebuițau literele **f**, **t**, **c** (de pildă, în loc de *Antiocho*, eneazii scriau *Antioco*). Mai târziu, când s-au familiarizat cu elina, au scris **ph**, **th**, **ch**, transcriind exact cele împrumutate din greacă: *Delphi* < *Δέλφης*, *philosophia* < *φιλοσοφία* „filozofie”, *Athena* < *Αθήνα*<sup>25</sup>, *bibliotheca* < *βιβλιοθήκη* „bibliotecă”, *chorus* < *χορός* „cor”, *christianus* < *χριστιανός* „creștin”. Prin urmare, pronunțarea corectă a grupului **ph** este **f**.

Litera **q** se găsește în latină doar urmată de **u** și, la fel ca în cazul lui **gu** (precedate de **n**), se pronunțau **cu** (**k<sup>w</sup>**), **gu** (**g<sup>w</sup>**) în perioada clasică și nu **cv** ori **gv**, ca în tradiția românească: *aquila* „vultur”, *lingua* „limbă”, *quintus* „al cincilea” se citesc așa cum se scriu. Litera **u** reprezintă o semivocală, așa că, pentru a forma o silabă, vocala următoare este obligatorie. Dovada că nu e corectă pronunția cu **v** derivă și din transformarea celor două grupuri în limbile romanice. Astfel, lat. *aqua* > rom. *apă*, fr. *eau*, it. *acqua*, sp. *agua*, pg. *agua*;

*lingua* > rom. *limbă*, fr. *langue*, it. *lingua*, sp. *lengua*, pg. *lingua*;

*quattuor* > rom. *patru*, fr. *quatre*, it. *quattro*, sp. *cuatro*, pg. *quatro*.

Consoana **r** pune probleme de pronunțare atunci când e urmată de **h**, ca în cuvintele *rhetor* < *ρήτωρ* „retor”, *rhythmus* < *ῥυθμός* „ritm”. Nu se întâlnesc foarte des astfel de situații, ele apar la împrumuturile din alte limbi, în special din elină, unde, deasupra sonantei lichide **p** se așază întotdeauna un spirit aspru, fiind singura consoană greacă cu acest regim. Spiritul aspru are valoarea unui **h** aspirat și trebuie rostit ca atare, la fel ca în cazul lui **θ** față de **r** ori a lui **χ** față de **k**. Precum la **ch** și **th**, doar oamenii necultivați, fără cunoștințe de elină, puteau omite pe **h** din scriere sau pronunție, pe când „adeptii lui *urbanitas*” nu și-ar fi permis să nesocotească uzajul normat și elegant din punct de vedere stilistic.

Siflanta dentală **s**, indiferent de poziția ori vecinătatea dintr-un cuvânt, s-a pronunțat întotdeauna în Antichitate **s** și nu **z**, cum s-a încetățenit în țara noastră: *casa* „casă”, *causa* „cauză”. „Fonemul **z**, pe care Quintilianus îl găsește hazliu (Quint., *Inst. or.*, XII, 10-28: *hilarior*), nu apare decât în cuvinte împrumutate. Pentru a arăta că sunetul **s** în poziție intervocalică nu se sonoriza, adeseori era notat de cei vechi prin geminată: *caussa*<sup>26</sup>. În această ordine de idei, **s** nu este singura consoană latinească geminată: *felicissimus* „foarte fericit”. În aceeași situație stau **cc** (*ecce* „iată”), **ll** (*stella* „stea”), **nn** (*Britannia*), **rr** (*terra* „pământ”), **tt** (*muttire* „a bombăni”) etc., ele pronunțându-se cu o insistență mai mare decât în cazul aceluiași

consoane simple. La începutul perioadei imperiale geminatele se reduc, ca în cazul numeralului *millia*, devenit *milia* „mii”, dar nu întotdeauna. Mărturie stau compusele de tipul *millenarius* „de o mie”, ajunse cu dublu *l* până în limbile de astăzi, fie și neromanice<sup>27</sup>.

Oclusiva dentală **t** nu a pus probleme de pronunție anticilor, ci doar celor din perioada modernă, care au complicat lucrurile, susținând că grupul **ti** urmat de o vocală se pronunța **ți** (*iustitia* „dreptate”, *natio* „popor”), însă, dacă e precedat de **s**, **x**, **t** sau când **i** este lung, se pronunța cum se scrie: *bestia* „animal sălbatic”, *mixtio* „amestec”, *Bruttius* „din Bruttium”. În realitate, în latina clasică nu exista **ț**; acest sunet apare târziu, odată cu inserția „barbarismelor” în latină.

Despre literele **u** și **v** s-a mai pomenit în paginile anterioare, ele confundându-se adesea în grafie și având o pronunție foarte asemănătoare. **V**, ca și **u** din grupurile **ngu** și **qu**, nu se pronunța ca **v** din română, ci ca un **u** consonantic, aidoma englezescului **w** din *water* „apă”, *what* „ce”. Așadar, în perioada clasică a limbii latine, cuvinte ca *vanitas* „deșertăciune”, *virtus* „bărbăție”, *votum* „ofrandă”, *vovere* „a făgădui”, *vulpes* „vulpe” nu aveau pronunția din româna contemporană, lucru consfințit chiar prin grafie în nenumărate lucrări editate în special în Occident, dar nu numai, dintre care putem aminti **Dicționarul etimologic al limbii latine** de Ernout, Meillet sau **Sintaxa limbii latine** de Dan Slușanschi<sup>28</sup>. Aici litera **V** apare exclusiv ca majusculă, în timp ce **u** este utilizată în toate contextele ca minusculă, cuvintele ce le conțin fiind tratate unitar. Prima conștientizare a pronunțării diferite a lui **u** consonantic datează de la mijlocul secolului I p. Chr., când împăratul Claudius (aflat pe tron între anii 41-54) a creat un semn nou pentru acest sunet. Deci scrierea cu **v** nu reprezintă numai o necesitate a noastră de a evita confuziile, ci chiar o realitate a pronunțării din perioada latinei postclasice, când au trăit scriitorii ca Seneca, Petronius, Martialis, Iuvenalis, Quintilianus.

Ultimele litere ale alfabetului latin (**x**, **y**, **z**) se înregistrează în puține cuvinte, cele mai multe împrumutate din elină sau din alte limbi vorbite de populații cu care romanii au avut contacte. Nume proprii ca al istoricului Xenophon ori al cicălitoarei soții a lui Socrate, Xanthippe, nu s-ar fi scris corect, decât dacă s-ar fi păstrat consoana dublă **ξ** din greacă: *Ξενοφών*, *Ξανθίππη*. Despre litera **Y** am vorbit anterior, iar **z** are o pronunție controversată, apropiată uneori de **dz**, în funcție de originea sa. Apare în cuvinte diverse ca obârșie: *Zama* (orașul numidian unde marele general cartaginez Hannibal a fost înfrânt de Scipio Africanus), *Zalmoxis* ori *Zamolxis*<sup>29</sup> (divinitatea supremă a Dacilor), *Zenon* (ϰ *Zήνων*, fondatorul filozofiei stoice), *Zoroastres*<sup>30</sup> (profet persan, fondator al zoroastrismului) ș.a.

După această prezentare *in extenso* a deosebirilor de pronunție din alfabetul latin, se cuvine, la final, să se facă paralela cu așa-zisa limbă moldovenească. Datorită unor diferențe fonetice sau lexicale minore în comparație cu româna literară, ea a fost postulată de unii lingviști partizani ai comunismului. Singura explicație derivă din aceea că ei nu disociază știința limbii de politică, fiind mult prea ancorați în polemicele contemporane de tot felul. Faptele s-ar fi putut interpreta la fel și pentru latină, dacă

se vorbea astăzi și dacă ar fi existat interese politice, sociale, religioase ori economice. Având însă în vedere clasicitatea ei, nimeni nu a cutezat să ridice problema neunității limbii latine, din perspectivă sincronică, separând-o într-o latină orientală și una occidentală, cu statut de limbi aparte. Ar fi fost o aberație, întrucât diferențele de ordin fonetic, morfologic, sintactic, lexical sunt mult mai neînsemnate în comparație cu lucrurile comune. La fel, deosebiriile dintre „moldovenească” și română nu sunt mai mari decât cele dintre latina utilizată în Apusul ori în Răsăritul Europei.

În concluzie, pledoaria noastră vizează detașarea față de orice interpretare susceptibilă de partizanat. Nu se va putea realiza consensul în ceea ce privește subdialectul moldovean decât atunci când vor fi lăsate deoparte implicările emoționale și polemicile extralingvistice, așa cum este cazul limbii latine, asupra căreia părerile specialiștilor se pun de acord, în ciuda diferențelor de pronunție înregistrate la nivelul întregului continent. Obiectivitatea ar trebui să caracterizeze orice demers lingvistic și, *mutatis mutandis*, după formularea istoricului Tacitus, descrierea și aprecierea justă a evenimentelor nu se poate face decât *sine ira et studio*.

#### NOTE

<sup>1</sup> „Vechile litere ale românilor sunt aceleași cu ale latinilor sau ale romanilor antici, de la care își trag obârșia”.

<sup>2</sup> Devenită dogmă oficială a U.R.S.S., teoria existenței limbii moldovenești a fost propovăduită de M. S. Serghievski în anii 1936-1939. Anticipată de L. A. Madan prin gramatica moldovenească din 1930, teza a fost susținută și detaliată de lingviști ca I. D. Ciobanu, V. F. Șișmarev, N. G. Corlăteanu, cu anumite nuanțe, cum ar fi caracterul ei mixt, slavo-roman. v. <sup>\*\*\*</sup>, *Enciclopedia limbii române*, (coord. Marius Sala), București, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p. 348-351.

<sup>3</sup> v. Eugeniu Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj, Editura Echinox, 1999, p. 38-45.

<sup>4</sup> Pe această poziție se situează: I. I. Bujor, Fr. Chiriac, *Gramatica limbii latine*, București, Editura Științifică, 1958;

Virgil Matei, *Gramatica limbii latine*, București, Editura Scripta, 1994; Vasile Tătar, *Gramatica elementară a limbii latine. Dicționar latin-român*, București, Editura Corint, 1998.

<sup>5</sup> Aici subscriu, printre alții: N. I. Barbu, Toma Vasilescu, *Gramatica latină. Fonetica – morfologia – sintaxa*, București, Editura Didactică și Pedagogică, edițiile 1961, 1969; Maria Pârlog, *Gramatica limbii latine*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966.

<sup>6</sup> La această soluție recurg majoritatea lucrărilor, dintre care amintim: Viorica Bălăianu, Constantin Marinică, *Limba latină. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, [1987]; Nicolae Felecan, *Ghid practic pentru predarea și învățarea limbii latine*, Baia Mare, Editura Umbria, 1994; I. Fischer, Maria Morogan, Margareta Nasta, *Limba latină. Manual pentru clasa a IX-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, [1991]; Cornelia Frișan, *Limba latină. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Sigma, 2001; Ecaterina Giurgiu, I.

Fischer, *Limba latină. Manual pentru clasa a IX-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2004; Roland Granobs, Jürgen Reinsbach, *Limba latină. Gramatică*, București, Editura All, 2002; Nicolae Lascu, *Manual de limba latină pentru învățământul superior*, București, Litografia și tipografia învățământului, 1957.

<sup>7</sup> \*\*\* (coord. Marius Sala), *Enciclopedia limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 173-181.

<sup>8</sup> Pentru trimiterile literare la autorii diverselor epoci, am utilizat ca bibliografie următoarele surse: Claudiu T. Arieșan, *Cetatea literară a Romei. Întemeietorii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005; N. I. Barbu, *Istoria literaturii latine. I De la origini până la sfârșitul Republicii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964; Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I-II, București, Societatea Adevărul, 1994; Pierre Grimal, *Literatura latină*, București, Editura Teora, 1997; \*\*\*, *Scriitori greci și latini*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

<sup>9</sup> Apud Eugen Munteanu, Lucia-Gabriela Munteanu, *Aeterna latinitas. Mică enciclopedie a gândirii europene în expresie latină*, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 150.

<sup>10</sup> v. Claudio Moreschini, Enrico Norelli, *Istoria literaturii creștine vechi grecești și latine*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 2001; Dan Negrescu, *Literatura latină. Autori creștini*, Timișoara, Tipografia Universității de Vest, 1995.

<sup>11</sup> \*\*\*, *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*, Iași, Editura Polirom, 1998.

<sup>12</sup> v. și Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Editura Univers, 1970.

<sup>13</sup> Ediția română a fost editată de Arhiepiscopia Romano-Catolică de București în 1993, la un an după Editio Vaticana.

<sup>14</sup> Atunci a avut loc o întrunire internațională a „Asociației tuturor popoarelor și națiunilor pentru cultivarea studiului limbii și literaturii latine” – *Conventus omnium gentium ac nationum Latinis litteris linguaeque fovendis* –, care reunește pe cei mai de seamă latiniști din toate colțurile lumii.

<sup>15</sup> N. I. Barbu, Toma Vasilescu, *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> În secolul al VIII-lea, pe coastele Italiei meridionale și ale Siciliei s-au întemeiat numeroase colonii grecești (Taranto, Sibari etc.), care au atins maxima înflorire în secolele VII-VI a. Chr., regiunea fiind cunoscută sub numele de *Graecia Magna* (Μεγάλη Ὀχλάς).

<sup>17</sup> Apud I. I. Bujor, Fr. Chiriac, *op. cit.*, p. 11.

<sup>18</sup> Din secolul al XIII-lea și până la începutul celui de-al XIX-lea, spațiul germanic a fost organizat ca Sfânt Imperiu Roman, iar conducătorii (marea majoritate din dinastia Habsburg) purtau titulatura de Sfinți împărați romani, ceea ce denotă admirația pentru anticii de la care au preluat și denumirea șefului suprem – *Kaiser*, cu intermediarul gotic *Kaisar*. De altfel, latinescul *Caesar* desemna, cu transformările inerente din slava veche, chiar și pe suveranul Rusiei: țarul.

<sup>19</sup> N. I. Barbu, Toma Vasilescu, *op. cit.*, p. 7.

<sup>20</sup> *Rustici* erau oameni simpli, fără multă carte, adepți ai „fenomenului” *rusticitas* = maniera de pronunțare și de folosire a formelor și a lexicului specifică locuitorilor așezărilor rurale din Italia, apropiată oarecum și de *antiquitas*, tendința de a folosi arhaisme lexicale.

<sup>21</sup> În ultimele două limbi, la fel ca în franceză, e un *h* mut.



<sup>22</sup> Sanda Reinheimer-Rîpeanu, *Lingvistica romanică. Lexic – fonetică – morfologie*, București, Editura All, 2001, p. 364.

<sup>23</sup> De obicei lucrări vechi, editate în străinătate, ca de pildă *Chrestomathiae latinae, Pars prior*, Vindobonae, 1847.

<sup>24</sup> Spre deosebire de română, în latină numele de popoare (substantive, adjective, adverbe) se scriu cu majuscule, la fel ca în engleză, franceză ori alte limbi moderne.

<sup>25</sup> În limba greacă, numele orașului apare întotdeauna la plural, pentru a se deosebi de zeița omonimă, al cărei nume stă la numărul singular.

<sup>26</sup> Maria Pârlog, *op. cit.*, p. 6.

<sup>27</sup> v. A Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Quatrième édition, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, p. 403.

<sup>28</sup> Vol. I *Sintaxa propoziției*, vol. II *Sintaxa frazei*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Universității București, 1994.

<sup>29</sup> Apar ambele grafii, prima prin intermediu grecesc – Ζάλμοξις (la Herodot, Platon, Diodor din Sicilia, Iordanes) –, a doua atestată la Strabon, Lukian din Samosatta, Origenes; v. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p. 684-687.

<sup>30</sup> E denumirea preluată de la greci (*Ζωροάστρης*), cea originală fiind Zarathustra.

### BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Arieșan, Claudiu T., *Cetatea literară a Romei. Întemeietorii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005.
2. Barbu, N. I., *Istoria literaturii latine. I De la origini până la sfârșitul Republicii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964.
3. Barbu, N. I., Vasilescu, Toma, *Gramatica latină. Fonetica – morfologia – sintaxa*, București, Editura Didactică și Pedagogică, edițiile 1961, 1969.
4. Bălăianu, Viorica, Marinică, Constantin, *Limba latină. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1987.
5. Bailly, M. A., *Dictionnaire grec-français*, Treizième Édition revue, Paris, Librairie Hachette, 1929.
6. Bujor, I. I., Chiriac, Fr., *Gramatica limbii latine*, București, Editura Științifică, 1958.
7. \*\*\*, *Carmina Burana, Antologie de poezie latină medievală*, Iași, Editura Polirom, 1998.
8. \*\*\*, *Catehismul Bisericii Catolice*, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, 1993.
9. \*\*\*, *Chrestomathiae latinae, Pars prior*, Vindobonae, 1847.
10. Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I-II, București, Societatea Advărul, 1994.
11. Coșeriu, Eugeniu, *Introducere în lingvistică*, Cluj, Editura Echinoc, 1999.
12. Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Editura Univers, 1970.
13. \*\*\*, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*,

Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

14. \*\*\*, *Enciclopedia limbii române* (coord. Marius Sala), București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

15. \*\*\*, *Enciclopedia limbilor romanice* (coord. Marius Sala), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 173-181.

16. Felecan, Nicolae, *Ghid practic pentru predarea și învățarea limbii latine*, Baia Mare, Editura Umbria, 1994.

17. Fischer, I., Morogan, Maria, Nasta, Margareta, *Limba latină. Manual pentru clasa a IX-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991.

18. Frișan, Cornelia, *Limba latină. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Sigma, 2001.

19. Giurgiu, Ecaterina, Fischer, I., *Limba latină. Manual pentru clasa a IX-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2004.

20. Granobs, Roland, Reinsbach, Jürgen, *Limba latină. Gramatică*, București, Editura All, 2002.

21. Grimal, Pierre, *Literatura latină*, București, Editura Teora, 1997.

22. Guțu, G., *Dicționar latin-român*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

23. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995.

24. Lascu, Nicolae, *Manual de limba latină pentru învățământul superior*, București, Litografia și tipografia învățământului, 1957.

25. Matei, Virgil, *Gramatica limbii latine*, București, Editura Scripta, 1994.

26. Moreschini, Claudio, Norelli, Enrico, *Istoria literaturii creștine vechi grecești și latine*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 2001.

27. Munteanu, Eugen, Munteanu, Lucia-Gabriela, *Aeterna latinitas. Mică enciclopedie a gândirii europene în expresie latină*, Iași, Editura Polirom, 1996.

28. Negrescu, Dan, *Literatura latină. Autori creștini*, Timișoara, Tipografia Universității de Vest, 1995.

29. Reinheimer-Rîpeanu, Sanda, *Lingvistica romanică. Lexic – fonetică – morfologie*, București, Editura All, 2001.

30. \*\*\*, *Scriitori greci și latini*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

31. Slușanschi, Dan, *Sintaxa limbii latine*, Vol. I-II, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Universității București, 1994.

32. Tătar, Vasile, *Gramatica elementară a limbii latine. Dicționar latin-român*, București, Editura Corint, 1998.

Mina-Maria RUSU

## PUTEREA SACRĂ A CUVÂNTULUI

*În fiecare limbă există  
o viziune particulară  
asupra lumii.*

(Wilhelm von Humboldt)

Integrat în *revoluția modului de gândire* – concepția modernă despre limbă și limbaj –, Humboldt resemnifică ceea ce Kant numea *activismul gândirii*, care aducea în atenție *natura constructivă* a acesteia, generatoarea *subiectivității active în cunoaștere*. Lingvistul vorbește despre *forma interioară a limbii*, susținând că *activitatea intelectuală, petrecându-se în întregime spiritual, interior, întrucâtva fără urmă, devine exterioară și perfectibilă în vorbire prin sunet*<sup>1</sup>. Astfel, *limba face posibilă comunicarea gândirii*.

Paradoxul universal al diversității lingvistice a popoarelor este explicat de Humboldt prin faptul că *forma sonoră constituie expresia pe care limba o făurește gândului. Ea poate fi considerată și ca o carcasă în care limba se instalează într-un anumit fel. Forma interioară a limbii conduce spre definirea codului lingvistic particular al unui popor ca organul formativ al gândului. Efectul cuvântului ca sunet lingvistic este pentru cercetător produsul proprietății organelor și se sprijină pe ceea ce i s-a transmis deja prin sensul interior.*

Orice limbă are o individualitate determinată de modul percepției subiective a obiectelor. Din acest motiv, același obiect poartă nume diferite în fiecare limbă, cu precizarea că cele desprinse din același trunchi lingvistic au, la nivel fonetic, asemănări mai pronunțate sau mai vagi. Spre exemplu, latinescul *can-to* are în română drept corespondent termenul *a cânta*, în franceză *chanter*, iar în italiană *cantare*. Este evidentă asemănarea acestor termeni la nivel fonetic, toate cuvintele citate desemnând același referent. Diferențele sunt date tocmai de percepția subiectivă a referentului și de faptul că un cuvânt născut nu desemnează obiectul în sine, ci imaginea obiectului proiectată subiectiv în conștiința vorbitorului. De aceea, sonoritatea cuvântului este una dintre expresiile imaginii obiectului considerat în sine, așa cum s-a născut în sufletul unui popor.

Se spune adesea că o limbă este mai muzicală, alta mai „dură”, mai „seacă”. Spre exemplu, nu o dată a fost remarcată „duritatea” germanei prin comparație cu muzicalitatea limbii italiene. Acest aspect ține de structura sufletească a fiecăruia dintre cele două popoare. Rigorii germane i se opune exuberanța meridionalilor din Peninsula Italică. Vom spune că orice cuvânt reflectă specificul național ca expresie a personalității colective manifestate în limba în care este rostit și pentru care este încărcat de semnificații.

Se poate distinge, în acest fel, o viziune particulară asupra lumii, specifică fiecărui popor și care derivă din viziunea individuală recordată la mediul cultural, afectiv și lingvistic în care trăiește vorbitorul. Astfel, viziunea despre lume poate

fi atât individuală, cât și națională. În acest sens, titlul unei lucrări a lui Ovidiu Papadima atrage atenția în mod expres: **O viziune românească a lumii** (s.n.). Este limpede că lumea obiectuală și fenomenologică este percepută diferit de fiecare nație și exprimată în sisteme de semne lingvistice diferite, care compun limba națională. Într-un fel, fiecare limbă derivată evocă, implicit, limba originară, cea „limbă a păsărilor” sau „a îngerilor”, limba sacră, încărcată de virtuți magice.

Omul trăiește într-un univers natural și în altul simbolic. Acestuia din urmă îi aparțin arta, religia, mitul și limbajul, toate definind experiența umană. Percepția realității se face prin intercomunicarea lor. De fapt, fiecare posedă un sistem de semne lingvistice sau nonlingvistice, dar toate adânc semnificative și coerente numai în interacțiune. Ceea ce le unește este semnul lingvistic încărcat simbolic. Din perspectiva lui Humboldt, transformarea cuvântului în obiect, în raport cu sufletul, presupune implicarea omului în actul numirii obiectelor înconjurătoare și, prin urmare, re-crearea acestora după chipul și asemănarea lui, de fapt – după structura lui sufletească. În acest fel, semnul lingvistic poate fi considerat mereu motivat, scăpat de sub influența arbitrarului, lucru care justifică de ce același obiect poartă nume diferite în diferite limbi.

Popoarele trăiesc dominate de conștiința supremației denotative, conotative și estetice a limbii naționale. Unele chiar suferă de un orgoliu exagerat, care le determină să folosească exclusiv limba națională în relațiile cu alte popoare, apelând la translator pentru decodarea sen-

surilor. Pe de altă parte, am sesizat tendința unor popoare de a învăța cât mai multe limbi străine. Este și cazul românilor! Pe glob se vorbesc foarte multe limbi, ca derivate ale limbii „sacre” originare, dar orice limbă reflectă viziunea proprie asupra lumii a poporului care o vorbește, fiind o expresie subiectivă a lumii obiective.

Diversitatea percepției în raport cu latura obiectivă a lumii produce reprezentări subiective care „dau formă unui obiect în gândire”. Celebrul Turn Babel biblic și „încălcirea” limbilor exprimă haosul creat de imposibilitatea de a comunica, paradoxal, de vreme ce mediul exterior obiectual este același. Intervine, firesc, întrebarea despre diversitatea lingvistică în raport cu același plan referențial și vine grabnic răspunsul din partea lui Humboldt: „Nu există nici măcar un singur tip de reprezentare care să poată fi considerat drept pura receptare a unui obiect dat”.

Între percepție și reprezentare se stabilește o relație subiectivă, care particularizează limba în raport cu ființa națională, dându-i individualitate. Spre exemplu, toți suntem oameni și avem aceeași matrice biologică, dar nici un individ nu este identic celuilalt, ci posedă particularități care îi construiesc „amprenta” inconfundabilă între semeni. Mai mult, acest fapt biologic se reflectă în plan ontologic la nivelul popoarelor. Fiecare nație își are „amprenta” ei, diferențiindu-se reciproc și prin limba vorbită. Într-un fel, limba este spațiul în care particularitățile unei comunități umane construiesc imaginea subiectivă a lumii, probând, astfel, virtuțile creatoare ale cuvântului, puterea lui

sacră, demiurgică. Să nu uităm că însăși Facerea Lumii este pusă sub semnul puterii magice a Cuvântului, izvorâtă din voința de a construi în exterior chipul gândurilor. Poate că aici se vede cel mai bine „dubla mișcare a tensiunii spirituale, care își găsește calea spre exterior printru buze și se reîntoarce la ureche sub forma a ceea ce a produs”, cum susține Humboldt.

Astfel, între Dumnezeu, care a dat ființă reprezentărilor sale mentale ce au cosmicizat haosul primordial și omul care a trebuit să le numească prin cuvânt, distanța se micșorează substanțial. Adam dă

lucrurilor înconjurătoare identitate lingvistică după ce puterea demiurgică le-a zămislit ca realități obiective. Acest gest de numire a lucrurilor înseamnă, în concepția lui Humboldt, a da „chip sonor” referentului, așa cum acesta se proiectează din sufletul omului înspre exterior, într-o limbă universală. Gestul adamic al numirii poate fi tocmai ceea ce Humboldt definea drept „pură receptare a unui obiect deja dat”.

Firește, intervine întrebarea: de ce nu se vorbește o singură limbă pe tot globul, de vreme ce obiectele sunt aceleași pretutindeni. De ce forma cea mai înaltă de re-



Umbră unei păsări peste aroma unui cântec  
(Triptic)

lief se numește *munte* în română, *mountain* în engleză, *montagne* în franceză, adică în trei dintre limbile naturale existente? Humboldt oferă o soluție care valorifică „acțiunea internă a spiritului”.

Diversitatea biologică a indivizilor umani este dublată de una de reprezentare. Astfel, reprezentarea se raportează la energia subiectivă și numai după aceea devine obiect. Nici acum nu capătă însă un caracter finit, ci, dimpotrivă, se raportează la origine, fiind percepută sub o formă nouă. Să luăm în calcul capacitatea aceluiași cuvânt de a crea în conștiința receptorului imagini contextuale, reprezentări particulare și unice, influențate atât de obiectele concrete ce le-au generat, cât și de momentul subiectiv al percepției.

Termenul *casă* poate avea  $n$  reprezentări la  $n$  indivizi, care raportează cuvântul la o imagine subiectivă a acestuia. Astfel, pentru cel bogat, *casa* poate avea reprezentarea concretă în *palat*, *castel*, *cetate*, *vilă*, *cabană* etc., în vreme ce pentru un sărman, poate să însemne *bordei*, *garsonieră*, *cocioabă*, sau doar un *simplicu acoperiș deasupra capului*. Aceste sensuri sunt ceea ce Humboldt numește percepția „sub o formă nouă”. Același cuvânt contextualizat poate reprezenta ideea de *căsnicie* (casă de piatră), de *țară* sau familie (casa noastră).

Astfel, cuvântul este legat de simbol, oferind deschiderea concepției moderne despre limbă, dominată de ideea acțiunii inverse, a limbajului asupra gândirii. Autorul o numește „innere Sprachform”. În același sens, se conturează ideea de convenție, dezvoltată de structu-

rarea semiotică a lingvisticii. Astfel, limbajul apare nu numai ca purtător al unei semnificații spirituale, ci și ca o reflectare în exterior a spiritului. „Reprezentarea este transpusă în obiectivitate”, dar nu iese de sub incidența subiectivității.

E. Cassirer analizează teoriile lui Humboldt și conchide că: „limba ascunde în sine o modalitate spirituală de cuprindere, care intră ca moment hotărâtor în întreaga noastră reprezentare a obiectivului”<sup>3</sup>.

#### NOTE

<sup>1</sup> W. von Humboldt, *Einleitung zum Kawi-Werk*, în *Schriften zur Sprache*, hrsg. Von M. Böhler, Stuttgart, Reclam Jun. 1973, p. 45.

<sup>2</sup> Andrei Pleșu, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 1994.

<sup>3</sup> Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, 1964.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Boboc, Alexandru, *Limbaj și ontologie*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.
2. Humboldt, von Wilhelm, *Einleitung zum Kawi-Werk*, în *Schriften zur Sprache*, hrsg. Von M. Böhler, Stuttgart, Reclam Jun. 1973.
3. Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, 1964.
4. Pleșu, Andrei, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 1994.
5. Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii*, Editura Saeculum, București, 1995.
6. Vasiliu, Emanuel, *Elemente de filosofie a limbajului*, Editura Academiei Române, București, 1995.

Roxana-Magdalena  
BÂRLEA

## VASILE FLOREȘCU – DE LA RETORICĂ LA TEORIA COMUNICĂRII

În 1973 apărea la București volumul lui Vasile Florescu **Retorica și neoretorica. Geneză. Evoluție. Perspective** (Editura Academiei), lucrare de referință în domeniu, nu numai pe plan național, ci și internațional. De altfel, cartea apăruse într-o versiune italiană cu doi ani înainte: **La retorica nel suo sviluppo storico**, Bologna, Il, Milano, 1971, iar după editarea în română au urmat două versiuni în limba franceză (**La rhétorique et la néorhétorique**, Geneva, 1982 și București-Paris, 1982).

Autorul fusese mai puțin cunoscut înainte de apariția acestei valoroase lucrări. Născut în 1915, la Manga-Voinești, Dâmbovița, urmează studiile liceale la „Ienăchiță Văcărescu” din Târgoviște și pe cele universitare la Facultatea de Litere și Filozofie din București (1936-1940). A beneficiat de stagii de pregătire postuniversitară la Ecole Normale Supérieure și la Institut Français des Hautes Etudes din Paris, unde și-a perfecționat cunoștințele în teoria literaturii și culturii, istorie, logică, filozofie. Formația solidă și sistematică l-ar fi recomandat pentru o strălucită

carieră universitară, dar opțiunile politice (de adept al democrațiilor din fracțiunea lui Titel Petrescu) l-au făcut indezirabil în ochii autorităților de după război. Așa încât a predat la licee în Ploiești, Târgoviște și București, apoi chiar la școli elementare de la periferia capitalei<sup>1</sup>.

În pofida condițiilor vitrege în care a trăit, Vasile Florescu nu a întrerupt studiul temelor fundamentale care îl interesau. Fragmente din cercetările sale au apărut în diverse publicații: *Comentar*, *Universul literar*, *Luceafărul*, *Gazeta literară*, *Viața Românească*, *Philosophy and Rhetoric*, Pennsylvania, SUA, *Il Verri*, Milano, Italia etc.

În 1968 îi apare un impresionant studiu de teorie literară: **Conceptul de literatură veche. Geneză și evoluție. Rolul său în istoria artei și teoriei literaturii**, București, Editura Științifică. După numai un an, își fructifică studiile privind istoria universală a retoricii. Cartea **Retorica și reabilitarea ei în filozofia contemporană**, București, Editura Academiei, 1969, a avut un destin fericit. În 1970 apărea în versiune italiană, la prestigioasa Editură Feltrinelli din Milano, sub titlul **La rivoluzione della retorica nella filosofia contemporanea**, precum și în versiunea engleză, la The Pennsylvania State University Press, sub titlul **Rhetoric and its Rehabilitation in Contemporary Philosophy**. Ecourile deosebit de favorabile în presa de specialitate din țară și din străinătate îi aduc titluri academice și recunoașterea profesională. Devine membru al

Academiei de Științe Sociale din Bologna, membru al Societății Internaționale de Istoria Retoricii, membru corespondent al Societății Americane de Retorică, membru al Uniunii Scriitorilor din România ș.a.m.d.<sup>2</sup>

Am expus toate aceste date biografice pentru a aduce și menține în actualitate contribuțiile unui cercetător român la dezvoltarea mai multor domenii derivate din retorică: teoria literaturii, teoria argumentării, teoria comunicării.

Vasile Florescu s-a afirmat în plină epocă de recuperare modernă a valorilor retoricii clasice greco-latine. Aceasta decăzuse, în secolele III-V și mai târziu, în întreg Evul Mediu, de la rangul de regină a culturii umaniste a secolelor de aur ale Antichității. Motivele recunoscute se pot reduce, în esență, la trei:

1) excesul de formalism, de schematizare tehnică, în dauna conținutului aplicabil și adaptabil la noile domenii ale artei cuvântului;

2) suprasolicitarea componentei estetice a conceptului;

3) ecourile vechilor dezbatere filozofice (criticile lui Platon și răspunsurile de reabilitare ale lui Aristotel) privind componentele etice, mai ales în discursurile de tip sofistic.

Dintre cele trei mari specii ale genului oratoric – politic, demonstrativ, juridic –, numai primele două au fost marginalizate, căci în sălile tribunalelor arta argumentării folosea din plin vechile canoane, adaptate noilor spețe. Un imbold

suplimentar a fost adus de Creștinismul Antichității Târzii și al Evului Mediu (Augustin, Thomas d'Aquino ș.a.), precum și de Renaștere, care explorează eficient, din două perspective opuse, resursele vechii retorică<sup>3</sup>.

Vechile tendințe ale abordării, enumerate mai sus, au continuat să se manifeste până târziu, în epoca modernă. În anul 1500 apărea o culegere care se afla încă departe de tratatele stilistice, dar care marca vigoarea componentei estetice a retoricii: **Le Jardin de Plaisance et fleurs de rhétorique**, par L'Infortune. La jumătatea secolului al XVII-lea apar **L'Art poétique** a lui Boileau, dar și tratatele scolastice ale unor Fenélon sau Lamy, care dovedesc faptul că reprezentanții clasicismului european mai considerau rigurozitatea regulilor retoricii vechi drept o calitate. În aceeași notă se încadrează lucrări care sunt consultate și astăzi, pentru că, deși formal erau ancorate în trecut, ele anunțau noile orientări spre stilistică, teoria literaturii ș.a.m.d. În anul 1730 a apărut manualul Abatelui Gilbert, **La Rhétorique ou les règles de l'éloquence** și celebrul tratat al lui Du Marsais, **Des Tropes**, în 1965 studiile lui Crevier, Gaillard (1807), apoi „replica” la cartea lui Du Marsais, dată de Pierre Fontanier, prin manualele sale (din 1821 și 1827), reunite mai târziu sub titlul devenit de referință, **Les Figures du discours**. Mai ales aceasta din urmă demonstra, pe de o parte, atitudinea romantică față de retorică, pe



de altă parte, deschiderile – timide încă – spre epoca modernă<sup>4</sup>.

Abia la începutul secolului al XX-lea, când apare culegerea lui Ernst Langlois (**Récueil des arts de seconde rhétorique**), se vorbește despre o „a doua retorică”.

Excesul de clasificări și de metalimbaje nu a dispărut niciodată. Ceea ce s-a schimbat însă a fost spectrul de aplicabilitate, tratarea interdisciplinară, atenția acordată tuturor formelor de comunicare umană. La jumătatea secolului al XX-lea, Ch. Perelman și școala creată de el la Universitatea din Bruxelles reiau analiza tehnicilor de argumentare logică din perspectivă modernă, factorii de „persuasiune” avându-și locul lor privilegiat, fără nici o preocupare față de abordarea etică a Adevărului absolut. Problema care interesa era aceea a logicii comunicării. Aspectul practic este exemplificat prin raportare la discursul juridic<sup>5</sup>. Elevii săi, dintre care Michel Meyer este cel care întărește legătura dintre retorică, logică și filozofie, vor valorifica achizițiile vremii, deschizând noi căi de abordare: Grupul  $\mu$  (Grupul de la Lièges), Olivier Réboul și întreaga școală de la Geneva, Școala istorică anglo-saxonă și alții. Aparent, mai legați de tradițiile clasificatoare și metalingvistice par a fi cercetătorii de la Paris. P. Fontanier a fost editorul – scrupulos, dar critic – al lui Du Marsais. La rândul său, P. Fontanier a fost editat (la Flammarion, 1977), după mai bine de un secol, de către Gérard Genette. Filiația este astfel stabilită, dar operele originale ale

lui Genette (**Figures**, 1960, **La rhétorique restreinte**, în *Communications*, 16, 1970) reprezintă un mare pas înainte. Ucenicul se depărta de modelele dascălilor săi.

În acest context apar cele două lucrări ale românului Vasile Florescu. Studiul din 1969 este o încercare reușită de a sintetiza implicațiile filozofice ale retoricii, din perspectivă sincronică. Ideea fundamentală se țese în jurul ambivalenței semantice a lui *logos* în ipostaza de „rațiune” și în ipostaza de „cuvântare”. Cartea din 1971-1973 reprezintă o analiză diacronică. Evoluția retoricii, avatarurile ei reprezentau termenii de referință pentru descrierea formelor moderne pe care aceasta le-a căpătat. Cu doar câțiva ani înainte, Roland Barthes, pe vremea aceea profesor de EPHE-Paris, constata lipsa de studii privind vechile etape ale retoricii. În consecință, a decis să publice notele de la seminarul pe care l-a condus în anul 1964-1965. Deși nu întrunea condițiile unei cercetări încheiate, „ghidul” s-a bucurat de aprecieri unanime<sup>6</sup>. Lucrarea lui Vasile Florescu **Retorica și neo-retorica. Geneză, evoluție, perspective** umplea, în primul rând, un mare gol în peisajul neoreticii. În al doilea rând, autorul oferă din nou o sinteză a direcțiilor în care a evoluat domeniul în deceniile 1-7 ale secolului al XX-lea, interval decisiv pentru evoluția retoricii. În al treilea rând, prin acest studiu se fixa definitiv *rolul retoricii în geneza teoriilor comunicării*, care aveau să se dezvolte mult în următoarele trei dece-

nii. Dacă până atunci prin retorică se înțelegea exclusiv știința și arta de a convinge prin alegerea argumentelor (logică, filozofie, cultură generală) și prin ornarea enunțului (stilistică etc.), după această dată termenul în discuție se putea aplica la tot ce însemna comunicare umană, fie ea verbală sau non-verbală. Astăzi se discută despre retorica imaginii fotografice sau cinematografice, despre retorica enunțurilor publicitare, retorica aranjamentelor florale sau ale amenajării spațiilor comerciale ș.a.m.d.

Există puține direcții în care retorica să se fi manifestat atât de intens ca în științele comunicării. Cu toate acestea, cercetătorii actuali nu uită să precizeze că termenii de referință ai comunicării sunt cei stabiliți în antichitate (*elocutio*, *actio*, *figurae*) și că cele mai noi tehnici de comunicare își au rădăcinile în vechile tehnici ale părinților retoricii din Siracuză. Modelul de analiză impus de Vasile Florescu a fost urmat cu interes de cercetătorii din generația recentă<sup>7</sup>.

#### NOTE

<sup>1</sup> Victor Petrescu; Serghe Paraschiva, *Dicționar de literatură al județului Dâmbovița, 1508-1998*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 1999, s.v.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Gheorghe Bârlea, *Peithous Demourgos. Știința și arta convingerii în antichitatea greco-latină*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2004, p. 18 și următoarele.

<sup>4</sup> Ch. Perelman; L. Olbrecht-Tyteca, *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris, 1977.

<sup>5</sup> Idem, *Le Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, PUF, Paris, 1958, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988; Idem, *Logique juridi-*

*que: nouvelle rhétorique*, Dalloz, Paris, 1976; 1999.

<sup>6</sup> Cf. Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-memoire*, in *Communications*, 16, 1970, reluat în *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985, p. 85-165.

<sup>7</sup> Cf. Joelle Cardes-Tamine, *La Rhétorique*, Paris, PUF, 1960; În spațiul românesc, vezi Mariana Tuțescu, *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Editura Universității din București, 1998; Daniela Roventza Frumuțanu, *Introducere în teoria argumentării*, Editura Universității din București, și *Argumentarea. Modele și strategii*, Bic All, București, 2000 ș.a.

Elena VARZARI

## TOPICĂ OBIECTIVĂ – TOPICĂ SUBIECTIVĂ: NECESITATEA UNEI DELIMITĂRI ÎN CRONICILE ROMÂNEȘTI

Încă din antichitate s-a observat că în limbile care dispun de o ordine liberă sau relativ liberă a cuvintelor în propoziție (deci în limbile în care diverse raporturi sintactice se exprimă prin flexiuni, prepoziții etc.), dar și în cele în care funcția gramaticală a topicii rămâne a fi una de bază, există o ordine preferențială a cuvintelor, lipsită de latura afectivă<sup>1</sup>. Utilizată în mod obișnuit într-o limbă, topica poate răspunde necesității de a delimita unele forme gramaticale de altele în cazul în care nu există alte mijloace de identificare a acestora. O asemenea topică, în general, corespunde logicii (întâi este exprimat subiectul logic, apoi predicatul logic) și este dictată de factori semantici și sintactici, reprezentând un model, o invariantă. Această ordine, dispusă progresiv (elementul determinat este urmat de cel determinativ, elementul cunoscut este urmat de cel necunoscut), a fost considerată normă pentru unele limbi. În plus, s-a considerat, independent de context, că tocmai o astfel de topică răspunde organizării firești a cuvintelor în propoziție într-o limbă dată, iar toate celelalte tipuri ar reprezenta varian-

te contextuale ale ordinii respective, numită și „ordine gramaticală” a cuvintelor. În literatura de specialitate o asemenea ordine (Subiect – Predicat – Obiect) a fost numită *topică directă, regulată, fundamentală, de bază, neutră stilistic, cauzală, cronologică, generală, progresivă, obiectivă*. Iar topica în care determinativul precede determinatul (ordinea PSO, OPS sau OSP) a fost numită *inversă, secundară, neobișnuită, neregulată, derivată, marcată stilistic, expresivă, impulsivă, afectivă, ocazională, subiectivă*<sup>2</sup>.

Termenii din aceste serii circumscriu o distincție fundamentală între tipurile de topică. Fără înțelegerea lor este imposibilă elucidarea funcțiilor de bază ale topicii (gramaticală, stilistică etc.), precum și configurarea unei tipologii generale a acesteia. Totuși ei nu au fost tratați univoc în studiile consacrate ordinii cuvintelor. În plus, ei nu sunt identici sub aspect semantic, fiecare vizează anumite nuanțe ale conceptelor în discuție, constituie niște trăsături aparte ale lor, de aceea, acceptabili în unele contexte, nu întotdeauna pot fi aplicați în altele. Întrucât am considerat distincția *direct, obișnuit.../invers, secundar...* esențială în interpretarea particularităților de topică a cronicilor românești, vom insista asupra opoziției respective pentru a clarifica specificul fenomenului:

(1) *A: Iară tătarii au lovit toată Podolia și Prusia* (M. Costin, p. 159).

*B: Atunce boiernașii lui, grecii, începură a s-ascunde în casă despre doamna* (I. Neculce, p. 373).

*C: Iar Batâr Gabâr, domnul Ardealului, gândi să vie iar aici în țară cu oști* (**Letopisețul Cantacuzinesc**, p. 170).

D: *Iară Alixandru-Vodă au năzuitu iară spre ieși* (G. Ureche, p. 37).

(2) A: *Ce au început nevoi a ieși grele în țară* (I. Neculce, p. 362).

B: *Dulce este domniia de Muldova* (M. Costin, p. 176).

C: *Iar cealaltă avere au împărțit-o celelalte slugi* (I. Neculce, **O samă de cuvinte**, p. 277).

D: *Și au făcut leșii într-acea iarnă mare răutăți, împreunați cu tătarâi și cu ai noștri în Țara Căzăcească* (M. Costin, p. 229).

Exemplele grupate la (1) reprezintă topica SPO (și pot fi incluse deci în categoria „topică directă”); ele sunt lipsite de latura afectivă (așadar, constituie o topică neutră din punct de vedere stilistic); respectă regulile de ordonare a cuvintelor în limba română (topică regulată); succesiunea subiect gramatical – predicat gramatical coincide cu succesiunea subiect logic – predicat logic (topică rațională / logică); informația evoluează de la cunoscut spre necunoscut (topică obiectivă). Această ordine nu este însă dominantă în cronici și nu poate fi numită obișnuită pentru toți cronicarii. Se poate constata astfel că ordinea „directă”, „neutră stilistic”, „regulată”, „rațională” și „obiectivă” nu este implicit și „dominantă” sau „obișnuită”.

Analizând exemplele grupate la (2) în baza trăsăturilor „inversă”, „secundară”, „neobișnuită”, „marcată stilistic”, „emfatică”, „neregulată”, observăm că și de data aceasta termenii care denumesc tipul respectiv de topică nu dezvăluie fenomenul în toată complexitatea lui în fiecare dintre contextele prezentate. Atestarea trăsăturii *ordine „inversă”* în

toate propozițiile din exemplul (2) justifică utilizarea frecventă a termenului respectiv în literatura de cronicar în (2A) („au început nevoi a ieși grele” în loc de „au început a ieși nevoi grele”) impune aprecierea acestei topici drept „neregulată”, dar și „emfatică” în același timp, „marcată stilistic”, „neobișnuită”, „secundară”, „derivată”. Neregulată trebuie considerată și topica din (2D), datorită omonimiei create de complementul „în Țara Căzăcească” (cf.: „leșii au făcut mare răutăți în Țara Căzăcească” sau „împreunați cu tătarâi și cu ai noștri în Țara Căzăcească”). Însă exemplele (2C) și (2D) nu pot fi apreciate ca având o topică „secundară”, „marcată stilistic” sau „emfatică”, pentru că deplasările din cadrul propoziției au la bază motivații de ordin comunicativ. În plus, construcțiile cu verbul antepus constituie o caracteristică specifică cronicilor românești, fără a fi dictate de factori de ordin stilistic.

Pentru a stabili care dintre termenii amintiți corespund cerințelor noastre, dar și pentru a dezvălui specificul celor două tipuri de topică, îi vom analiza în cupluri, or, ei formează, de fapt, „*une dualité d’opposition*” și deci pot fi studiați prin contrast<sup>3</sup>.

Distincția topică *fundamentală* (sau de *bază / dominantă / preferențială*) – *secundară* (sau *derivată*) este aplicată, de obicei, în cercetările tipologice, unde noțiunea de ordine preferențială servește drept suport pentru clasificarea limbilor pe baza topicii<sup>4</sup>, chiar dacă s-a observat că într-o limbă nu există o singură topică-tip pe lângă cea de bază, depistându-se și mărcile altor topici. Avantajul termenilor respectivi

constă în faptul că nu exclud trăsătura care e „de bază” și în cazul propozițiilor cu o topică inversă (se știe că ordinea inversă este dominantă în cele interogative, optative ș.a.). Deficiența termenilor „secundar”, „derivat” rezidă însă în faptul că pot provoca unele confuzii, în virtutea polisemiei lor, pot sugera că funcțiile comunicativă și stilistică, pe care le îndeplinește, de regulă, topica, ar putea fi secundare sau derivate.

Distincția topică *obișnuită* – topică *neobișnuită* este destul de vagă, dar și prea „cuprinzătoare” în raport cu ordinea cuvintelor din unele tipuri de propoziție, căci deseori obișnuită poate deveni și topica neobișnuită (în propozițiile exclamative, dubitative etc.). Nu există niște criterii clare care să certifice că o anumită ordine a devenit obișnuită / neobișnuită, cu atât mai mult în cazul limbii vechi. De exemplu, antepunerea verbului poate fi considerată în cronici o particularitate dominantă, la fel ca și antepunerea obiectului atunci când acesta reprezintă elementul cunoscut (a se vedea exemplele (2D) și (2C)).

Distincția topică *directă* – topică *inversă* este poate cea mai veche, deja în secolul al XVIII-lea teoreticienii limbii franceze au inclus-o în relația „direct-natural-logic”, extinsă până la o adevărată doctrină<sup>5</sup>. Denumirile respective au fost acceptate și ulterior, dat fiind că păreau mai cuprinzătoare. Totuși termenul „invers”, înțeles și ca o răsturnare a obișnuitului, ca o manifestare a iraționalului, trebuie utilizat cu prudență. Se știe că ordinea inversă înseamnă schimbarea succesiunii consacrate a cuvintelor într-o propoziție, dar pentru unele construcții sintactice sau propoziții ea poate fi normă, și

nicidecum „o răsturnare a obișnuitului”. Pentru a nu se confunda ordinea inversă cu inversiunea, trebuie să se țină cont de faptul că ordinea directă poate fi caracterizată drept obișnuită, iar ordinea inversă drept neobișnuită doar în cazul în care se face abstracție de realizarea topicii într-un text concret. Iar în context se va face o delimitare firească între noțiunile „ordine directă”–„normă”, „ordine inversă”–„inversiune”.

Referitor la ordinea *neutră stilistică*, în opoziție cu cea *marcată stilistică*, este necesar să precizăm că, deși una dintre funcțiile de bază ale topicii este cea stilistică, nu întotdeauna factorii ce determină schimbarea ordinii SPO sunt de această natură. În linii mari, ordinea „de bază”, „obișnuită”, „directă” este neutră stilistic și se află în opoziție cu cea marcată, numită și *ocazională*, prin aceasta înțelegându-se ordinea determinată de context, care creează o „tensiune” între structura sintactică și analiza actualizată. Limitele utilizării termenilor *neutru stilistic* – *marcat stilistic* sunt impuse în cazul topicii de varietatea funcțiilor (comunicativă, semantică, de organizare a textului) pe care le poate îndeplini topica.

Și mai restrâns este cadrul utilizării termenilor topică *rațională* versus *afectivă* – cuplu delimitat de teoreticienii limbii franceze acum câteva secole și considerat în relația *logic* (adică potrivit ideilor) – *afectiv* (potrivit pasiunilor) – *estetic* (în concordanță cu armonia). În primul rând, pentru că termenul „rațional” sugerează „iraționalitatea” topicii afective și, în al doilea rând, din cauză că nu trebuie să considerăm o topică rațională, iar pe cealaltă afectivă, căci astfel apare problema exprimării

a două situații diferite în limbile în care este posibilă o singură ordine a cuvintelor<sup>6</sup>.

Limitată este și utilizarea distincției topică *regulată* / topică *neregulată*, din cauza unei false impresii privind topica SPO, PSO, care, potrivit termenului „neregulat”, nu ar respecta normele limbii date. Termenul este adecvat însă în cazul unor construcții sintactice din limba română veche (de exemplu, dislocarea), unde legitățile gramaticale ale limbii române sunt încălcate.

Faptul că majoritatea termenilor utilizați pentru desemnarea fenomenului în discuție sunt prea restrânși, iar uneori chiar denaturează realitatea lingvistică, i-a făcut pe unii cercetători să abordeze cu destul scepticism distincția respectivă: „Nu trebuie să uităm că acești termeni nu semnifică originea sau avantajele fenomenelor lingvistice și deci nu ar trebui să însemne mai mult decât simbolurile X și Y în algebră”<sup>7</sup>. Considerăm totuși necesară o asemenea delimitare, or, renunțând la acest concept, ar însemna să recunoaștem implicit, dar fără motivație: (1) că tipologia limbilor își pierde unul dintre parametrii săi de referință; (2) că factorii care determină topica și funcțiile ei nu mai pot fi net delimitați; (3) că varierea topicii nu poate fi interpretată în toată complexitatea ei.

Termenii cu o arie mai largă de cuprindere, aplicabili în majoritatea contextelor și care, pe lângă definițiile „afectiv” / „nonafectiv”, „expresiv” / „nonexpresiv”, „direct” / „invers”, presupun evoluția informației de la cunoscut spre necunoscut și viceversa, sunt *obiectiv* – *subiectiv*, introduși în teoria topicii de V. Mathesius. Potrivit lingviștilor școlii pragheze, topica

obiectivă, spre deosebire de cea subiectivă, îi facilitează receptorului înțelegerea informației, aceasta evoluând de la cunoscut spre necunoscut, de la *temă* (T) spre *remă* (R)<sup>8</sup>. De exemplu, în (1D) „Iară Alixandru-vodă (T) au năzuitu iară spre leși” (R) tema este punctul de plecare a informației și constituie elementul cunoscut din contextul anterior („Iară Bogdan-vodă, fără zăbavă, adunându oameni de pretutinderile, au scos pre Alixandru-vodă din scaun și iar au apucat Bogdan-vodă scaunul” (Gr. Ureche, p. 37)). O situație similară se constată și în (2C), care, din punctul de vedere al ordinii părților de propoziție, se caracterizează prin topică inversă: „Iar cealaltă avere (T) au împărțit-o celelalte slugi (R)”. Informația redată prin temă este cunoscută și aici din contextul anterior: „s-au sfătuit cu cele slugi să dzică că el este nepot lui Despot, și să împartă ei averea a lui Despot, și să-i de lui toate scrisorile câte au avut Despot cel Mare și puține din averea lui” (I. Neculce, p. 271).

Privind fenomenul din această perspectivă, se impune o distincție între topica *directă* și topica *inversă* (care vizează poziția subiectului față de predicat, de exemplu: SPO – OPS) și topica *obiectivă* versus *subiectivă* (specifică elementelor segmentării informaționale binare a propoziției – temă / remă – care constituie un alt nivel al analizei propoziției). Pornind de la această delimitare, constatăm că, de fapt, în cronică topica obiectivă poate fi atât directă (SPO), cât și inversă (PSO, OPS, OSP), iar topica subiectivă poate fi atât inversă, cât și directă.

Privite într-un cadru mai larg decât cel al unei propoziții izolate,

corelațiile topică obiectivă – topică subiectivă și topică directă – topică indirectă nu mai sunt confundabile. Aceasta pentru că în cadrul textului / microtextului valoarea obiectivă este specifică atât ordinii directe, cât și celei inverse, dacă ea este neutră sub aspect stilistic; este neemfatică; dispune informația de la cunoscut spre nou; este tipică pentru limba dată; urmărește exprimarea cât mai exactă a intenției comunicative; nu vine în contradicție cu segmentarea actuală; este condiționată de factori gramaticali, pragmatici, semantici sau structural-organizatorici. Valoare subiectivă poate avea atât ordinea directă, cât și cea inversă, în cazul în care sunt îndeplinite următoarele condiții: topică este marcată stilistic; emfatică; determinată de starea emoțională a vorbitorului, dirijată de afectivitate; dispune informația de la nou spre cunoscut; este determinată de factori stilistici, ritmico-intonatori, nali ș.a.m.d.

#### NOTE

<sup>1</sup> Dionisos din Halicarnas, iar ulterior și Quintilianus au adus în discuție așa-numita „ordine naturală”, iar mai târziu, în secolele XVI-XVIII, teoreticienii francezi vorbeau, cu referire la limba lor, de „ordinea logică” a cuvintelor în propoziție.

<sup>2</sup> Câmpeanu, E., *Topica „obiectivă” cu valoare „subiectivă” // Cercetări de lingvistică*. T. II, Cluj, 1957, p. 219-238, p. 219-220. Ivănuș, D., *Teoria și topica propoziției subordonate necircumstanțiale în limba română*, Craiova, Editura Universitară, 1994, p.139. Toma, I., *Limba română contemporană. Privire generală*, București, Niculescu, 1996, p. 276. Coteanu, I., *Gramatica de bază a limbii române*, București, Garamond, ș.a., p. 349 ș.a.

<sup>3</sup> Excludem din start din această serie unii termeni apăruiți în cadrul tendinței psihologice de interpretare a faptelor de limbă – topică „intelectuală”, „aberantă”, „cronologică”, „impulsivă” – ca fiind irelevanți pentru discuție.

<sup>4</sup> Șerban, V., *Teoria și topica propoziției în româna contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974, 236 p.

<sup>5</sup> A se vedea, de exemplu, Le Bidois, R., Le Bidois, G., *Syntaxe du français moderne. Ses fondements historique et psychologique*. T.II: *L'ordre des mots dans la phrase*, Paris, Editure Auguste Picard, 1968, 794 p.

<sup>6</sup> A se vedea Șerban, V., *op. cit.*, p. 27.

<sup>7</sup> Kruisinga, E. A. apud Дмитрев, А. Н., *Об употреблении термина „инверсия” // Романское и германское языкознание*, Вып. 6, Минск, Вышэйшая школа, 1976, p. 6.

<sup>8</sup> Termenii „temă” și „remă” sunt utilizați aici în concordanță cu teoria despre analiza actualizată.

#### SURSE LITERARE

Ureche, Gr., *Letopisețul Țării Moldovei de la Dragoș-vodă până la Aron-vodă // Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, Hyperion, 1990, p. 23-118. Neculce, I., *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat // Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, Hyperion, 1990, p. 280-472.

Neculce, I., *O samă de cuvinte // Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, Hyperion, 1990, p. 267-279.

*Istoria Țării Rumânești de când au descălecat pravoslavnicii creștini (Letopisețul Cantacuzinesc) // Ștolicul Constantin Cantacuzino. Istoria Țării Românești*, Chișinău, Litera, 1997, p. 144-255.

Costin, M., *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-vodă încoace // Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, Hyperion, 1990, p. 135-248.

Eugenia MINCU

## ELEMENTUL FORMATIV *CARDI(O)- / -CARD, -CARDIE* ÎN CORPUSUL TERMINOLOGIEI MEDICALE

### The formative element *cardi(o)- / -card, -cardie* in the medical terminology block

This article clears up some recent devices of formation of the specialized words (terms) used in various fields of activity as well as medical one. Some formative elements are used, being considered as „scholarly words”. In the classic languages (Latin and Greek) they were autonomic words possessing a particular meaning. This meaning has relatively kept (*abdomen* – gr. „abdomen”) or it has undergone some semantic changes (*eco* – gr. „home” → ecology, economy etc.). The availability of the formative element *cardi(o)- / -card, -cardie* is presented in this article. This formative element, being considered traditional one and characteristic of the medical terminology, has penetrated some other fields of human activity. Being used in the medical terminology, this formative element has ennobled itself either through conjunctions or semantic disjunctions.

In this article the terms formed by means of *cardi(o)- / -card, -cardie* are assessed, following its availability in different fields as well as the medical one.

**Key words:** new terms, device of formation, medicine, formative element *cardi(o)- / -card, -cardie*.

\* \* \*

Prezentul studiu elucidează unele mecanisme de formare a cuvintelor specializate, utilizabile în diverse domenii de activitate, inclusiv cel medical. Cu statut de elemente formative sunt folosite „cuvinte savante”, care în limbile clasice (latină și greacă) erau lexeme autonome cu sensuri distincte și care s-au menținut în relativitate (*abdomen* – gr. „abdomen”) ori au suportat modificări (*eco* – gr. „casă” → ecologie, economie etc.). În lucrare vom descrie și tendința elementului formativ *cardi(o)- / -card, -cardie*, considerat, tradițional, ca fiind propriu terminologiei medicale, de a pătrunde și în alte domenii. Fiind utilizat în terminologia medicală, afixoidul suportă înnoșări de sens fie prin conjuncții, fie prin disjuncții semantice. Au fost evaluați termenii formați prin intermediul lui *cardi(o)- / -card, -cardie* în disponibilitatea lor pentru diverse domenii, inclusiv cel medical.

— — —

Vorbind despre limbajul științelor, pe care îl numește „al cunoașterii sau limbajul logic”, Matilda Ghica îi găsește însușiri bine definite, dintre care o menționăm pe cea expusă în opinia conform căreia „fiecare dintre frazele lui (și, implicit, fiecare cuvânt) trebuie să aibă un sens și nu mai multe” [11]. Totuși s-a remarcat faptul că vocabularul limbajului științific prezintă o mare mobilitate prin capacitatea de a forma noi termeni. S-a menționat deja că variabilitatea în funcție de domeniu solicită o reconsiderare semantică a



cuvintelor (aici a afixoidelor). În continuare vom ilustra și tendința afixoidului de a se detașa de sensul original în limita relativă a unui domeniu; ceea ce confirmă încă o dată faptul că descifrarea anumitor lexeme terminologice este o activitate laborioasă și nuanțată.

Afixoidul *cardio-* / *-card*, *-cardie* (gr. *kardia* „inimă”) este un element terminologic confixoidal foarte productiv, fiind utilizat cu predilecție în medicină.

A fost remarcată, totodată, atât relativa extindere a confixoidului pe orizontală (dispune de o variabilitate interdisciplinară minimă: vestimentație, fizică, medicină), cât și utilizarea lui intensivă pe verticală (variabilitate maximă intra-disciplinară: medicină – anatomie, clinică, histologie etc.), ceea ce nu-l scutește totuși de anumite modificări semantice, mai mult sau mai puțin sesizabile.

Scopul nostru este analiza morfo-lexicală a afixoidului, pornind de la primele atestări documentare ale acestuia, delimitând anumite eșantioane\* semantice în funcție de domeniu și încercând a stabili paternitatea termenilor, lucru deloc facil.

În tabelul ce urmează ilustrăm domeniile, evoluția semantica a confixoidului în corpusul diferitor termeni.

Afixoidul este definit drept confixoid în funcție de posibilitățile acestuia de a fi element inițial sau final într-un cuvânt. În tabel este inclusă și varianta *cardi(o)-* utilizabilă în mediana cuvântului cu eventualele fluctuații semantice (tab. 1).

Tabelul 1

**Confixoidul *cardi(o)-* / *-card*, *-cardie* (gr. *kardia* „inimă”) în corpusul diferitor termeni**

	Nr. total	Sens primar	Domenii de utilizare	Nr. de termeni	Sens înnobilitat	Domenii de utilizare	Nr. de termeni
1. <i>cardio-</i>	34	„inimă” „lângă inimă”	Medicină Vestimentație	23 1	„mușchiul inimii” „pericard” „cerc fix” „sistem circulator”	Medicină Medicină Fizică Medicină	5 1 1 3
2. <i>-card</i> , <i>cardie</i>	14	„țesutul inimii” „disfuncție a inimii”	Medicină	14	–	–	–
3. <i>cardi(o)-</i>	5	„inimă”	Medicină	4	„miocard”	Medicină	1
<b>TOTAL</b>	<b>53 de termeni</b>						

\* Noțiunea *eșantion* presupune o modalitate de selectare și grupare a cuvintelor compuse în care afixoidul are o semantică aparte.

În **Dicționarul etimologic de termeni științifici** [1], pentru *cardi(o)*-sunt enumerați 54 de termeni; mulți dintre ei nefiind prezenți și în **Marele dicționar de neologisme (MDN)** [Marcu, 2000]. Acest lucru se explică nu prin ignorarea unei surse bibliografice, ci prin inexactitatea termenilor: *cardiofil* (adjectiv) – „cu frunze sub formă de inimă” (botanică). La nivelul expresiei acesta este în opoziție cu lexemul *cardiofobie* (teamă patologică de a se îmbolnăvi de inimă) – o falsă antonimie – situație ce pune utilizatorul în dilemă. Necunoscând semnificația primului termen, acesta poate intui greșit sensul lui: *cardiofil* „persoană predispusă spre afecțiuni de inimă fie biomedicale, fie spirituale”. În aceeași situație se poate aminti și termenul *cardiocarp* (utilizat în botanică) care, la rândul său, poate fi explicat „fruct în formă de inimă” sau, de ce nu?, „inimă sub formă de fruct” [1]. Sunt exemple care elucidează faptul că alegerea termenilor adecvați se impune în mod categoric, deoarece terminologia nu acceptă să fie percepută în mod eronat sau distorsionat.

#### **Lexemul grec *kardia* cunoaște două căi de evoluție:**

A. *Statut de termen aparte*. Adjectivul cardiac (1372, Corbichon) [8] este un împrumut din latină „cardiacus” (cuvântul grec *kardiakos*, *kardie* „inimă”). În limba română termenul anatomic *cardiac* este folosit pentru prima dată de N. A. Crețulescu în **Manual de anatomie descriptivă**, București, 1843, tradus din limba franceză [15]. Adjectivul *cardialis*, -e din latină este atestat în dicționarele de terminologie în limba germană sub forma „kardial” și în limba rusă „кардиальный”; engleza, franceza, româna unifică adjectivele *cardiacus* și *cardialis*, -e utilizând prima variantă. Astfel, expresia *тонзилло кардиальный синдром*, introdusă în circuit de B. A. Еропов în 1928 și care semnifică un grup de maladii nereumatice ale inimii etiologic dictate de tonsilita cronică, a fost tradusă în limba română prin varianta *sindrom tonsilocardiac*.

În terminologia medicală adjectivul *cardiac* este utilizat frecvent în sintagma *șoc cardiac*, utilizată pentru prima oară de A. Filinberg în 1940, și *insuficiență cardiacă*, termen sintagmatic propus și acceptat la congresul al XII-lea al terapeuților în 1935.

B. *Statut de confixoid* sau, în definiția lui C. Maneca, „formațiune savantă” [14]. Această evoluție este dictată de „nevoile comunicării” „compunerea (aici afixoidarea) devenind un mijloc de creare a noi cuvinte analizabile și deci inteligibile” [12]. Confixoidul *cardi(o)*- / -*card*, -*cardie* este atestat în 48 de termeni, preponderent în calitate de element prepozitiv (34 de termeni). Aici n-au fost incluse cuvintele în care afixoidul are poziție mediană.

**Confixoidul cu statut de element prepozitiv *cardi(o)*-** formează mai multe eșantioane semantice:

*Eșantionul 1* conține termenii în care elementul savant și-a rezervat sensul primar – „inimă”. Primul cuvânt atestat este *cardiologie*, care datează din anul 1705. R. Vieussen, în **Nouvelles decouvertes sur le coeur**,

Toulouse, descrie leziunile valvulare ale inimii și ale vaselor mari utilizând acest termen [9].

Cardiologia ca specialitate medicală s-a constituit în perioada secolului XIX-XX, odată cu descoperirea celebrei „legi a inimii” (*totul sau nimic*) de către fiziologul englez Ernest Henry Starling [13].

De regulă, termenii din acest eșantion denumesc:

*a. entități morbide generale și specifice:* cardiopatie, cardialgie, cardiotoxie, cardiomiopatie, cardiofobie, cardiopatoză, cardiorahie, cardiacel, cardiomegalie etc.

*Cardiopatie* – termenul a fost propus de către W. Brigden în 1957 pentru a fi utilizat în cardiopatologie.

*Cardialgie* sau *cardioalgie* – termenul a fost atestat în **Macroviotica** lui I. F. Sobernheim (Iași, 1838) [15].

*Cardiomiopatie* – termenul a fost folosit pentru prima dată în 1957 de W. Brigden și indică o afecțiune a miocardului de o etiologie necunoscută.

*Cardiospasm* – termenul este introdus de către chirurgul german Jahan Micultcz în 1882, dar o primă descriere a acestei maladii o face încă în 1674 G. Vilizzii.

*b. investigații de laborator, denumiri de utilaj:* cardiograf, cardiografie, cardiogramă, cardioscop, cardioscopie etc.

Aici informațiile sunt mai puține: K. Wenckebach (Viena) efectuează în 1901 prima radiografie a inimii. În 1912 la Berlin Franz Grödel oferă imagini asupra „inimii în picătură”, iar în 1913 Robert Bordet imaginează cardiograma – o ortogramă a inimii în diverse poziții [13].

*c. intervenții asupra inimii:* cardiotomie, cardiovalvulotomie, cardiostimulație, cardioinhibitor, cardiostomie, cardioterapie, cardiochirurgie, cardioplastie etc. Ulterior, termeni astfel formați sunt utilizați pentru a denumi domenii de felul: cardioterapie, cardiochirurgie etc.

Primele comisurotomii au fost efectuate de către Brock și Bailei (1957), iar primele încercări de cardiotomie și cardiovalvulotomie au fost realizate de către Cristian Bernard, 1967 (încercări de a implanta inimi mecanice).

*Cardiostimulație* – primele încercări de stimulare a activității inimii s-au făcut încă prin sec. al XVIII-lea. Abia în 1932 Haimen A. S. elaborează primul aparat de cardiostimulație.

În 1896 cardiochirurgul Ludovic Ren a făcut o intervenție reușită asupra inimii cu o plagă de cuțit. În 1985 Alen Carnatie (Paris) a realizat prima cardioplastie la un pacient într-o stare gravă.

*d. denumiri de sisteme, segmente anatomice:* sistem cardiovascular, constantă cardiomiocitară, cardiolorld etc.

*Cardiolord* – așa a denumit R. Newmann aorta ascendentă care unește artriul stâng al inimii cu *truncus brahiocephalis* [16]. Prima schemă a sistemului cardiovascular îi aparține celebrului medic al antichității Galemus (aproximativ. 131-201 d. Chr.).

*Constantă cardiomiocitară* – autorii acestei sintagme terminologice sunt savanții ucraineni В. Н. Офицеров și А. Ф. Яковцова, care au stabilit legitatea de organizare a celulelor musculare.

e. denumiri de preparate medicamentoase: cardiazol.

L. von Meduna utilizează șocul convulsivant cu cardiazol la tratamentul unor afecțiuni psihice.

Tot aici, în primul eșantion, se include termenul care nu se utilizează în terminologia medicală, *cardigan* este folosit însă în terminologia vestimentară, din motivul că elementul *cardio-* își menține în acest cuvânt sensul primar „lângă inimă” – inima fiind privită, în acest caz, nu ca segment anatomic, ci ca organ regal, sediu al frumosului sufletesc.

*Eșantionul II* conține termenii care se referă la:

a) *mușchiul inimii, miocard*: cardiomalacie, cardioplegie, cardioscleroză.

*Cardioplegie* – termenul și ideea îi aparțin chirurgului rus Н. Н. Терепбинский (1940). În 1955 Меירוуз Д. Т. a realizat prin administrarea diverselor preparate chimice cardioplegia (oprirea artificială a băților de inimă).

b) *pericard*: cardioliză.

*Eșantionul III*. Aici se includ termenii în structura cărora *cardi(o)-* indică, prin expansiune semantică, diverse fenomene legate de sistemul circulator (pulsul, tensiunea arterială): cardiosfigmograf, cardiosfigmografie.

*Eșantionul IV* este reprezentat doar de termenul *cardioidă*, utilizat în fizica, domeniu în care prefixoidul respectiv are sens de „cerc fix”.

Neclară rămâne situația în care elementul formativ menționat ocupă un loc de mijloc: electrocardiogramă, miocardiodistrofie, reocardiografie, balistocardiografie, electrocardiografie etc. Considerăm că fenomenul afixoidării duble: *balisto-* <lat. *balisto*, „mișcare” interacționează cu cuvântul deja format prin afixoidare *cardiografie*, oferind o plusvaloare informativă (nouă) termenului. Concomitent, consemnăm egalitatea lexicală a elementelor formative, ca în cazul termenului *miocardiodistrofie*; afixoidale: *mio* <gr. *myos* „mușchi”; *cardio* <gr. *kardia* „inimă”; *dis* <gr. *dys* „disfuncție”; *trofie* <gr. *trophe* „alimentare” fiind disponibile pentru mai multe variante combinatorice: *cardiomiodistrofie* (termen atestat oficial vs *miocardiodistrofie*) *miocard*, *cardiotrofie*, *distrofie*, *miodistrofie*, *miotrofie* etc., reconfirmând adevărul enunțat de Aristotel conform căruia „a ști să te slujești de cuvinte... e o mare calitate” [2].

Aceeași situație poate fi sesizată și în variantele *balistocardiografie* și *cardiobalistografie*, în care elementele *balisto-* și *cardi(o)-* pot fi schimbate lesne cu locul.

*Miocardiotrofie* – termenul a fost introdus în practica medicală de terapeutul rus П. Ф. Ланр (1875-1948) și se referă la lezarea funcției mio-

cardului, fapt care generează o disfuncție a inimii în general. Termenul este pus în circulație în 1936.

În **Dicționarul de terminologie medicală rus-român** [4] sunt propuse sinonimele *distrofie miocardică*, *miocardoză*.

*Reocardiografia* – termenul este introdus în circuit în 1945 de W. Holzer, K. Polzer și A. Marko și denumește o metodă de cercetare a activității cordului.

*Ecocardiografia* este un termen propus în 1965 de către Institutul american de ultrasunet și indică o metodă de cercetare a structurii și funcției motorii a cordului.

Ideea electrografiei apare în sec. XIX. Carlo Matteuci (1811-1868) a propus cursul teoretic „Electricitatea inimii”. Fiziologul englez Augustus Desire Waller (1856-1922) este autorul primelor încercări de înregistrare a bătăilor inimii (1887-1889), dar adevăratul realizator se consideră medicul olandez Einthoven (1906-1907), care descrie modificările înregistrate de ECG în **Detung des Elektrokardiogrammes** [13].

Respectiv acești termeni se includ în primele două eșantioane semantice nominalizate mai sus:

Eșantionul I	„inimă”	șase termeni
Eșantionul II	„miocard”	un termen

**Confixoidul cu statut de element postpozitiv** atestă variantele: *-card, -cardie*.

A. *-cardie* – această variantă a confixoidului se referă la un țesut al inimii actualizat lexical de elementul prepozitiv: *miocard, pericard, endocard* etc.

Cel mai vechi termen atestat este *pericard*, din greacă „perikardion”, împrumutat în sec. al XVI-lea [7], aici *peri-* arată situarea în jurul inimii. În limba română sunt utilizate formele *pericardio* în **Gramatica fizicii sau gramatica de la învățătura fizicii**, biblioteca Academiei RPR, ms 1627, traducere din italiană de Amfilonie Hotiniul pe la 1790; *pericardion* – la A. Teodorescu. **Aritmetica sau învățătura socotelilor**, Iași, 1839, și *pericard* în **Manual de anatomie descriptivă**, București, 1843, o traducere din franceză de N. A. Krețulescu, [15, p. 253]. Termenul acesta va fi utilizat în fizică, matematică, apoi și în anatomie, fenomen explicabil, probabil, prin împrumutul primar „sac rotund”, după cum se sugerează în traducerea termenului *pericardium* [3], care inițial nu desemna un termen anatomic. O altă explicație ar fi prezența lui *cardio-* în fizică cu sensul de „cerc fix”, (Eșantionul IV) lucru care justifică ipoteza că lexemul *kardia* a fost utilizat inițial în aritmetică, fizică, iar apoi a devenit, prin extensiune – „cerc fix” – „sac rotund” – „inimă” – termen anatomic.

În 1842 N. Chevers descrie pericardita constructivă [10], iar mai târziu,

anatomistul german Hayek propune termenul de *membrană bronhocardiacă*, denumire a unei structuri anatomice ce unește bronhiile de pericard.

Termenul *endocard* este atestat în 1841 la H. Cottez [7], informație care suscită dubii, deoarece se cunoaște faptul că încă în 1836 francezul Bouillaud Jean Baptiste (1796-1881) introduce în terminologia clinică termenul *endocardită*, care semnifică inflamația endocardului (învelișul intern al inimii).

*Endocardita septică* – termenul a fost propus de terapeutul rus A. A. Остраумов (1844-1908), indicând o endocardită infecțioasă, iar ceva mai devreme, în 1816, F. L. Kreysig propune sintagma *endocardită fetală*, substituită actualmente de cea de *fibroelastoză subendocardiacă* (sinonime: *endocardită congenitală*, *scleroză endocardiacă*, *fibroelastoză endomiocardiacă*) [4].

În 1947 Holt propune introducerea sintagmei terminologice: *umbră adipoasă epipericardiacă* care indică depozitarea țesutului adipos deasupra diafragmei.

Termenul *miocard* este folosit începând cu anul 1877 [7]. Noțiunea de *distrofie a miocardului* a utilizat-o terapeutul rus Ланг (1875-1948), noțiune acoperită de termenul *miocardiodistrofie* (termen analizat anterior). În sursele occidentale această noțiune este redată prin sintagma *cardiomiodistrofie secundară*. Această imprecizie terminologică, intolerabilă, dar întâlnită în terminologia medicală, a creat inconveniențe în procesul de diagnosticare a miocarditei.

*Infarctul miocardic acut* este descris pentru prima dată de francezul R. Marie în teza sa de doctorat, descriere completată ulterior de medicii ruși B. П. Образцов și H. Д. Страшенко într-o lucrare publicată în 1910 în Germania.

*Miocardul difuz* este un termen propus de Jaffe în 1949 și denumește procesul de lezare a miocardului în prezența sifilisului în stadiu incipient.

B) *-cardie*; varianta indică funcționarea sau situarea anormală a inimii, specificată de elementul prepozitiv: *tahicardie*, *stenocardie*, *ectocardie*, *mezocardie*, *bradicardie*, *megacardie*, *embriocardie* etc. și indică:

1) *Funcționarea patologică a inimii:*

*Tahicardie* – <gr. tachys „repede” + kardia „inimă” = inimă „repede” – accelerare anormală a bătăilor de inimă.

*Bradicardie* – <gr. brady „încet” + kardia „inimă” = inimă „încet” – scăderea ritmului cardiac.

2) *Situare patologică a cordului :*

*Baticardie* – <gr. bathys „profund” + kardia „inimă” = inimă „profundă” – situare mai jos a inimii.

*Mezocardie* – <gr. mesos „de mijloc” + kardia „inimă” – situare patologică congenitală a inimii către mijloc.

Termenul *stenocardie* a fost propus de W. Heberden în 1772 pentru a denumi starea de indispoziție fizică și psihică cu iradiere în cutia toracică.

Primele încercări de a explica evoluția acestei afecțiuni o face tot Heberden în 1768.

*Tahicardia* – termenul este atestat în 1871 [7, p. 66], iar *embriocardia* e un cuvânt propus de terapeutul francez Henri Huchard (1844-1910) în sec. al XIX-lea pentru a denumi un fenomen auscultativ în funcționarea ultrauterină a inimii.

Este de menționat relația de omonimie între *-cardie*, varianta prepozitivă a confixoidului investigat, și *cardie* (gr. *kardia*) – orificiul superior al stomacului situat la locul de unire între esofag și stomac.

Dicționarul etimologic **LaRousse** explică cuvântul ca fiind un împrumut din greacă, *kardia* „inimă”, cu sensul medical de „orificiu superior al stomacului („lângă inimă”), folosit pentru prima dată de James în 1747.

Un lucru este cert: *kardia* din greacă este cuvântul original comun pentru ambele omonime. Nu s-a stabilit încă dacă *kardia* „stomac” derivă de la *kardia* „inimă” sau de la *kardia* „cerc rotund, fix; sac”, ultimul sesizabil cu sensul primar al lexemului grecesc. Acest cuplu omonimic există și în terminologia medicală românească. Folcloriștii A. Candrea, P. Ștefănuță, E. Niculiță-Voronca explică acest fenomen prin cunoașterea empirică a structurii anatomice a corpului uman: „cumplita durere nu numai cât trupul le beșica, ci până la inimă (stomac) pătrunzând la ficați le străbătea” [6].

O explicație plauzibilă găsim în traducerile textelor medicale antice în care, pentru denumirea ambelor organe anatomice, se folosea un singur termen – *kardia*. Fiind tradus prin *inimă*, termenul a moștenit în română ambele semnificații – „inimă” și „stomac”. Cf.: „tot pe nemâncate trebuia să se administreze unele leacuri recomandate de Plinius și de Marcellius Empiricus. Și astăzi la mai toate popoarele persistă credința că leacurile trebuie luate pe inima goală” [5].

### Concluzii:

a. Confixoidul *cardio-* se combină, preponderent, cu teme savante și nu are existență autonomă: *cardioptoză*, *cardiodinie*, *cardiostomie* etc.

b. Combinările cu lexeme autonome sunt de felul: *cardioinhibator*, *cardiostimulator*, *cardioterapie* etc.

c. Există cazuri de afixoidare secundară, adică de formare a unui nou cuvânt prin afixoidare care include ca element formativ un alt cuvânt, format deja prin afixoidare: *cardio-* + *angeologie*. Fenomenul are drept obiectiv nuanțarea și precizarea informației: *angeologie* – știință despre vase sanguine și limfatice și bolile lor; *cardioangeologie* – știință care studiază inima și aparatul circulator.

d. Se constată o sinonimie pe care o oferă doar cuvintele formate prin afixoidare; nici un alt mod de formare a cuvintelor nu se pretează aici, de ex.: *cardiomegalie* = *megacardie* – mărire a volumului inimii. Este cazul în care „jocul” afixoidelor nu afectează sensul cuvintelor. Faptul acesta amintește o veche regulă aritmetică: dacă schimbi locul termenilor, suma nu se schimbă. Este vorba de o relație de echivalență între afixoidă, ca în

exemplul *cardiobalistografie* = *balistocardiografie*. Fenomenul nu exclude și un alt tip de sinonimie: *bradicardie* = *bradiritmie* etc. Considerăm aceasta o particularitate a confixoidelor în general.

e. *Kardia* din greacă formează originea comună a omonimelor *-cardie* < *kardia* „inimă”, varianta prepozitivă a confixoidului investigat; *cardie* < gr. *kardia* „orificiul superior al stomacului situat la locul de unire între esofag și stomac”. Nu s-a stabilit cu certitudine dacă *kardia* „stomac” derivă de la *kardia* „inimă” sau *kardia* „cerc rotund, fix; sac” – ultimul sesizabil ca sens primar al lexemului grec. Această omonimie este atestată în terminologia medicală.

f. Considerăm prezența lui *cardio-* în fizică cu sensul de „cerc fix” (Eșantionul IV) drept argument pentru ipoteza că lexemul *kardia* a fost utilizat inițial în aritmetică, fizică și, ulterior, prin asociere – „cerc fix” – „sac rotund” – „inimă” – a devenit termen anatomic.

g. Sunt atestate relații conceptuale ierarhice de logică.

h. În relațiile (de coordonare sau de subordonare) în cuvinte indică:

A. Apartenența: *miocard* – mușchi al inimii.

A. Localizarea: *cardiodinie* – durere în regiunea inimii.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Andrei, N., *Dicționar etimologic de termeni științifici*, 1987, p. 53.
2. Aristotel, *Poetica*, București, Editura IRI, 1998, p. 97.
3. Arnaudov, D., *Terminologia Medica Polyglota*, Sofia, 1979.
4. Bejenaru, V., Bejenaru, G., *Dicționar de terminologie medicală rus-român*, Chișinău, 1991, p. 48.
5. Candrea, A., *Folclor român medical comparat*, Iași, 1990.
6. Cantemir, D., *Istoria Ieroglifică*, Chișinău, 1989.
7. Cottez, Henri, *Dictionnaire des structures du vocabulaire savant*, Paris, Le Robert, 1980.
8. Dauzat, A., *Dictionnaire etymologique*, Paris, 1932, p. 142.
9. *Dicționar cronologic de medicină și farmacie*, București, 1975, p. 66.
10. *Dicționar cronologic de medicină și farmacie*, București, 1975, p. 118.
11. Ghica, M., *Estetica și teoria artei*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 442.
12. Graur, A., *Lingvistica pe înțelesul tuturor*, București, 1952, p. 20.
13. Iftimovici, R., *Istoria medicinei*, București, 1995.
14. Maneca, C., *Compusele și terminologia științifică în Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, București, 1952.
15. Ursu, N., *Din istoria terminologiei științifice românești*, București, 1962, p. 164.
16. <http://www.medeffect.ru/abc/v>



Irina CONDREA

## TEXTUL CA SEMN ȘI SEMNUL CA TEXT

Comunicarea este un domeniu complex și foarte important în activitățile umane, de modul de comunicare depinzând eficiența acestora în diverse situații. De aceea comunicarea este studiată în ultimul timp ca un fenomen multidimensional, ale cărui varietăți se bazează pe un element comun – **semnul**, care face parte dintr-un anumit sistem ce ajută la codificarea / decodificarea mesajului.

**Semiotica** este știința despre semne, sisteme de semne și despre comunicarea cu ajutorul semnelor. Teoria semnului a fost fundamentată de doi mari autori care au și pus bazele semioticii ca disciplină de studiu – Charles Sanders Peirce și Ferdinand de Saussure.

Pentru comunicarea umană, cel mai complex și mai eficient sistem de semne este **limba**, care numește, descrie și analizează realitatea înconjurătoare cu ajutorul semnului lingvistic. **Semnul lingvistic** este cea mai mică unitate care comportă un sens – acesta poate fi un cuvânt: *casă*; un morfem: *-ei* din *casei* sau *-le* din *casele*, prin urmare, semnul lingvistic nu este întotdeauna un cuvânt.

Există două elemente indisolubil legate ale semnului lingvistic: **semnificantul** – învelișul sonor, ansamblul de foneme care formează partea fonetică a semnului, acesta fiind un semnal sonor perceput de cunoscătorii limbii respective, și **semnificatul**, care reprezintă conceptul, ideea pe care o reflectă sau la care se referă respectivul ansamblu sonor. Ambele trimit la **referent** – adică la obiectul concret, lucrul, noțiunea la care trimite semnul lingvistic.

„arbore” (desen) – semnificat

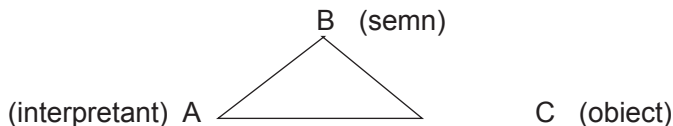
-----

*arbore* – semnificant

Conform lui F. de Saussure, legătura dintre semnificant și semnificat este arbitrară, deci și **semnul lingvistic este arbitrar**. Astfel, ideea de „soeur” nu este legată prin vreun raport interior cu suita de sunete *s-ö-r* care îi servește drept semnificant; ar putea fi însă reprezentat prin oricare altul, drept dovadă fiind diferențele dintre limbi și însăși existența unor limbi diferite. Semnificatul „boeuf” are drept semnificant *b-ö-f* de o parte a frontierei și *o-k-s* (*Ochs*) de cealaltă parte, afirmă F. de Saussure. Chiar și fenomenul sinonimiei, când pentru unul și același semnificat se pot găsi mai mulți semnificanți dovedește că semnul lingvistic este arbitrar.

**Semnul** reprezintă una dintre categoriile de bază ale interpretării limbajului uman; în limbă semnul este mai mult decât cuvânt, în filozofie semnul este mai mult decât idee, în științele naturii semnul este mai mult decât obiect.

În accepția lui Ch. S. Peirce, semnul are un caracter tridimensional și reflectă relația interpretant – semnificat – obiect. Grafic, această relație este reprezentată printr-un triunghi:



Definind semnul ca „ceva ce ține locul la altceva și este înțeles de cineva”, Peirce pune semnul în relație cu obiectul pe care-l definește și cu interpretantul. În baza acestor relații sunt stabilite trei tipuri de semne, diferite de semnul lingvistic:

a) semnul **iconic (icon)** apare ca rezultat al analogiei cu obiectul pe care-l desemnează; el păstrează configurația vizuală a acestuia și posedă proprietățile denotatului său, în sensul că are același efect asupra receptorului. Drept exemple clasice de semne iconice servesc imaginile desenate sau fotografice ale obiectelor, tablourile, schemele etc.

b) semnul **indicial (index)** se caracterizează printr-un raport de contiguitate cu obiectul pe care-l reprezintă și provine de la o sursă „naturală”: spre exemplu, febra este un semn al bolii, fumul este semnul focului, înclinarea arborilor indică direcția vântului, mușchiul de pe scoarța lor – partea de nord, vuietul valurilor arată prezența unei ape (râu, mare) etc. Tot ce atrage atenția – strigăt, zgomot, fulger, urmă, claxon, lumină se află în raport direct, fizic (de „atingere”) cu sursa, cu obiectul respectiv. De aceea Peirce considera că semnul indicinal poate fi tradus prin „Privește încolo!”

c) semnul **simbolic (symbol)** nu se află în vreo relație fizică sau de similaritate cu obiectul pe care îl desemnează. El este rezultatul unor convenții sociale și culturale și reprezintă viziunea unei societăți sau comunități asupra unor lucruri. De exemplu, printr-o convenție tacită de ordin cultural s-a ajuns la situația că balanța reprezintă simbolul justiției în mai multe culturi. Însă ceea ce are caracter de semn simbolic pentru un grup oarecare poate să nu însemne absolut nimic pentru altul. De exemplu, mărtișorul este recunoscut ca simbol al primăverii numai în unele țări balcanice (România, Bulgaria), dar nu are nici o semnificație în cadrul altor culturi.

Spre deosebire de semnele iconice și indicinale, semnul simbolic se află într-o relație strânsă cu factorul uman și etnic, cu o anumită cultură și tradiție, ceea ce îl situează pe un plan distinct față de celelalte tipuri de semne.

**Motivația** semnelor este și ea diferită: semnele iconice au o motivație prin analogie; pentru semnele indicinale motivația este de contiguitate, iar semnele simbolice au o motivație social-culturală.

Fiecărui tip de semne îi revine o arie de funcționare reprezentativă, în care își dezvăluie mai pregnant semnificațiile. Astfel, **iconicitatea** este reprezentată tradițional de pictură, sculptură, artele plastice în care motivația analogică este menținută și cultivată în mod diferit în diverse perioade. Realitatea actuală, lumea contemporană este, practic, invadată de iconicitate, aceasta se regăsește masiv în mass-media electronică, televiziune,

cinema, internet. În mediul urban, în special în sfera comerțului, iconicitatea este utilizată pe larg în multiple afișe, etichete, mărci comerciale etc., care sugerează diverse analogii între imaginea din reclamă și obiectul concret la care se referă. Semnele iconice sunt mai frecvent utilizate, deoarece au un impact imediat asupra receptorului, pretându-se schematizării și simplificării prin eliminarea unor trăsături neesențiale și prin păstrarea și scoaterea în evidență a trăsăturilor specifice (sau voit accentuate).

*Indicalitatea* implică prezența obiectului pe care îl reprezintă și care, spre deosebire de semnul iconic, nu este similar obiectului denotat. Decodificarea semnelor indicinale are loc mai mult în baza cunoștințelor și a experienței destinatarului, care poate înțelege că zăpada reprezintă frigul, pomii înfloriți sunt semnul primăverii, cântul cocoșului – apropierea dimineții etc.

*Simbolizarea* se bazează pe anumite reguli prestabilite, în baza cărora este interpretat semnul. Unele semne simbolice denotă și anumite raporturi de contiguitate cu obiectul pe care îl reprezintă, de exemplu, culoarea roșie a sângelui, altele însă au un caracter abstract și convențional – simbolurile matematice, chimice, grafemele alfabetelor etc.

Aceste tipuri de semne nu se manifestă întotdeauna izolat, în majoritatea situațiilor ele sunt îmbinate, cu scopul de a obține efecte cât mai puternice. De exemplu, într-un afiș publicitar mărirea și culoarea literelor, plasarea lor în spațiu scot în evidență nu atât caracterul lor simbolic, cât, în special, iconicitatea și chiar contiguitatea lor (de exemplu, un Z într-o inscripție referitoare la zumzet).

Diversele tipuri de semne și caracteristicile lor sunt actualizate și în creațiile literare, bazate pe diverse proprietăți ale cuvintelor, pe simbolismul sunetelor, pe configurația grafică a textului care poate fi construit în așa fel, încât să reprezinte o imagine iconică. De exemplu, poeziile lui Appolinaire *Cravata*, *Orologiul* ș.a. Aceste creații au fost numite de autor *caligrame* și

```

      E
     T
    A
   C V
  R A
    DOU
   LOU
  REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET OUI T'
 ORNE O CI
  VILISÉ
 OTE. TU VEUX
 LA BIEN
 SI RESPI
      RER
  
```



pot fi considerate texte-semne, care scot în prim-plan iconicitatea:

*Guillaume Apollinaire. Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918

Multiplele semnificații care pot fi decodificate din caligrame se bazează pe toate tipurile principale de semne caracteristice comunicării umane și denotă o „densitate” semantică și, respectiv, rar întâlnită în alte categorii de texte.

Una dintre poeziile lui Nicolae Dabija, *Clepsidra*, păstrează aspectul de text, de poezie, dar scoate în prim plan imaginea vizuală, iconicitatea:

**CLEPSIDRA**

Vroiam să dobor secunda cu o săgeată  
Vroiam să măsor cu o iubire vecia.  
Mult prea multă-mi părea Poezia...  
Și-a mea îmi era lumea toată...  
Iarba creștea sub pașii mei,  
teii scoteau flori pe ram  
de mă gândeam la ei  
atunci când iubeam,  
ce tânăr  
eram  
o!  
eram  
ce tânăr  
atunci când iubeam:  
de mă gândeam la ei,  
teii scoteau flori pe ram;  
iarba creștea sub pașii mei,  
și-a mea îmi era lumea toată...  
Mult prea multă-mi părea Poezia...  
Vroiam să măsor cu o iubire vecia...  
Vroiam să dobor secunda cu o săgeată...

Este de remarcat că asemenea construcții formale codifică sensul pe toate planurile: pe de o parte, ca în orice alt text, apare semnul lingvistic; pe de altă parte, semnul iconic este actualizat prin forma de clepsidră, clepsidra simbolizând scurgerea continuă a timpului.

Roxana-Magdalena  
BĂRLEA

## CRONOLOGIA IMAGINARULUI. UNITĂȚI ALE TIMPULUI ÎN LITERATURA PENTRU COPII ȘI TINERET

### 1. Spațiul și timpul – coordonate ale existenței reale și imaginare

Lucrarea de față valorifică o mică parte din rezultatele participării la un proiect de cercetare pe tema „Locuri imaginare în literatura pentru copii”, realizat de o echipă de cercetători din trei țări (România, Franța, Maroc). Prin „*Literatură pentru copii și tineret*” înțelegem scrierile capabile să transmită cunoștințe și valori estetice, etice etc., într-o manieră accesibilă vârstelor respective. De la eposul popular tradițional până la literatura cultă S.F. de azi, orice text literar este încadrabil în selecția „pentru copii și tineret”, indiferent de adresabilitatea<sup>1</sup> explicită sau implicită a textului, în măsura în care acesta poate oferi ceva cititorului de orice vârstă<sup>2</sup>.

În aceeași măsură cuprinzătoare am acceptat definirea *imaginei* ca pe un domeniu al gândirii și simțirii umane aflat în afara realității concrete, percepute direct – senzorial, experimental – sau prin deducție logică<sup>3</sup>. În această accep-

ție, imaginarul este greu de delimitat de fantastic<sup>4</sup>, pe de o parte, după cum se află în relație strânsă, de compensație, de coabitare, cu realul, pe de altă parte.

De altfel, dialectica real-imaginar / fantastic ne-a și impus abordarea temporalității ca pe o componentă esențială a imaginarii, concepută ca atare de către cercetători<sup>5</sup>. *Spațiul și timpul* sunt coordonatele fundamentale ale imaginarii, întrucât ele au acest statut și în definirea existenței reale a omului. Este suficient să amintim că două dintre strălucirile încercări de a surprinde modelul ontologic românesc utilizează „timpul” drept criteriu esențial de descriere și analiză a viziunii românești asupra lumii, a existenței universului, în general. Este vorba despre Mircea Vulcănescu, cu eseul *Dimensiunea românească a existenței*, adăugată altor studii din aceeași sferă de preocupări<sup>6</sup>, și despre Ernest Bernea, cu *Reprezentarea timpului*, din trilogia **Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român**<sup>7</sup>, la care vom face referiri în continuare.

În cele ce urmează, ne propunem să exemplificăm în primul rând câteva tipare ale cuantificării timpului în imaginarul pentru copii și tineret (care nu se deosebește prea mult de cel destinat adulților) și, în al doilea rând, să ilustrăm câteva reflexe literare ale relației spațiu-timp (dilatarea, comprimarea, suprapunerea unităților timpului, cu efecte asupra dimensionării și situării spațiului, eternizarea, ieșirea din timp etc.).

## 2. Unități ale timpului în literatura pentru copii și tineret

Alături de cele trei mari tranșe convenționale, stabilite de gândirea umană, *trecut – prezent – viitor*, funcționează cunoscutele unități stabilite pe baza succesiunii elementelor lumină / întuneric: zi / noapte, dimineața / amiaza / seara / miezul nopții ș. a. m. d. După cum se vede, toate sunt unități provenite din experiența vieții reale a omului. De altfel, dacă am compara datele oferite de creația artistică (pe care le-am sintetizat într-un mic studiu, publicat în *Trivium*, BNP, București, nr. 1 (6), 2006) cu cele rezultate din anchetele sociale directe pe teren (realizate de E. Bernea și valorificate în studiul citat), am remarca faptul că deosebirile nu sunt prea mari. Pentru noțiunea de *trecut* există aceeași *imprecizie* care îl situează în mitologie și aceeași *concepție despre începuturi*. Atât în real, cât și în imaginar, viața, universul au un început, care se datorează unei forțe divine, ce a acționat „odată”, „cândva”, „demult, demult”. *Prezentul* este mai palpabil în răspunsurile țăranilor din satul tradițional românesc și mai convențional în literatură, căci în aceasta din urmă par a se petrece sub ochii cititorului fapte care vin din trecutul mitic al omenirii. Acest *fals prezent* reprezintă, de fapt, principala deosebire a imaginarii față de real. În ceea ce privește *viitorul*, acesta este la fel de *indeterminat* ca și trecutul, este un timp ireal, o *proiecție a posibilului*, a speranței. Deși toate pe care le trăim vin din trecut, acesta nu exis-

tă, pentru că a fost deja consumat. El supraviețuiește numai în memoria noastră actuală și în lucrurile și ființele pe care le vedem acum și aici. Viitorul, de asemenea, nu există, pentru că orice clipă viitoare devine prezent în momentul trăirii ei. Numai prezentul este sesizabil, dar și acesta doar ca o punte instabilă, fragilă, între trecut și viitor. Ceea ce apare absolut identic în real și imaginar este *unitatea dintre cele trei ipostaze ale timpului*.

Așa cum țăranul român, ancorat în realitatea imediată, nu concepe timpul decât ca eternitate, care cuprinde, în egală măsură, trecutul, prezentul și viitorul<sup>8</sup>, tot așa și creatorul de ficțiuni literare nu își permite să fragmenteze, cu atât mai puțin să izoleze aceste trei mari unități logice ale Cronosului.

Așadar, studiind următoarele subdiviziuni ale timpului (anul, luna, săptămâna, ziua, ora etc.), la fel de convenționale, vom constata că realul este implicat din plin în imaginar, așa cum se întâmplă, de altfel, și cu descrierea spațiului imaginar. Ajungem astfel la concluzia deja formulată de autoritățile în materie: imaginarul operează cu material sensibil, care nu diferă prea mult de al lumii reale, dar care este manipulat după legi diferite de ale realului, „este refăcut într-o manieră specifică”.

**Veacul**, atât de invocat în viața reală a societății tradiționale românești, include în el epocile, anii, duratele mari, în general, încadrate toate între coordonatele eternității. Vom reveni asupra lor într-o prezen-

tare a raportului dintre indeterminat și determinat în măsurarea timpului imaginar, de tipul „după ani și ani...” vs. „după șapte ani, șapte luni, șapte săptămâni...”.

**Anotimpurile** au o simbolistică specială în literatura pe care o analizăm aici, nu fără relație directă cu încărcătura simbolică pe care acestea o dobândesc în viața reală. Un exemplu de particularizare ar fi slaba reprezentare a iernii și a verii în lumea ficțională și ierarhizarea preferințelor în ordinea primăvară-toamnă.

Astfel, ideea de *primăvară* este strâns legată de *timpul static*, precum și de *mecanismele unicității și absolutizării* din tehnica imaginarii. De remarcat este și faptul că, în aceste condiții, *timpul caracterizează locul imaginar*:

„În Tărâmul Magic, pe *Melea-gul Primăverii Eterne...* nu existau patru anotimpuri, ca în *Ținutul Oamenilor, unde Timpul curge*, ci unul singur, *primăvara*, căci aici *Timpul stătea pe loc*. Veșnic verde, Pădurea se întindea până hăt-departe. Pământul încărcă la nesfârșit cu seve de primăvară... arbuștii și copacii... *Cât vedeai cu ochii minții, câmpiile duduiau sub hărnicia florilor*” (M. Goga, 2003 a, p. 5).

Sublinierile, care ne aparțin, atrag atenția asupra opoziției real-imaginar, devoalând totodată ficțiunea asumată de autor („cu ochii minții”) într-un metatext despre lumea ficțională.

Primăvara este personificată cel mai des în ordinea imaginarii literare, fiind asociată cu Lumina, Bucuria, Viața:

„Și, purtați de vânt, băiatul și *Fata Primăverii* zburară prin văzduhul necunoscut, peste munți și ape, și poposiră tocmai în Țara Bucuriei, fără stăpâni” (G. Niculescu-Mizil, 1970, p. 35).

În general, Paradisul este conceput ca un ținut al primăverii veșnice. Astfel, locul imaginar *Arborado*, o țară în care nimeni nu are voie să mintă și să aibă gânduri ascunse, lege care are drept consecințe liniștea, armonia, prietenia, generozitatea, bucuria, în general, este caracterizat printr-un anotimp unic:

„În *Arborado e mereu primăvară*. De altfel, primăvara de pe pământ e adusă de acolo... Arborii nu suportă să fie doar la ei „primăvară” (Ștefan Mitroi, 1988, p. 7).

Ca și în viața reală, Primăvara este un anotimp al începuturilor, al regenerării vieții, al speranțelor...

*Toamna* este și el un sezon invocat în descrierea locurilor imaginare, în special atunci când *locul respectiv semnifică rodul, rezultatul unor acțiuni, atitudini, al unor procese morale* etc.

În aceste cazuri funcționează simbolistica toamnei din mentalul țărilor cu climă temperat-continentală: „Toamna se numără bobocii” este o expresie din tezaurul înțelepciunii populare românești, care rezumă ideea că toamna este anotimpul recoltelor, al bilanțului muncilor agricole, al plenitudinii, în ciclurile temporale și economice cu patru unități pe an.

De exemplu, în romanul **Orașul piticoților mincinoși**, de Dumitru Toma (Editura Ion Creangă, București, 1983), acțiunea se petrece



toamna, deoarece orașul trebuie prezentat în toată splendoarea dezvoltării lui materiale și spirituale, ca urmare a victoriei Binelui (concretizat aici în Cinste, coroborată cu Hărnicia, Solidaritatea, Curățenia fizică și morală etc.) asupra Răului. Este vorba despre un loc de unde Minciuna a fost îndepărtată, cu mult timp în urmă (circa o sută de ani – unitate de timp de asemenea uzuală în literatura pentru copii). Subiectul romanului este construit tocmai pe lupta localnicilor acestui oraș emblematic cu făptura insidioasă (mică, rea, ascunsă, activă, eficientă în relațiile cu cei slabi – mai precis cu majoritatea populației) care a reușit, pentru un scurt timp, să reapară în viața lor, provocând imediat certuri, bătăi, distrugerii materiale, haos. Evenimentul cel mai important al Orașului era organizarea *Jocurilor-de-toamnă*, care ilustrează perpetuarea vechilor ritualuri ale Recoltei din societățile străvechi, amestec de mit și realitate, serbările de mulțumire aduse zeilor protectori și de înlăturare a spiritelor rele, prilej de bucurie și desțindere după munca desfășurată în anotimpurile precedente. Minciuna, revenită temporar în actualitate, reușește să altereze sensul benefic, votiv, înălțător al *Jocurilor*:

„Anul acesta *Jocurile-de-toamnă* au fost o rușine! O catastrofă!... Minciunica mi-a stricat jocurile” (p. 66).

După darea în vileag și reînțemnițarea pentru vecie a Minciunii, Orașul Piticoșilor își recapătă statutul de așezare ideală, strălucitoare din toate punctele de vedere: administrativ-edilitar, politic, social,

economic, cultural. Pentru a pune în evidență această proiecție ideală, autorul descrie din nou orașul, într-un epilog care se armonizează cu primul capitol – de asemenea descriptiv. Prin tehnica simetriei în oglindă, autorul zugrăvește orașul în context matinal-autumnal:

„Diminețile, cu cerul încă limpede, fără nori, păreau de cristal. *Toamna* (subl. n.) cucerise orașul cu totul...” (p. 86).

Pe acest fundal sunt enumerate semnele bunăstării, ale împlinirii materiale și spirituale: activitatea economico-comercială de pe Strada Mare; aroma de pâine coaptă din cuptoarele brutarului Umflatu; acordurile din sala Filarmonicii, unde se repeta simfonia compusă de Maestrul local; statuia care glorifică victoria omului de știință, Dr. Barbă-n dungi, în alianță cu natura (Bărzoiul domesticit), în lupta cu calamitățile naturale (invazia broaștelor râioase); Băbuța-Neguța vânzându-și alunele și castanele prăjite prichindeilor ce alergau în acest decor idilic și, în sfârșit, cronicarul retras într-o cameră a Palatului princiar, consemnând istoria acestui loc imaginar...

Presiunea împărțirii convenționale a timpului în ordinea reală a firii se manifestă puternic și în ordinea imaginară, impunând relația biologic-economică în faptele lumii ficționale. Întreaga activitate se concentrează în funcție de condițiile meteorologice oferite de fiecare anotimp în parte, atâta timp cât obiectul muncii – copacii, de exemplu – aparțin în egală măsură imaginarii și realului. Astfel, în

Împărăția Rădăcinilor, harnicii pitici trec, o dată cu rădăcinile copacilor, dintr-o lume în alta și dintr-un anotimp în altul: în Palatul Toamnei se curăță și hrănesc rădăcinile vechi, în Palatul Iernii se oblojesc cele vătămate, în Palatul Primăverii se aduc culorile și sucurile pentru flori și frunze, iar în Palatul Verii se stimulează coacerea fructelor... (Iulian Filip, 2005, p. 4-7).

**Momentele zilei** au semnificații speciale în spațiile imaginare. Uneori totuși acestea sunt de așteptat, coincizând cu cele din realitate, induse de tiparele gândirii și simțirii umane.

*Dimineața* este momentul izbăvirii, al salvării de forțele întunericului, al luminării minții și destinului, al începutului de drum.

*Eroii pleacă dintr-un loc imaginar*, eventual, în căutarea altor spații imaginare. În orice caz, orice tip de călătorie inițiată începe dimineața. Și acest început este *foarte devreme*, căci ființele imaginare respectă riguros ciclurile naturii. Expresiile din limba română, dar și din limba franceză, din alte limbi (arabă, de exemplu) dovedesc acest lucru, care trebuie pus în legătură și cu „legea extremeilor” din sfera generală a imaginarului: „în zori de zi”, „dis-de-dimineață”, „de cum se face ziuă”, „la răsăritul soarelui”, „înainte de răsăritul soarelui”, „de cum mijiră zorile”, „pe când se crăpa de ziuă” ș.a.m.d.:

„...tocmai în revărsatul zorilor, pe când se dezvelea ziua de noapte, văzu cum că vede ceva, așa ca și-o casă...” (I. Slavici, 1993, p. 55).

„În crepetul zorilor, ... treziră

pe Ioanea și îl trimiseră la căutat fir de iarbă” (I. Slavici, 1993, p. 184).

Uneori, corespondența *început / sfârșit, lumină / întuneric, bine / rău* este pusă în evidență chiar prin structura frazei:

„...Împăratul dădu semnul de plecare *într-o dimineață de vară, când zările trandafirii<sup>9</sup> se războiau și ele să învingă întunericul nopții*” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 20).

Dacă o acțiune sau o etapă a călătoriei se termină dimineața și nu seara, acesta este semn că abia atunci începe adevărata probă a Destinului și că ceea ce s-a realizat până în zori nu a fost decât un episod „de trecere”:

„În zorii celei de-a treia zile Crâșma era mai curată decât ghiocelul...” (I. Slavici, 1993, p. 52).

Când autorul vrea să prezinte locul imaginar într-o ipostază fericită, atunci acesta este zugrăvit în lumina dimineții.

Astfel, *hârnicia* locuitorilor se vede mai bine din activitatea primelor ore ale zilei:

„*Din zori*, Strada mare se umplea de forfotă. Piticele își duceau marfa la piață, pescarii își laudau gălețile pline cu pești... negustorii... trăgeau trecătorii de mânecă...” (D. Toma, 1983, p. 5).

Liniștea, tihna, frumusețea locului curățit de rele sunt puse în evidență la ceasul dimineții:

„*Diminețile* cu cerul limpede, fără nori, păreau de cristal... Ca-n fiecare zi, strada se umplea de forfotă... Pe ușa brutăriei... ieșea aroma proaspătă a pâinii. La marginea orașului... Bărzoii... pleca... în

locuri mai calde...” (D. Toma, loc. cit., p. 86).

Reîntoarcerea permanentă la viață, în acord cu ciclurile naturii, se sugerează prin descrieri poetice, chiar în texte în proză, dar mai ales în poemele în proză, precum *Poveste de Paște / Conte de Pâques / Easter Tale*, de Mircea Goga, 2003 a, p. 4:

„Încă din zori, în iarba verde, o boare de vânt umflă... jupoanele florilor... Corul de greieri, de cosași, de lăcuste și de libelule intona... cântecul de deșteptare”.

Înseși legile dilatării timpului funcționează mai spornic dimineața. Cunoscuta formulă a creșterii magice din eposul popular românesc, „creștea într-o zi cât alții într-un an”, dobândește valențe suplimentare în orele dimineții. De exemplu, pe locul unde au fost uciși mișelește și îngropați cei „doi feți cu stea în frunte”, din povestea omonimă a lui Ioan Slavici, au crescut doi paltini. Aceștia cresc miraculos:

„în fiecare zi – un an; în fiecare noapte – alt an, iar în crepețul zorilor, când se sting stelele pe cer, trei ani într-o clipită” (I. Slavici, 1993, p. 87).

Exemplul ideal de simbioză spațiu-timp este locul imaginar numit *Cuibul Zorilor*, din basmul *Ileana Cosânzeana*... (cf. Miron Pompiliu, **Basmele românilor. Poveștile lui Făt-Frumos**, 1991, p. 117-145).

Cuibul Zorilor este o grădină desăvârșită („cea mai de frunte a curților împărătești”) care își etalează culorile, formele, parfumurile la începutul zilei. Relația lumină / iubire / fericire este contrapusă celei

alcătuită din întuneric (=Rău). Când forțele răului pătrund în zonă, se lasă întunericul, iar grădina zorilor dispare „în gâtlejul pământului”. Zorii zilei reprezintă un cumul de calități, o sinestezie: lumină, culoare, sunet (o floare cânta), mișcare unduoasă etc., simbolizând armonia, începutul vieții ideale...

Seara este momentul sfârșitului de drum, al descoperirii locului căutat, al cunoașterii personajelor și problemelor cu care urmează să se confrunte protagonistul:

„Și merseră pe poteci întunecate și prin poieni verzi, iar într-un târziu dădură peste un bătrân fierar care ciocănea de zor la nicovală” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 30).

Seara se relevă mai bine lumina supranaturală, prin contraste magice:

„Dar când era aproape de căsuța stingheră de la marginea satului... împăratul văzu o lumină gălbuie în ochiul ferestrei... Nu era lumina palidă a lumânării, căci cu cât se apropia de bordeiul vădanei, cu atât lumina creștea în rotocoale, aruncând în jur o căldură molcomă, ce se mișca de parcă ar fi fost vie” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 7).

Seara este momentul bilanțurilor; chiar când traiul este sărăcăcios, mama copilului-minune din *Legenda râului Buzău* este mulțumită de ceea ce i-a hărăzit Soarta:

„Lunile mătăsoase și strălucitoare luminau în fiecare seară bordeiul sărăcăcios în care își duceau viața amară, iar mama lui uita de griji numai când îl ținea în brațe” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 5).

Deseori, zvonurile nedesluși-

te ale aventurii, chemările magice se aud seara, prin contaminare cu poveștile citite înainte de culcare, în lumea reală:

„În serile friguroase, Demir asculta glasul minunat al alesei sale [glas adus de vânt de departe] și dragostea pentru ea creștea mai tare ca oricând” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 56).

Dar, de obicei, contactele de acest tip se petrec mai degrabă noaptea târziu, de cele mai multe ori în somn, în vis.

Seara se încheie o acțiune importantă, se consemnează depășirea uneia dintre etapele călătoriei inițiatice, a unei piedici:

„Spre seara zilei a treia, palatul fermecat fu gata” (I. C. Vissarion, 2001, p. 84).

„A mers, a mers și iar a mers, zi de vară până-n seară și după drum de câteva zile a sosit la niște curți boierești...” (I. Slavici, 1993, p. 211).

*Noaptea* este momentul trecerii din real în ireal. Chiar când acțiunea se petrece în realul palpabil, personajele-copii așteaptă sosirea nopții pentru a-i conferi virtuți supranaturale:

„Deodată luna răsare mare și rotundă și-și reazămă capul pe creștetul dealului. Dealul începe să cânte cu o mie de glasuri: cri! crii! criii! criiii!” (M. Ioniță, 1980, p. 18).

Uneori, noaptea nu este decât „perioada dintre două zile”, răgazul de odihnă, de refacere a forțelor, de mutare a atenției spre alte aspecte ale narațiunii.

De cele mai multe ori însă, întunericul nopții este asociat cu Răul,

teama, îngrijorarea, suferința însușindu-se acum în sufletul personajelor. El se manifestă în contrast cu zorile, care simbolizează, cum am văzut, speranța:

„Așa s-a făcut noapte și noaptea i-a prins în codrul fioros” (I. Slavici, 1993, p. 182).

„Era prea obosită pentru a suporta din nou întunericul, pentru a se putea bucura iarăși de ivirea zorilor. Dorea ca această unică zi, lungă, să nu se mai sfârșească niciodată” (B. L. Grosu, 2004, p. 178).

Într-adevăr, certurile, atacurile necavaleresti se petrec noaptea: „...reuși să respingă primul atac al câtorva pitici, cărora nu le vedea prea bine fețele, din cauza întunericului tot mai gros” (D. Toma, 1983, p. 47).

Fărădelegile, panica, dezordinea se manifestă preponderent la adăpostul întunericului nopții, luat drept pavăză și aliat de către forțele malefice:

„Întunericul stăpânea orașul... Minciunica – ea nu dormea la ora aceea târzie de noapte... Din când în când, se mai auzeau cizmele străjerilor de la palat, *târâte somnoroș de pitici pe jumătate adormiți*. De lângă zidul unei case se desprinseseră niște *umbre... care se furișau în noapte...*”

În mai puțin de cinci minute, în oraș era o adevărată harabură...

Toată această învălmășeală are loc într-un întuneric gros, că nici dacă-l tăiai cu cuțitul, în felii, nu s-ar fi făcut un strop de lumină” (Ibidem, p. 51).

Dar noaptea este mai ales răș-

*timpul visului*, este momentul când se arată năluca, când se formulează chemarea spre aventură, aceea care decide angajarea în călătoria inițiativă, respectiv drumul spre noi spații imaginare, spre lumile necunoscute ce vor asigura, în mod paradoxal, regăsirea sinelui, împlinirea destinului, recunoașterea propriului rost în lume al personajului:

„Într-o noapte, când toți dormeau sub cerul înstelat de vară, Buzău simți deasupra lui o fâlfâire, ca o atingere ușoară, fermecată. Auzi un glas suav aproape de urechea lui, o voce de zână, dar o zână fără trup, care-l purta în lumea viselor cu vraja cântecului ei...”

Era... fiica lui *Negru-Împărat*... Doar uneori, în *noapțile cu lună plină*, se dezvăluia tinerilor care, vrăjiți de farmecul ei, n-o mai puteau uita toată viața...

...zâna-și căuta nefericirea în noapte...

*Cu fiecare noapte* era tot mai aproape de Sânziana...

Și de vrei să mă zărești, smulge un fir din părul tău și aruncă-l în *aerul rece al nopții!*” (*Legendele apelor*, ed. cit., p. 14-15).

Visul este vehiculul principal cu ajutorul căruia se trece din lumea reală în cea imaginară:

„Ștefan îi mângâie ramurile [brăduțului] și, sub legănarea lor, *alunecă în somn. Se visă* într-un peisaj cu munți înalți, cu lacuri cristaline, cu brazi frumoși și falnici...” (M. Goga, 2003 b, p. 18).

De altfel, în texte de acest gen, în care scriitura postmodernă descrie explicit mecanismele imaginărilor, se vorbește despre

„noaptea nopților”, noaptea nașterii mântuirii, a speranțelor, a iubirii, după cum se dezvăluie rolul visului în țesătura narațiunii:

„– Dar, până în Tărâmul Magic, n-o să ne mai vedem nicicând?

– Cum să nu? *Vă puteți întâlni noaptea*, ori de câte ori veți dori... *Doar pentru asta există visele...*” (Idem, p. 23).

*Amiaza* este intervalul supra-licitării naturii și a omului, al cumului forțelor naturale. Piscul muntelui, pe care se sprijină cerul, în basmul *Ileana Cosânzeana*, prelucrat de Miron Pompiluz, obturează lumina, căci la capătul lumii nu poate fi decât întuneric. Înainte de a depăși muntele, doar amiaza este cea care ar mai putea oferi un strop de lumină:

„Aici, de-abia în timpul de amiază mai soseau câteva raze pierdute și slabe din soarele cerului” (*Basmele cu Soarele și Luna*, 1988, p. 102).

După cum se vede, și în privința momentelor zilei există intervale privilegiate – dimineața și noaptea, spații temporale importante, dar mai puțin invocate – seara, precum și momente aproape negliabile – amiaza.

## CONCLUZII

1. O primă concluzie pe care o putem formula după această incursiune în timpul imaginar este că el se bazează pe cadre ale realului. Aceleași „faze” și „unități” (trecut – prezent – viitor; an – zi – clipă etc.) par a se succeda pentru a fixa acțiuni ireale în spații ireale.

2. Ceea ce se schimbă este di-

namica și dimensiunea acestor unități. Pornind de la realitate, alimentându-se în permanență cu aceasta și alimentând-o, la rândul său, imaginarul își are „propriile structuri și propriile principii de evoluție”.

3. Eternizând clipa sau, invers, reducând veacul la o clipă, ieșind din timp pentru a dobândi un Bine intangibil în viața reală, personajul din lumea imaginară caută soluții pentru a elimina constrângerile coordonatelor temporale și spațiale ale existenței cotidiene.

4. În ceea ce privește „fazele” timpului, adică anotimpurile și momentele zilei, dacă încadrarea între anumite limite nu se deosebește prea mult de aceea a realității, există, în schimb, o ierarhizare tipică imaginarului, cu privilegierea primăverii, apoi a toamnei, respectiv a dimineții, apoi a nopții, din ciclurile formate din patru unități convenționale, cifra rotației complete a timpului, cifra împlinirii, cifra perfecțiunii (cf. cuadratura cercului).

5. Aceste preferințe sunt dictate, evident, de simbolismul etapelor respective, bazat, la rândul său, pe succesiunea lumină – întuneric: început – sfârșit, speranță – deznădejde, viață – moarte etc.

Binele și Răul, polii axei în jurul căreia se desfășoară întreaga intrigă imaginară și în funcție de care se ordonează coordonatele spațial-temporale, sunt simbolizate de aceste momente. Astfel, principiul binelui este personificat în personaje imaginare precum *Fata Primăverii*, *Zâna Dimineții*, *Zâna Zorilor*, locațiile sunt *Cuibul Zorilor*, *Împărăția Zorilor*, locul este limpe-

de „*ca roua dimineții*”. În schimb, forțele malefice se numesc *Negru-Împărat*, cetatea cucerită de ele devine *Castelul Blestemat*, unde ferestrele se închid cu obloane grele ș.a.m.d.

Când lumea se află în fața sfârșitului, ordinea firească a succesiunii timpului se răstoarnă, cu toate consecințele privind raportul lumină – întuneric, bine – rău, viață – moarte.

„Era capătul lumii acesteia, nu se vedea decât întuneric adânc și gura unui vârtej de vale neguros, de al cărui fund numai Dumnezeu sfântul știa. Am să intru în această *afundătură cu noapte nesfârșită în mijlocul zilei*” (M. Pompiliu, op. cit., p. 102-103)

6. Secvențele timpului funcționează ca factor ordonator în lumea imaginarului, determinând organizarea spațiului, derularea acțiunilor, comportamentul și gândirea personajelor, structura narativă și particularitățile stilistice ale textului literar.

7. Timpul capătă virtuți speciale mai accentuate decât cele prezentate succint în aceste pagini, în care am urmărit mai ales ideea complementarității real / imaginar. Există însă un întreg arsenal al dilatării și comprimării timpului. Este interesant de urmărit mecanismul „ieșirii din timp”, al „opririi timpului în loc”, precum și al suprapunerilor și succesiunii timpului obiectiv cu cel subiectiv. De asemenea, sunt captivante expresiile numerice ale cuantificării timpului, „unitățile de măsură” tipice imaginarului.

## BIBLIOGRAFIE

## A. Corpus de texte

1. Aslan, Monica, *Basmele apelor*, București, Editura „Ion Creangă”, 1987.
2. Batzaria, Nicolae, *Povești de aur*, București, Editura „Ion Creangă”, 1987.
3. Chiriță, Constantin, *Drum bun, cireșari*, București, E. T., 1963.
4. Colin, Vladimir, *Basme*, București, Editura „Ion Creangă”, 1984.
5. Creangă, Ion, *Povești. Povestiri. Amintiri*, București, Regis, 2000.
6. Eminescu, Mihai, *Făt-Frumos din Lacrimă*, București, Minerva, 1990.
7. Filip, Iulian, *Nucul cu o singură nucă*, Chișinău, Prut-Internațional, 2005.
8. Goga, Mircea, *Poveste de Paști / Conte de Pâques*, Cluj-Napoca, Napoca-Star, 2003 a.
9. Goga, Mircea, *Povestea brăduțului norocos / Le conte de Petit Veinard*, Cluj-Napoca, Napoca-Star, 2003 b.
10. Goga, Mircea, *Poveste de Crăciun / Conte de Noël*, Cluj-Napoca, Hyperion, 2002.
11. Grosu, Brândușa Luciana, *Realitate imposibilă*, București, Humanitas-Junior, 2003.
12. Gruia, Călin, *Moara lui Elisei. Fantezii și legende*, Iași, Junimea, 1979.
13. Ioniță, Maria, *Podul de piatră s-a dărâmat*, București, Editura „Ion Creangă”, 1980.
14. Ispirescu, Petre, *Legendele sau basmele românilor*, Timișoara, Facla, 1984.
15. Mitru, Alexandru, *În țara legendelor*, București, Editura „Ion Creangă”, 1983.
16. Niculescu-Mizil, George, *Fata din împărăția curcubeului*, București, Editura „Ion Creangă”, 1970.

17. Pompiliu, Miron, *Basmul cu Soarele și Luna*, București, Minerva, 1988.

18. Rezuș, Petru, *Dochița împărătița. Basme și poezii populare din Țara-de-Jos*, București, Minerva, 1972.

19. Slavici, Ioan, *Zâna Zorilor și alte povestiri*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982. Cf. și *Zâna Zorilor*, Chișinău, Știința, 1993.

20. Toma, Dumitru, *Orașul piticoșilor mincinoși*, București, Editura „Ion Creangă”, 1983.

21. Vissarion, I. C., *Ber-Căciulă*, Târgoviște, Pildner & Pildner, 2001.

22. *Basmele românilor I. Poveștile lui Făt-Frumos*, Ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, Grai și Suflet – Cultura Națională, 1999.

23. *Fuga în spațiu-timp. Povestiri științifico-fantastice de autori români*, Culegere alcătuită de Ion Hobana, București, Editura „Ion Creangă”, 1981.

24. *Legendele apelor*. Repovestite de Zully Mustafa, București, Corint-Junior, 2005.

## B. Referințe teoretice

1. Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, București, Excellens-Univers, 1999.

2. Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului...* (Ediția originală: *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1976).

3. Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Humanitas, 2005 (Ediția I: 1985; ed. a II-a: 1997).

4. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere din franceză de Tatiana Mochi, București, Humanitas, 2000 (Ediția originală: *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Belles Lettres, 1998).

5. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere

de Marcel Aderca, București, Univers Enciclopedic, 1998 (Ediția originală: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963).

6. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*. Traducere de Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978 (Ediția originală: *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963<sup>2</sup>).

7. Montandon, Alain, *Despre basmul cult sau Tărâmul copilăriei*. Traducere și prefață de Muguraș Constantin, București, Univers, 2001 (Ediția originală: *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2004).

8. Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Fundația Culturală Română (Ediția I: 1944, în *Izvoare de filozofie. Culegere de studii și texte*; ediția a II-a: 1983, în *Caiete critice*, nr. 1-2, sub îngrijirea lui Eugen Simion).

#### NOTE

<sup>1</sup> A se vedea conceptul de „literatură intențională”, promovat de Johanna Prud'homme și membrii grupului LDE de la Trois-Rivières – Canada (www.auf.org.).

<sup>2</sup> Cf. Petre Gheorghe Bârlea, *Locuri imaginare în literatura pentru copii, I. Există o literatură pentru copii?*, în *Literatorul*, București, II, 33-34 (39-40), 2004, p. 20-21.

<sup>3</sup> Cf. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, 2000, p. 13.

<sup>4</sup> Alain Montandon, 2005, p. 29-30, vorbește despre încercările nereușite ale unor Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Ana Gonzalez Salvador ș.a. de a delimita fantasticul de imaginar, sintetizând el însuși trăsăturile definitorii ale fiecăruia dintre cele două concepte.

<sup>5</sup> Lucia Boia, *op. cit.*, p. 38.

<sup>6</sup> *Dimensiunea românească a timpului* a reprezentat inițial textul unei conferințe, susținută la Ateneul Român din București în 1943. Publicat, cu adăugiri și modificări, în *Izvoare de filozofie. Culegere de studii și texte*, volum îngrijit de Const. Floru, Const. Noica și Mircea Vulcănescu, textul a fost republicat integral abia în 1983, de către Eugen Simion, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (fragmente au apărut și în *Vatra, Ramuri* etc.). Sub același titlu, studiul este reluat și publicat împreună cu alte studii și cu aparatul critic necesar, de către Marin Diaconu, la Editura Fundației Culturale Române, în 1991.

<sup>7</sup> De fapt, eseuul lui E. Bernea îl precedă pe al lui M. Vulcănescu, pentru că o primă variantă, intitulată *Timpul la țărâmul român*, a apărut în colecția „Rânduiala” în 1941. Apoi, sub titlul *Reprezentarea timpului* (1969), eseuul este reluat, alături de *Reprezentarea spațiului* (1966) și *Reprezentarea cauzalității* (1972), în volumul grav mutilat de condiționările cenzurii, *Cadre ale gândirii populare românești*, Cartea Românească, 1985. Restituirea textului integral s-a făcut în volumul *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, apărut la Humanitas, în 1997 și în 2005.

<sup>8</sup> E. Bernea, 2005, *Fazele timpului*, p. 167-175; „Aceste faze laolaltă constituie un corp, un întreg al timpului gândit sau trăit; trecut, prezent, viitor sunt faze diferențiate, care printr-o dialectică specială a spiritului se transformă într-un întreg organic ce vorbește despre o altă dimensiune a omului și a lumii, cadru existențial și coordonată a spațiului” (p. 167).

<sup>9</sup> Imagine-tip din literatura universală, înrudită cu mult citata metaforă homerică „Aurora cea cu degete trandafirii”.



Dumitru TIUTIUCA

## POSTMODERNISMUL

Nici o mișcare literară nu a atras atât de mult interesul în ultimii ani precum *postmodernismul* sfârșitului de secol XX, ceea ce face orice încercare de *definire* a acestuia aproape imposibilă. Ov. S. Crohmălniceanu îl compara cu un fel de „monstru de la Loch Ness al criticii contemporane”, pe care „tot mai mulți inși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfățișări descripții absolut diferite”. Complică lucrurile și bibliografia uriașă ce a fost publicată într-un interval de timp foarte scurt, apoi faptul că nu există o singură teorie a *postmodernismului*, atitudinile celor care au scris trecând de la negare totală la adorație, generând polemici aprinse. Se adaugă aici și lipsa de perspectivă asupra fenomenului, care este prea aproape de cei ce vor să-i facă teoria în mod obiectiv.

În al doilea rând, s-au confruntat două atitudini potrivnice. Pe de-o parte – a creatorilor ce și-au însușit formula *postmodernismului* și au promovat-o activ și suficient de persuasiv, pentru că opera le-a fost dublată și de o artă poetică, fapt mai rar întâlnit în istoria artei de până acum. Pe de alta – teoreticienii care se dovedesc, de regulă, mai reticenți la o astfel de manieră din mai multe motive: unul e că înșiși adepții *postmodernismului* s-au manifestat, cum spuneam, destul de vehement, ceea ce a provocat

reacții adverse similare, iar al doilea – teoria și critica sunt, prin definiție, reticente la nou, împovărate de prejudecăți.

Evident că *postmodernismul* și-a avut (și își are) teoreticienii săi (Heidegger, Derrida, Rorty, Lyotard și alții). Două observații se pot face aici: atunci când vorbim despre „*postmodernism*”, definim de fapt *postmodernitatea*, dintr-un motiv care ține de morfologia paradoxală a fenomenului în discuție. Spre deosebire de orice alt curent sau mișcare literară care, într-o primă fază, se manifestă invariabil la nivel doctrinar-estetic, evoluând ulterior spre tipologia culturală și „spiritul vremii”, *postmodernismul* este o „stare” și o artă în același timp. Prin urmare, doar spiritualitatea *postmodernă* (*postmodernitatea*) pare a fi reperabilă în decorul cultural al ultimului secol și nu ideologia / factualitatea estetică *postmodernă* (*postmodernismul*), care, alături de celelalte ipostaze complementare ale fenomenalității (istoria, politica, economia, etc.), derivă auxiliar din cea dintâi.

Interesant pentru specificul momentului este însă și altceva. Opera lui Derrida și a celorlalți teoreticieni mai dovedește că *teoria* nu mai înseamnă „teoria literară”, filozofie etc., ci „teorie”, în general. În particular, *Teoria literară* nu mai este doar o descriere a naturii literaturii sau metodelor necesare abordării acesteia (deși fac parte din ea), ci un ansamblu de moduri de a gândi și scrie, ale cărui limite sunt foarte dificil de stabilit. Teoria este adesea o critică a unor noțiuni acceptate, o încercare de a arăta că ceea ce luăm drept sigur este, de fapt, o construcție istorică, o teorie

care a ajuns să ne pară atât de firească, încât n-o mai percepem ca teorie. Teoria implică punerea sub semnul întrebării a unor concepte fundamentale: ce este sensul?, ce este un autor?, ce înseamnă lectura?, cine este eul sau subiectul care scrie, citește sau acționează?, care este relația dintre un text și circumstanțele în care a fost produs?, răspunsurile fiind astăzi diferite de cele canonice.

Deși **termenul**, filologic vorbind, ajută de multe ori la înțelegerea fenomenului pe care-l exprimă, cel de *postmodernism* este suficient de confuz, „*bonne à tout faire*”, cum spunea Umberto Eco. El face parte din seria modern / modernitate / modernism, postmodern / postmodernitate / postmodernism. Nici *modernismul* însă nu este un concept bine definit. În sensul lui constructiv, făcându-se excepție de peiorativul implicit pus pe seama sufixului „-ism”, în istoria artelor au existat mai multe „modernisme”, încât el a depășit definiția de curent, devenind un mod *de a gândi* fenomenul artistic. Primul modernism s-a afirmat în Franța la începutul secolului al XVIII-lea și a constat în despărțirea polemică de estetica clasicistă. Momentul este cunoscut chiar sub denumirea de *Bătălia dintre antici și moderni*. În această dezbatere Boileau, La Fontaine, La Bruère îi apărau pe antici, iar Fontenelle, Ch. Perrault afirmau superioritatea modernilor. De atunci încoace mai toate noile curente și-au afirmat modernitatea, culminând cu *avangarda* secolului al XX-lea, când modernismul a luat forma mai multor mișcări literare cu denumiri ce aveau sufixul „-ism”.

Având în vedere faptul că, în fenomenologia curentelor literare,

acestea apar preponderent ca replică la cel (cele) care (l-a) le-au premers, prefixul „post-” arată *continuitatea* față de curentul precedent. În ipoteza continuității, ar putea fi vorba despre o etapă ce ar duce mai departe modernismul ori, dimpotrivă, ar numi momentul alexandrin sfârșirea, „cântecul de lebadă” al acestuia. Se pare că, din ce în ce mai mult, sunt tot mai vizibile semnele că postmodernismul și-ar fi încheiat și el rolul istoric.

În al treilea rând, se consideră că termenul ar numi o realitate literară nouă, originală, total deosebită de modernism, cu alte cuvinte – un curent de sine stătător al unei societăți post-industriale, cu computerul, multi-media, societatea spectacolelor etc.

Deși cei mai mulți contestă continuitatea între modernism și postmodernism, unul dintre teoreticienii renumiți ai curentului, Ihab Hassan, susține că nu există o ruptură totală între cele două și suntem convinși că așa stau lucrurile. Postmodernismul se află în modernism și invers. Chestiunea este, de fapt, mai mult una de pondere.

Ne ajută să înțelegem aceasta și corecta distincție dintre termenii *modern* și *postmodern*, raportați la *modernism* și *postmodernism*. Primii numesc anumite perioade istorice și culturale; ultimii se referă la fenomenul artistic corespunzător lor. *Modernitatea* este dimensiunea mai generală a modernului ce s-a născut în interiorul mișcărilor moderniste de avangardă și a (sub)culturilor boeme. În termeni culturali, epoca postmodernă reprezintă o față a modernității, asemenea avangardei (Matei Călinescu). În cuprinsul ei se manifestă mai multe direcții (*meta-*

*realismul, conceptualismul, prezentismul*), tot așa cum și în avangardă au coexistat mai multe curente (*da-daiism, futurism, constructivism* etc.), iar altele conviețuiesc cu el (inclusiv vechiul istorism și impresionism).

Istoric privind lucrurile, cuvântul *postmodern*, cu încărcătură estetică, este întrebuințat în 1870 de către pictorul englez John Watkins Chapman, care utilizează sintagma „pictură postmodernă” pentru a evalua impresionismul francez. În 1917, Rudolf Pannwitz desemnează prin termenul de *postmodernism* „nihilismul și colapsul valorilor în cultura europeană” (L. Petrescu), provocate de vechiul *istorism, impresionism* și *structuralism*. Postmodernismul își intră în toate drepturile în textul lui Daniel Bell, *End of Ideology* (1960).

**Apariția** postmodernismului a fost posibilă, în primul rând, datorită unor fenomene generate de *societatea informațională* („Al treilea val”, după Toffler), iar locul de plecare îl constituie America și Anglia. S-a și spus că postmodernismul reprezintă logica culturală „a *capitalismului târziu*”. Curentul se manifestă la toate segmentele culturale. Ca termen, concept și concepție structurală s-a născut în arhitectură, prin contribuția remarcabilă a lui Richard Mayer; ulterior s-a extins și în alte arte, apoi – la o anumită epocă istorică.

Oricum, postmodernismul este și expresia unor mutații mai generale, existențiale, sociale etc., dar și ontologice, e un fapt mai mult decât evident. Se apreciază că secolul al XX-lea a fost perioada cea mai agitată și mai contradictorie din întreaga istorie a culturii universale. În prezent se supun reevaluării

mai toate conceptele cu care ne-a obișnuit celălalt secol. Punând semnul identității între „adevăr”, „existență” și „realitate”, el poate însemna chiar „moartea” oricărui adevăr. Nu vom insista, de aceea, asupra simptomelor culturale ale postmodernității. Ne mulțumim doar să afirmăm că ceea ce se petrece astăzi, omenirea a mai cunoscut în preajma primului război mondial și după aceea, în perioada interbelică, când s-a și constituit știința care va și analiza acest fenomen, *filozofia culturii*. Astfel, postmodernismul a produs un impact serios, ceea ce a condus la o *schimbare de paradigmă* ale cărei dimensiuni încă nu le știm în totalitate.

Unele semne le vom arăta însă în următoarea ordine a ideilor. Ele sunt considerate de mulți manifestări alarmante și paradoxale, prin neclaritatea lor etc. Oricum, dacă majoritatea conceptelor au fost definite, într-un fel, până în pragul postmodernității, acum se schimbă atitudinea față de ele, în mod fundamental.

Fracturarea unității personalității (Foucault) ocultează ființa, de unde și lipsa gravității și a existenței unei mari literaturi (Heidegger). În același sens, face să primeze ludicul, se suprasolicitează parodicul. Criza ideii de identitate (inclusiv națională) substituie esteticul prin politic, determină mutarea accentului de pe Centru pe Marginal. Logosul însuși își pierde supremația (Derrida). Dezexistențializând și dezontologizând limbajul, postmodernul îl așază sub semnul nominalismului și formalismului, promovează artificii poetice sau narrative marginale. Se înlătură axiologiile în favoarea „egalitarismului” valoric prin cultivarea

indeterminării și a unui relativism continuu: nimic nu este stabil, totul este posibil, totul poate evolua în orice sens. Tot astfel este înlocuită logica bivalentă a principiului terțului exclus, a logicii separării bazate pe formula *sau-sau*, cu formula *și-și*. În felul acesta binele și răul nu mai există în stare pură, nici frumosul și urâtul ori sacrul și profanul și așa mai departe.

Așa se face că a apărut o serie de paradoxuri, se citește tot mai puțină literatură, se citește însă *literatură de informație* (dicționare, enciclopedii de toate felurile și pentru toate vârstele), *literatură utilitară* (ghiduri, îndreptare practice), *carte școlară* etc. La fel de important, Biblioteca este înlocuită de *Internet*.

Pentru înțelegerea postmodernismului din România trebuie să luăm în considerație dorința *sincronizării* datorată *libertății* de acces la *explorarea informațională* de după „*eliberarea*” de *regimul autoritar*. La aceasta se adaugă o *obsesie epistemologică*, la care aspiră mulți cercetători, mai ales dintre cei foarte tineri, ea fiind și cea a *modernității metodei*. Adevărul e că în măsura în care o metodă își dovedește „productivitatea” (re)devine actuală. A spune că structuralismul sau tematismul, de exemplu, sunt depășite reprezintă o abordare istorică, or, metodele sunt și vor rămâne ceea ce sunt prin ele însele. Nu există o metodă „bună”, o alta „mai bună” și o a treia „cea mai bună”, ci doar una adecvată sau nu obiectului și scopului cercetării sau, cum spunea Ioan Pânzaru: „Cea mai bună metodă de analiză este aceea care beneficiază de ceea ce s-ar putea numi *hermeneutic literary* sau *alfabetizare exegetică*. Exegetul competent dispune în

fiecare moment de toate mijloacele interpretative cunoscute, rămânând deschis la orice sugestie a textului. Aplicarea unei metode este un proiect ca oricare altul, depinzând de niște premise care pot să fi fost alese corect sau greșit, și putând duce la succes sau la eșec, mai devreme sau mai târziu”.

Reacția de ocultare a modelelor și modelelor, cum ar fi „gândirea slabă”, „rizomul” deleuzian etc., toate acestea și altele numesc procesul specific postmodern de contestare a vechilor structuri moderniste, epuizarea vechilor forme valorice. Ea s-a împlinit rotunjit în opera lui Derrida, cel care a teoretizat și impus ca mod de gândire, ca teorie *deconstructivismul*. Termenul este folosit pentru prima dată de acesta în *De la Grammatologie* (1967). Derrida crede că opera nu este o totalitate a semnificatului, ci a semnificatului preexistent ei. Textul este astfel o producție de sensuri ne-totalizabile. Demolând structurile specifice gândirii occidentale (suflet / trup, interior / exterior, literal / metaforic etc.), le dă o nouă configurație și un nou mod de funcționare numite „natura auto-deconstructivă a textului”.

Dar a persista în negație (o spunea încă avangardistul T. Tzara) înseamnă a deveni anti-productiv, ca și faptul împotriva căruia se face contestația, adică împotriva modernismului considerat învechit. Postmodernismul pare să fie, pentru Caius Traian Dragomir, renașterea unui *ante-modernism*, a unui *aproape-clasicism*. Postmodernismul s-ar dezvolta, de aceea, pe două direcții majore: *postmodernismul constructivist* și *deconstructivist*; atât unul, cât și celălalt încearcă să elimine orice hotare, să submine-

ze legitimitatea și să disloce logica stării moderniste. Postmodernismul constructivist nu respinge modernismul, ci caută să-i revizuiască premisele și conceptele de bază. El încearcă să ofere intuițiilor o nouă unitate științifică, etică, estetică și religioasă. El nu respinge știința ca atare, ci numai acele abordări care permit doar datelor științelor naturii să contribuie la construcția imaginii lumii. Postmodernismul deconstructivist caută să depășească viziunea modernă asupra lumii și (pre)supozițiile care o susțin prin ceea ce s-ar putea numi o anti-viziune asupra lumii. El „deconstruiește” ideile și valorile modernismului pentru a pune în evidență ceea ce îl alcătuiește și arată că idei moderniste, cum sunt „egalitatea” și „libertatea”, nu sunt „naturale” pentru umanitate sau „adevărate” pentru natura umană, ci idealuri, constructe intelectuale.

Se poate observa cum tot mai mult atât mediile științifice, cât și mass-media condamnează postmodernismul ca fiind arroganț față de cel ce susține că ar cunoaște un adevăr obiectiv sau un adevăr universal. Se face această apreciere dură cercetându-se conținutul altor curente care promovează alte atitudini umane. E adevărat că uneori se trece la intoleranță și am exemplifica doar prin contestarismul estetic pe criterii politice sau prin opunerea naționalului globalizării, deși nu totdeauna *naționalismul* este ostil *europenismului* și *globalizării*.

Răspunzând unor astfel de acuzații, Umberto Eco aprecia că reacția postmodernă trebuie să fie mai temperată și să se supună unei realități evidente: recunoscând că trecutul nu poate fi distrus, că distrugerea lui ar duce la tăcere, reacția

contestatară trebuie să se facă „cu ironie, cu candoare”. Mai mult: postmodernismul nu neagă importanța tradiției, dimpotrivă, chiar reproduce idei și teme ale Antichității, ca și clasicismul, sperând astfel să creeze „ceva nou”.

**Canonul** postmodernismului pune în discuție însuși constructul socio-cultural numit *canon*. Noțiunea de canon a însemnat, inițial, acea listă de texte „sfinte” admise de Biserică; etimologic, înseamnă „lege, normă”. El a pătruns și în exegeza artistică, denumind cele mai reprezentative opere pentru o perioadă istorică, pentru un curent artistic, o școală etc., consolidând astfel *tradiția* și *modelele*. De aceea, canonul este restrictiv, îngrădit, selectiv, ceea ce face ca o parte din literatura unei perioade să fie pusă între paranteze, el numește ceea ce înțelegem prin *literatură oficială*, *recunoscută* etc., adică niște opere sau un corpus de texte cărora o epocă, un curent le atribuie, în urma unor selecții riguroase, o anumită valoare. Canonul se bucură de o autoritate lărgită (*autoritas*), fără a i se ignora valoarea de *mit*, pentru că fiecare sistem (operă etc.) evoluează, tinzând, în același timp, către conservare. Ne-pleonastic, canonul suportă un proces de canonicitate minimală. „Pentru a vorbi despre o situație «homică» este nevoie de o canonicitate minimală a lui Homer; sau a lui Kafka, pentru o situație «kafkiană»”. Astfel, el se concretizează concomitent într-o concepție critică și estetică de susținere. În „bătălia” pentru globalizare și europenizare, canonul nu poate fi exclus din dimensiunea antropologiei culturale, ceea ce face să fie integrat „specificului național”, numai

că deseori este fals opus europeanismului. Au existat în istoria culturală mai multe curente artistice care au purtat această amprentă (*Clasicismul francez*, *Sentimentalismul englez*, *Sturm und Drang*-ul german etc.), dar niciodată canonizarea lor n-a suprimat manifestarea unor diferențe specifice regionale sau zonale. *Naturalismul* zolist a devenit în Italia *Verismul*, în România *romantismul* se apropie, în prima lui etapă, de *risorgimento*-ul italian și așa mai departe. Dar se uită un lucru foarte important: atacul canonului și decanonizarea reprezintă o nouă etapă a *democratizării artei*.

**Globalizarea.** Postmodernismul se sincronizează cu tendința *globalizării*, fără a fi o aspirație specifică acesteia. Tendințe de acest fel au mai fost în istorie. O anumită teorie chiar afirmă că *negația ar fi specifică globalizării*, ca în cazul tuturor curentelor moderniste. Globalizarea este un concept a cărui semnificație e mai ales politică, economică, financiară, militară etc. și foarte puțin culturală. Oricum, odată cu postmodernitatea, s-au înmulțit fenomenele ce tind a se globaliza, inclusiv crizele economice, poluarea, fundamentalismele religioase etc., dar și turismul și mai ales informația, un rol decisiv, în acest proces, avându-l Internetul și Televiziunea.

Evident, o componentă a globalizării trebuie să fie același interes pentru local, național, *inter- și multi-culturalitate* etc. O deviză a postmodernismului politic ar putea fi: „*Gândește global, comportă-te teritorial*”.

Globalizării i se asociază *consumul*; inclusiv consumul cultural, ceea ce a impus și redefinirea sin-

tagmei *literatură de consum*, care desființează granițele dintre *elitism* și *populism*.

**Comparatismul și studiile culturale.** Comparatismul reprezintă un domeniu destul de vechi, el încearcă ieșirea din criză, refugiindu-se în alte teritorii literare. Eliberate de istorism, studiile de literatură comparată intră tot mai insistent sub incidența cercetărilor de teorie literară. *Studiile culturale*, cum se numesc astăzi, derivă din preocupările structuraliștilor francezi (vezi R. Barthes cu *Mitologii*, 1957), dar încep să se autodefinească în anii '90, prin demersurile unor cercetători americani. Ele sunt o expresie a aceleiași democrații pentru care literatura înseamnă „practică culturală specifică”, interesată de înțelegerea mecanismelor culturale implicate în funcționarea societății moderne. Identificate cu *postmodernismul*, ele vor să demonstreze, „pe baza aplicării tehnicilor de analiză literară la materiale culturale, că ceea ce pare natural din punct de vedere cultural rezultă, de fapt, din constructe accidentale, bizare, cu conotații social-istorice”. Ele consideră „textele” „*artefacte culturale*”. Termenul provine de la franțuzescul *artefact* și numește un „fenomen sau o structură artificială”. Sensul lui nu este intrinsec nici limbii, nici lumii materiale, nu este dat, ci e un construct al gândirii și, implicit, al limbii.

Problemele teoretice pe care le ridică studiile culturale sunt însă mai multe. În primul rând, acestea sunt suspectate a fi *marcate puternic de politic*. Răspunzând ideii mai generale (și discutabile) a „discriminării pozitive”, această viziune e pândită de pericolul *confuziei va-*

lorilor. De pildă, studiile culturale americane, cum observa și Mircea Martin, dau o șansă literaturii afro-americane, dar acest fapt riscă să se realizeze în detrimentul marii literaturi americane.

În ceea ce privește *domeniile* studiilor culturale, amintim între acestea:

Cercetările de *imagologie* – termenul este împrumutat din psihologie, la sfârșitul anilor '60, pentru a desemna o nouă deschidere a cercetărilor comparatiste înspre *imaginea străinului, a alterității culturale*. Imagologia literară s-a detașat încetul cu încetul de *psihologia popoarelor* (care pretinde a defini imaginea veridică a unei colectivități) și a eliminat parțial problema referentului, pentru a considera imaginea celui alt o creație literară exprimând sensibilitatea particulară a unui autor, a unui creator. Sincronic, au coexistat diverse modalități de identificare a alterității: ignorații (excluzii istoriei), minoritarii etnici, religioși, rasiali, excentricii (devianții, revoluționarii), străinii (barbarii), alienații (săracii, sclavii), marginalizații (cerșetorii, vagabonzii, bandiții etc.). În studiile românești, două trăsături caracteristice istoriei românești au contribuit la așezarea celui alt într-o lumină specifică: pe de o parte, reacția unei civilizații oarecum izolate și, pe de alta, impactul important al modelelor străine. Acțiunea contradictorie și complementară a acestor factori a condus la o sinteză cu certe note de originalitate.

*Teoria feministă și feminismul* cunosc mai multe variante în SUA și Marea Britanie, dar, în general, combat asimetria relațiilor dintre sexe. *Feminismul* este o mișcare

ce nu are încă priză în societatea românească. Feminismul a generat două direcții în critica literară. Una este *critica feministă*, care examinează problemele cu care se confruntă scriitoarele, obstacolele sociale și economice, rezistența impusă de literatura scrisă de bărbați și orientarea femeilor-cititoare în a reconsidera înțelegerea unui text în sensul codurilor sexuale existente în el. *Gynocritica*, prin contrast cu celălalt tip de critică, este preocupată să construiască un cadru feminin pentru analiza literaturii femeilor, să dezvolte modele bazate pe studiul experienței acestora. Se recunoaște și o direcție a *criticii feministe* a operelor scrise de bărbați din perspectivă androcentrică, în cuprinsul tuturor școlilor (*psihanalitică, deconstrucționistă, nou istorică, marxistă*), dar și în domenii mai speciale, cum ar fi *critica liberală* (specifică democrațiilor capitaliste), *foucauld-iană, queer* etc.

În ceea ce privește *studiile marxiste*, acestea destructurează vechile canoane estetice și redescoperă interesul pentru cultura populară a „clasei muncitoare”, arată că, dincolo de omul profunzimilor sau de omul social, există un om în totalitatea lui. Ea mai propune în relația operă – creator reabilitarea biograficului, vehiculând noțiuni precum: istorie, acțiune, libertate, angajament etc.

*New Historicism / Materialism Cultural* (SUA și Marea Britanie) tratează literatura nu ca o reflectare a realității sociale, ci ca o practică discursivă ce critică și reprimă forțele subversive ale acesteia, stabilind astfel interconexiuni între literatura și cultura unei perioade. Sensurile cuvântului „istorie” sunt: (1) „eveni-

mente ale trecutului” și (2) „spunerea unei povești despre evenimentele trecutului”. În final, se stabilește o nouă relație între istorie și literatură, pe care n-o dezvoltăm aici.

*Teoria post-colonială*, pentru foarte multe țări, nu are sens, acestea nefiind niciodată puteri coloniale. O chestiune aparte ar comporta însă condiția statelor ce au aparținut fostului lagăr socialist, statutul lor fiind într-un fel asemănător celor coloniale, ele depinzând, o bună perioadă, de Uniunea Sovietică, numai că această realitate nu a fost folosită suficient de către romancierii. De asemenea, cercetarea românească începe să se aplece mai mult spre cultura și *literatura diasporei* (C. V. Gheorghiu, Vintilă Horia, Petru Popescu, Petru Dumitriu ș.a.), inclusiv a românilor aflați în vechi teritorii românești din afara granițelor actuale, din Ucraina, Ungaria, Basarabia etc., luând, în acest sens, exemplul altor culturi (franceză, de exemplu).

*Discursul minorităților* este interesat de problemele complexe ale identității culturale a minorităților etnice, imigranților, defavorizaților etc., care întâmpină dificultăți de integrare. În ceea ce privește *discursul minorităților* există și la noi în unele regiuni un multiculturalism datorat coexistenței unor populații aparținând diferitor etnii: maghiari, germani, evrei, țigani ș.a. Acesta își are subtilitățile și complexitatea sa. Îi dăm doar câteva repere teoretice. În primul rând, se cunosc mai multe modele culturale: *cosmopolit* (universalist), *intercultural* (deschis), *cantonal* (neutralist) și *etnocentrist* (închis). Co-etnicitatea se poate manifesta și ea în două moduri: *conlocuire* și *conviețuire* etnică, iar

ca fenomene specifice ei numim: *similitudinile*, *diferențele*, *aculturația*, *asimilarea*, *interferența*, *pluralismul* și *etnocentrismul*.

**Mimesis și diegesis.** O chestiune fundamentală a artei și teoriei estetice postmoderniste privește raportul dintre *mimesis* („ceea ce s-a întâmplat”) și *diegesis* („spunerea întâmplării”). Această relație merge, în poetică, până la Aristotel care afirma că „arta imită natura”, numai că aserțiunea a fost interpretată mult timp eronat. „Aristotel nu definește arta aici; el spune doar că arta imită natura și se referă la faptul că procesul artistic este asemeni procesului naturii” (Ștefan Avădanei). Astfel, *mimesis* și *poiesis* devin identice din perspectiva creației artistice. Postmodernismul schimbă însă aici sensurile, punând în prim plan nu *mimesis*-ul (chestiune de epistemologie), ci *diegesis*-ul (chestiune de ontologie), pe motivul că realitatea este deosebit de diversă, plurală, anarhică. În această situație ficțiunea ia locul realului, metafizicul – fizicului.

Noua literatură, punând accentul pe o *imaginație* doritoare de „schimbare” a realității, poate dezvolta patru tipologii pentru ceea ce s-a numit „realitate virtuală a hiper-realității” sau „realism magic”, ce amestecă realul cu ne-realul. Le enumerăm fără a le comenta: *literatura iluziei*, *literatura viziunii*, *literatura re-viziunii*, *literatura deziluziei*.

Față de alte spații, frecvența și până acum de literatură (fantastică, SF etc.), postmodernismul inventează *cyberspațiul*. Acesta reprezintă un spațiu creat cibernetic de „imaginația” calculatorului. *Cyberspațiul* este mai extins decât



Web-ul, care este doar un subspațiu al celui dintâi, având, desigur, toate ingredientele vechii *utopii*. *Imaginația* devine astfel creatoare de opere literare considerate *artefacte* generatoare de *metanarațiuni*. Această nouă cultură a fost numită *cybercultură*. Virtuțile ei ar fi că este foarte accesibilă și că reprezintă o formă inedită a socializării (sau re-socializării) realizată prin corespondență electronică, prin mesaje instantanee (*chat*) și construind în acest mod comunități virtuale.

O altă consecință a acestor mutații o constituie *fenomenul cyberpunk*, adică apelul constant la știință care ține sub control fan-tezia și irealul, făcând perceptibilă limita dintre rațional și irațional, dintre idealism și pragmatism, dintre progresul material al tehnologiilor informaționale actuale și teoriile generației precedente.

Din aceste motive, în locul *literaturii* se vorbește mai mult despre *metaficțiune*, *metaliteratură*. Metaliteratura (prefixoidul *meta* însemnând „lângă, dincolo”) numește astăzi un corpus tot mai cuprinzător și mai nuanțat de texte. Inițial se referea la „discursul *despre* literatură”, adică la procedeele prin care literatura își dovedește specificul ei ca artă. Astăzi ea numește „ficțiunea despre ficțiune”. Apoi, cultivă, cu destulă obstinație, *eseistica* pentru implicita sa literaritate. Așadar, postmodernismul reformulează și vechea distanță dintre text și metatext, dintre literatură și critica literară, textul devenind tot mai auto-reflexiv; cu alte cuvinte, *literatura face pași către critică*, apropierea aceasta fiind de alt sens decât cea încercată până acum, în care *critica mergea către literatură și creație*.

În cadrul metaliteraturii distingem *metaproza*, literatură care, depășind clasicul *mimesis*, devine *autoreferențială*; altfel spus, „literatura literaturii” sau „literatură din / cu literatură”. Ea numește *jurnalul de atelier*, *metaromanul* sau *romanul despre roman*, *metaficțiunea istoriografică*, concept ontologic introdus de L. Hutcheon, adică un referent (istoric, economic, social etc.) prezent sau trecut, care generează un joc ironic reciproc între cele două „realități”, ca în **Numele trandafirului**, de Umberto Eco sau **lubita locotenentului francez**, de Fowles.

**Știința și arta.** Poate cel mai interesant fenomen postmodernist îl constituie apropierea literarității de știință. O dihotomie clasică, cea dintre *știință* și *artă*, este suprasolicitată pentru definirea literaturii în raport cu un domeniu mult mai clar de referință, cel al științificului. Cele două domenii, care erau definite până de curând prin opoziție (se și spunea că „literatura este ceea ce nu este științific”), încep să devină convergente în ambele sensuri: literarul tinde către științific, iar științificul către literar.

*Estetica matematică* merge până în Antichitatea lui Platon care considera sfera și cercul figuri geometrice ale perfecțiunii, idee perfect valabilă și astăzi. În același domeniu al esteticului intră și alte valori ale matematicii, cum ar fi *Numărul de aur*, *secțiunea de aur* sau *proporția divină*, considerată ideală și dată de seria de fracții:  $2/1$ ,  $3/2$ ,  $5/3$ ,  $8/5$  etc. Încă anticii au văzut în ea o chintesență a armoniei și frumosului aflată la baza diviziunii formelor naturale (umane, cosmice, artistice etc.). Secole la rând a fost considerată canon artistic. Teorema,

termen fundamental în matematică, provine cuvântul grecesc *theôréma* care înseamnă *spectacol*, cuvântul fiind înrudit și cu cel din care derivă *teatru*. Dorința oricărui matematician este de a căuta unei teoreme o demonstrație, nu numai adevărată, ci și „frumoasă”, or, frumosul este, cum bine se știe, o categorie a esteticului. Așa se face că multe teorii matematice, cum ne spune și Solomon Marcus, se sprijină pe câte o metaforă, figură eminentemente literară. Metafora *fluidului* stă la baza teoriei comunicării (vezi conceptul „canal de comunicare”), cea a *sacului cu boabe* fundamentează teoria mulțimilor, *black box*-ul definește teoria cibernetică și așa mai departe.

Efectul artistic n-a întârziat să apară în postmodernism. Ceea ce s-au numit *romane algebrice* se sprijină pe teoria algebrică *fuzzy*. Matematic, termenul numește o „mulțime vagă”. În cazul ei, adevărul nu mai este descoperit prin observația obiectivă, ci prin percepție subiectivă. „Istoria” *fuzzy* ar echivala, după scenariul descris de Ioana Petrescu, cu ceva asemănător relației dintre Revoluția franceză și Restaurare, adică dintre „radicalismul modernilor” și „postmodernitate”. „Or, fără a abdica în fața etichetei unice, câțiva au oferit o variantă mai adecvată la obiect tocmai prin toleranța ei față de celelalte: *fuzzy*”.

Și astfel, conceptul s-a dovedit deschis tuturor codurilor, inclusiv celui logic sau literar, vorbindu-se de romane... *fuzzy*. Cel care lansează acest termen a fost Lofti A. Zadeh, care publică în 1965 lucrarea *Fuzzy set*. Îi urmează, în literatura română, scriitorul Constantin Virgil Negoită, profesor de informatică la Universitatea Hunter din New

York, care a devenit celebru prin studiile sale de logică *fuzzy* aplicată literaturii. El scrie mai multe, destul de bizare, „romane” *fuzzy*, cum ar fi: **Vag** (2000), **Logica post-modernului** (2004), **Irozii** (2005) și altele. În loc de termenul impus, *fuzzy*, el preferă și un altul, preluat tot din algebra modernă, propus de Mihail Șora, *Pullback*, care este și titlu de roman. Cuvântul numește „o mișcare înspre o limită, un obiect terminal în cadrul unei structuri în care fiecare obiect își are propriul său loc”. De aceea, aceste scrieri experimentale se mai numesc *romane algebrice*.

*Povestea fuzzy* se caracterizează printr-o narațiune vagă, difuză, cu multiple fațete ce depind de narator; aceeași existență în mai multe secvențe, multiplicată la infinit. Diaristicul și inserția intertextuală ficțională, epicul și poematicele etc. se conjugă în aceeași scriitură. Personajele, destructurate, fragmentate, difuze etc. țin, în diferite grade, atât de real, cât și de imaginar, atât de istoric, cât și de mitic sau oniric. În **Irozii**, varianta românească se conjugă cu cea gândită (nu tradusă!) în engleză, realizând un interesant experiment. „Formele se schimbă, culorile se contopesc, apoi se separă, pentru a se contopi din nou în alte combinații neștiute, nimic nu este clar, totul stă sub semnul relativismului și al continuei transformări,” inclusiv la nivelul valorilor: bine – rău, frumos – urât etc. Într-o definiție a autorului român, logica specială a acestei scriituri o constituie căutarea continuă a noului. Astfel, ineditul tinde către insolit (își subintitulează romanele a *novel*, cu sensul de „roman”, dar și de „nou”, apropiindu-le de *science fiction*). După propria-i

mărturisire, „cartea vrea să fie – în același timp – jurnal, memorii, tratat, manifest și poveste – fără vreo urmă de separare”, frontierele devenind vagi. „Folosesc o tehnică de colaj, nemaiîntâlnită în literatura modernă. Introduc în povestea mea mai multe povești, clasice sau mai puțin clasice, cu modificări mai mult sau mai puțin perceptibile, asemenea unor bucăți de ciocolată, mai mici sau mai mari, într-un tot construit cu grijă. Cu alte cuvinte, introduc bibliografia în text. [...] Amândouă – simultan și total. Rezultatul e un text scris cu texte. Ceva nou. De aici subtitlul *a novel*”, preciza o astfel de autoare.

Interesant este și fenomenul generat de *geometria fractală*. Teoria fractalilor a fost întemeiată de matematicianul Benoit Mandelbrot, cu a sa *O teorie a seriilor fractale* (1975), care a devenit mai târziu carte-manifest ce a revoluționat cunoașterea: *Geometria fractală a naturii* (1982). Cuvântul *fractal* (lat. *fractus*) a fost inventat de el, derivând din verbul *frangere* („a sparge, a rupe în bucăți, a zdrobi”). „Fractal înseamnă fragmentat, fracționat, neregulat, întrerupt”. În natură nu putem descoperi nici un fragment de materie omogenă – cu o variație uniformă a proprietăților, de la un punct la altul. După părerea lui Mandelbrot, noțiunile geometriei euclidiene nu pot reprezenta adecvat formele naturale – norii nu sunt sfere, munții nu sunt conuri... Geometria fractalilor nu recunoaște, deci, linia, suprafața, volumul. Fractalul este foarte aproape de perspectiva deconstructivistă, în care „haosul nu mai este gândit ca o pierdere de informație, ci devine el însuși o sursă de cunoaștere”.

Fără a intra în amănunte, în

ceea ce ne privește am identificat și dezvoltat următoarele aspecte legate de fractalitatea literaturii<sup>1</sup>: posibilitatea unei poetici a fractalilor; fractalitatea artisticului și a literaturii pe următoarele dimensiuni: literatura fractalilor, literatura fractalității explicite, fractalitatea implicită a literaturii, între două orizonturi: explicit / implicit, o limbă numită „fractaliza”, toate corelate cu specificitatea unei „lecturi fractale”.

**Lărgirea granițelor literarității.** Astfel, treptat, constructul literar refuză să mai fie doar „artă a cuvântului”, opera literară însăși devine *artefact*. În concurență cu literaritatea se află poeticitatea. Literaritatea trebuie să dea un răspuns la întrebarea deloc simplă: „Ce face dintr-o operă dată o operă literară” sau, cum spunea R. Jakobson, cum se transformă un „mesaj verbal într-o operă de artă”. Poeticitatea este un concept mai cuprinzător în care se regăsesc incluse și cele de *literaritate*, *teatralitate*, *dramaticitate* etc. Ca orice concept, și literaritatea se manifestă atât ca un „*gen proxim*” al definirii, cât și ca sumă de „*diferențe specifice*”. Estetica postmodernistă lărgiște enorm sfera conceptului, atrăgând în interiorul literarității domeniul la care altă dată nici nu se visa. Amintim despre confuzia că literaritatea nu presupune automat și *artisticul*, *esteticul*. De aceea, un teoretician postmodernist, Arthur Danto, consideră că este necesară *identificarea și con-*

<sup>1</sup> Vezi cartea noastră, Dumitru Tiutiucă, Nicoleta Dascălu, *Fractologia* (Prolegomene la o posibilă viziune fractală asupra literaturii), Fundația Scrisul românesc, Craiova, 2004.

știentizarea artisticului și mai apoi admirația lui.

La o analiză atentă a literaturii postmoderniste se observă cât de multe, diverse și insolite sunt formele literarității ei. Vom numi doar câteva dintre acestea (mai în amănunt le-am prezentat în cartea noastră **Pentru o nouă teorie literară**<sup>2</sup>): literaritatea *media, virtuală, implicită, involuntară, nostalgică, persecutată, adăugată, nedefinitivă, re-asamblată, inserată, proteică, contrafăcută, uzurpată, dezinhibată, remixată, substituită, cotidiană, utilitară, diaristică, combinată* etc.

O dispută actualizată de postmodernism este cea dintre perspectiva *lingvistică* a esteticului (obiectul actualelor „Poetici”) și cea *psihologică*, altfel spus, dintre normativ și descriptivism. Teoriile mimetice sunt preocupate de modul în care opera reflectă realitatea, teoriile pragmatice cercetează felul în care opera educă cititorul, iar cele expresive vor fi centrate pe creator și sentimentele, trăirile lui etc. Foarte important: chiar conceptul de *text* este marcat de aceste schimbări de paradigmă, depășind definiția strict lingvistică, ceea ce schimbă însăși ontologia teoriei literare.

În același timp s-au descoperit, mai ales sub influența noii mass-media, noi perspective de abordare a textualității și literarității. *Iconologia* este una dintre ele. Începând cu Evul Mediu, în sprijinul cuvântului scris vin – spre dreapta lui înțelegere în cărțile sfinte – imaginea, desenul. Ilustrând textul, imaginea se identifică cu acesta, dezvoltând și un gen ce atinge

perfectiunea: miniatura; mai târziu – ilustrația de carte. De acum încolo textul și imaginea vor coexista, susținându-se reciproc pe aceleași coordonate tematice și simbolice. În acest domeniu există deja numeroase și interesante contribuții, cum sunt studiile de iconologie sincronică (**Cuplul medieval în texte și imagini**) și cele diacronice (**Imaginea feminității fatale**).

**Relația autor – cititor.** Autorul clasic era unul demiurgic care stăpânea autoritar soarta personajelor. Postmodernismul anunță „moartea autorului”, (R. Barthes) denunțând incapacitatea lui de a ține sub control evoluția personajelor și vocea auctorială. El devine astfel, în termenii lui Gianni Vattimo, unul „slab”, care reintră în scenă în forță, dar și în ipostaze de multe ori neobișnuite, el poate fi, de exemplu, autor al unor opere scrise „la două (sau mai multe) mâini”.

Dar „moartea autorului” înseamnă nașterea unui nou cititor. În ceea ce privește *relația cu cititorul*, creatorul mai vechi se adresa unui public vag, inteligent și binevoitor. Cititorul era luat uneori ca martor, de unde și folosirea unor formule de adresare directă, inclusiv la un autor ca Dostoievski. Postmodernismul provoacă o impresionantă resurrecție a *teoriilor lecturii*. Redescoperirea lectorului ca instanță a determinării semnificației sensului, ca „performeur, judecător și complice al actului de comunicare scriptică”, echivalează, cum spunea Jauss, cu o schimbare de paradigmă în studiile literare. Receptorul devine, conform unei formule, „stăpânul autorului (și regizorului)”. De fapt, cel mai bine este vizibil acest fenomen în teatru, mai ales prin ineditele și

<sup>2</sup> Editura Timpul, Iași, 2005.

variantele formule regizorale, spectacolul jucându-se în spații inimaginabile până acum: în stradă; în mansarde; practic, peste tot.

*Cititorul* textului postmodernist trebuie să fie, de aceea, unul avizat, atent, pregătit, familiarizat cu experimentele inovatorii. Un astfel de text nu mai are finalitate ca întâlnirea cu esteticul, cu frumosul, ci și cu un fel de *katharsis* eliberator de tensiuni. Literatura, filmele, spectacolele de teatru se adresează, tot mai mult, unor persoane cu „nervii tari”, iar vechiul *katharsis* revine în actualitate și acționează pe alte coordonate decât în Antichitate.

În *receptare*, celor cunoscute se adaugă și alte criterii de evaluare. Unul, care privește atât creatorul cât și receptorul, se numește *performativitate* sau *performare* (*performance*) (termen preluat din lingvistica pragmatică). El este lansat de RoseLee Goldberg cu **Performance: Live art since 1960**, carte apărută la New York în 1998. Conceptul respinge *establishment*-ul („rutina”), apropiind arta de viață. El reclamă o nouă democratizare a artisticului. *Performance art* răspunde schimbărilor aduse de „mentalitatea” postmodernistă, fiind una „volatilă”, cum s-a spus, „în mișcare”, „vie”, inter-culturală și sincretică etc., un fel de „artă în stare de veghe” și de *daily event*. În acest context, însuși artistul (autorul, dar și interpretul) devine *un performer*.

Un alt aspect al chestiunii ar fi următorul: întotdeauna, în istoria omenirii, a existat o luptă între individualitate și colectivitate. În domeniul fenomenului artistic, urmările au fost multiple. Agresiunea civilizației asupra culturalului, transformarea artei într-un obiect de lux etc.

conduc la reacția acestora de a-și cere dreptul la o nouă democratizare, ceea ce explică și ascensiunea de astăzi a fenomenului *pop art*-ei (în accepție occidentală: „artă de consum”), opusă *high art*-ei.

*Paraliteratura* a fost mult timp considerată, elitist, compromițătoare, adresându-se omului „mediocru intelectual, conformist și vulgar”. Ea este confundată cu *literatura de consum*, sau cu *literatura de divertisment*, sau cu *literatura ușoară, kitsch* etc., adică *books for all*. Unii o situează chiar în zona literarului. Postmoderniștii spun că paraliteratura este totuși o... literatură, cea „de consum” fiind una de consum curent, din rândul căreia se recrotează numitele *bestseller*-uri. Ea nu se opune „literaturii înalte”, ci o completează. Această literatură (și artă) are în societatea contemporană o circulație ce nu poate fi neglijată. Nici nu poate fi altfel: o *societate de consum* trebuie să aibă și o literatură de consum. Astfel se vorbește despre „consumatorul de artă”; o publicație apărută la Cluj, menită să prezinte noutățile editoriale, se numește *Fabrica de Cărți* (aluzie la mai vechiul concept „*industrie literară*”; a se vedea și noțiunile contemporane din alte domenii: *Star Factory* – Fabrica de vedete, *Hit Factory* – Fabrica de hituri muzicale etc., circumscrise valului consumerist actual) și aceasta în condițiile în care consiliul ei editorial cuprinde personalități de marcă ale culturii, cum ar fi Mircea Muthu, Ion Vlad, Achim Mihai, Mircea Popa și alții. Nici „fenomenele” Sandra Brown, Paulo Coelho, Henry Miller, Peter Jackson cu **Stăpânul inelelor** sau J. K. Rowling cu serialul **Harry Potter**, Dan Brown, autorul mult disputatei cărți **Codul**

**lui Da Vinci** etc. nu sunt mai simple, ele impunând ceea ce s-a numit *literatura fantasy*. Paraliteratura mai numește și așa-zisele „sub-specii marginale ale prozei” sau „literatura de gen” („*gender literature*”), *pulp fiction* („maculatură”, într-o exprimare ironică), *povestiri polițiste* (engl. *policier*), *romanul de groază* (*horror-ul*), *western-uri*, *science fiction*, *roman sportiv* (despre baseball), *romanul de suspans* (*thriller-ul*), *SF-ul* (după unii), *melodrame*, *love story-ul*, *povestiri erotice soft-* și *hard-core*, *tehno-thriller-ul*, roman de suspans cu substrat tehnologic, maestru fiind Tom Clancy, **Mystical**, sau **(Theological)-thriller**, roman tot de suspans, dar cu implicații mistice sau misticoidale (cele ale lui Robert Langdon). Aceste genuri încep să fie puternic formalizate și, prin aceasta, modelul devine accesibil. În general, paraliteratura se adresează preponderent unui cititor cu o cultură medie sau submedie.

**Formula estetică.** Nu toți îi recunosc postmodernismului o *formulă estetică* independentă, de sine stătătoare. Mircea Cărtărescu îl concepe mai mult ca o atitudine culturală (politică, filozofică și morală) și mai puțin una estetică, deși promovează, original, *sincretismul* artelor. În viziunea scriitorului, el reprezintă mai mult o atitudine democratică, cu tot ceea ce presupune aceasta: toleranță, drepturi ale omului, pluralism cultural, civism etc. De aceea, orice reacție „potrivnică” acestor valori, cum ar fi: *naționalismul*, *tribalismul*, *șovinismul*, *discriminările naționale* etc., este combătută de susținătorii postmodernismului.

Și totuși, postmodernismul apare acolo unde se regăsesc cel

puțin următoarele condiții definitorii:

- în tradiția textualistă, încețoază interesul pentru *operă*, înțeleg și se afirmă *fragmentul*. Odată cu „moartea operei”, apare și conceptul de *intertextualitate*. Dacă *intertextul* numește spațiul în care o multitudine de texte se suprapun, *intertextualitatea* se referă la transpoziția unui sistem de semne în interiorul altui sistem sau într-un câmp de sisteme semnificative. Astfel devine posibilă corelația serie literară – alte limbaje. De asemenea, promovarea *hypertextului*, construct mental al cititorului, pare a fi legată de cibernetică. Hypertextul, o invenție a postmodernismului, este definit ca „o rețea textuală, în care selectarea unui cuvânt, link, frază sau imagine trimite cititorul într-un alt loc al rețelei”;

- se manifestă interesul pentru *cotidian*; accentul cade pe „cum se vede” în dauna lui „ce se simte”; de asemenea, pe secundar, banal, obișnuit;

- literatura devine accentuat autoreferențială, marcată puternic de experiențe autobiografice, ca într-un jurnal ușor literaturizat; obiectivitatea aparentă, asigurată de naratorii omniscienți (la persoana a treia), dispare, lăsând locul punctului de vedere subiectivist;

- *ludicul* nu este specific postmodernismului, dar e cultivat de el. Dacă urmărește ironizarea unor fenomene care apar în societate și nu derizoriul, e benefic, contribuind la eliminarea răului. Numai că acest ironic e, uneori, hilar, pentru că a pierdut gravitatea comicului. Aproape totul devine în postmodernitate *talk show*, „cîrc”, spectacol. Acest fapt are un aspect pozitiv, pentru

că *operele produc bucurie*, promovează stări luminoase și chiar valori umaniste. O formă a ludicului este *carnavalescul*;

- *compoziția* operei devine una aproape aleatorie, de- și restructurată, fragmentată și recompusă într-o altă configurație decât cea originală, fragmentul fiind și aici noul zeu, de unde și preferința pentru tehnici adecvate: „a colajului”, a mozaicului, compoziției în abis, *puzzle*-ului și a altor formule similare;

- se promovează *transtextualitatea* și *sincretismul*, se acceptă atât *realitatea tehnologică*, cât și *cea metafizică*, potențată de *miracolizarea indeterminărilor*, care înseamnă inclusiv estomparea granițelor dintre genuri, interdisciplinaritate etc., dar și încălcarea hotărului dintre literatură și viață, dintre ficțiune și realitate. *Scritura* inteligentă și *intertextuală, parodică*, produce mutații în toate componentele operei. Lectura unui astfel de text trebuie să fie una *culturală*;

- se acordă prioritate *cititorului* și rolului lui activ în receptarea *lecturii plurale*.

**Există un „Postmodernism românesc”?** Adevărul e că toate curentele literare s-au manifestat în cultura română într-un mod aparte, cu importante elemente de specificitate. Așa s-a întâmplat cu clasicismul, care n-a avut o configurație autonomă ca în Franța, patria acestuia, cu luminismul, căruia Școala Ardeleană i-a formulat importante particularități românești, cu romantismul și așa mai departe. În acest context, nu trebuie să contrarieze nici modul în care se afirmă, la noi, postmodernismul.

Și astăzi se dezbate polemic, în presa literară, dacă „există sau

nu un *postmodernism românesc*”. La noi, se vorbește despre postmodernism începând cu „generația anilor '80” (Mircea Cărtărescu), formată în atmosfera bucureșteană a *Cenaclului de luni* (condus de N. Manolescu) și al *Junimii* (condus de Ov. S. Crohmălniceanu). Unii neagă numai termenul, alții contestă însăși realitatea culturală și estetică pe care o reprezintă. Argumentele, atât cele *pro*, cât și cele *contra* sunt mai multe. În primul rând, se contestă existența acestuia, pentru simplu motiv că, în România, n-a existat o postmodernitate care să-l susțină, ca în Occident. România ar mai avea mult timp până va ajunge o societate postindustrială, informatizată. Mircea Martin și N. Manolescu se întrebau și ei, la un moment dat, dacă ar putea exista un postmodernism (literar) fără postmodernitate? Mai mult, se zice că regimul comunisto-ceaușist ne-a ținut departe de ce se întâmpla în lume, ne-a situat la marginea postmodernității. Dacă postmodernismul românesc există (cât o fi existând!), afirmă Alex. Ștefănescu și Cristian Tudor Popescu, el este o imitație, neinteresantă, fără șansa de a ieși profitabil în lume...

Dar... În comparație cu spațiul cultural euro-american, nu numai cel românesc, dar și cel central și est-european a fost retardant și artificial. Pentru cineva care vine dintr-un regim comunist, chestiunea modernității se pune altfel decât pentru o persoană care vine dintr-o societate liberă, în care există o tradiție a modernității, crede și H.-R. Patapievi.

Căderea cenzurii comuniste însă a potențat cu siguranță afirmarea noului în artă, încât am putut

recupera foarte rapid un handicap. Că există un postmodernism și în România, dovada cea mai grăitoare o avem în chiar opera unor scriitori care au intrat demult în conștiința critică și publică: I. Bogdan Lefter, C. Dobrescu, Al. Mușina, Gh. Crăciun și mulți alții. Excesele nu lipsesc însă nici aici, atunci când începuturile postmodernismului în România sunt puse, protocronic, chiar în seama lui Mihai Eminescu (Maria-Ana Tupan), prin prisma a ceea ce autoarea numește „deconstrucția metafizicii”, cunoașterea „în epistemă și paradigmă”, practica „reinscripției și intertextualității” etc., ce s-ar regăsi în opera poetului.

Realitatea este că, după căderea dictaturii, acești tineri scriitori au înființat Asociația Scriitorilor Profesioniști din România (ASPRO), ca alternativă la Uniunea Scriitorilor pe care o considerau o relicvă a trecutului comunist și au început să promoveze o vehementă luptă pentru afirmarea și impunerea formulei lor literare, dublați fiind de sprijinul benefic al universitarilor.

În fine, chiar acceptând ideea existenței curentului la noi, sintagma *postmodernism românesc* este considerată, de către unii oponenti, hilară prin atributul „românesc”, or, postmodernismul se vrea un curent *transnațional* atât în teorie, cât și prin creație. Pentru că realitățile din România n-ar putea susține un postmodernism real, s-au propus mai multe denumiri. După unii, preferabil ar fi ca fenomenul să se numească *transmodernism* (Cristian Livescu), *transmodernism textualist* (I. Bogdan Lefter), *neomodernism*, *modernitate recentă* (H.-R. Patapie-vici) ori chiar *post-postmodernism*. Corin Braga inventează denumirea

*anarhetip*, aceasta vrând să sugereze că, după deconstrucție, dezagregare etc., trebuie să urmeze formele autonome ale unei noi paradigme artistice.

Foarte interesantă este atitudinea unor recunoscuți scriitori români (din categoria postmoderniștilor!) referitor la soarta unui posibil „postmodernism românesc”. Amintim doar cunoscutul caz al lui Mircea Cărtărescu: acesta declara în niște interviuri că, în calitate de universitar, acceptă ideea existenței unui astfel de curent la noi, dar, ca scriitor, adaugă: „Dacă scrierile mele ar fi tipic postmoderne, aș fi foarte nefericit. Mie mi se pare că ele nu sunt tipice pentru nimic, decât pentru propria lor substanță”.

De fapt există și opinia conform căreia postmodernismul nu se confundă cu literatura generației '80 și nu este invenția acesteia, după cum nici procesul literar contemporan nu este reducibil la postmodernism (există o serie de alte tendințe, care ar merita reliefate), și nici optzecismul însuși nu e reducibil la postmodernism.

Deși evoluția postmodernismului este fracționată, la noi, în „generații” (concept discutabil și inoperant – optzeciști, nouăzeciști, douămiiști), elementele de continuitate sunt mai importante, mai relevante decât diferențele clamate de preopinenți.

În ceea ce privește *literatura de peste Prut*, aceasta s-a sincronizat cu literatura din România odată cu generația optzecistă. Contactul cu mișcarea românească a fost direct. Mai mulți tineri scriitori basarabeni au venit în țară, publicându-și aici mai multe cărți și devenind cunoscuți. Din această promoție fac



parte: Emilian Galaicu-Păun, Aura Christi, Irina Nechit, Dumitru Crudu, Vasile Gârneț, Mihai și Alexandru Vakulovski, Grigore Chiper, Iulian Frunțașu și alții.

Le-a fost alături și i-a susținut în demersul lor o revistă angajată puternic în modernitate, *Contrafort*.

### BIBLIOGRAFIE

1. Anghelescu, Mihaela Irimia, *Dialoguri postmoderne*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999.
2. *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, număr tematic: *Postmodernismul*.
3. Călinescu, Matei, *Despre postmodernism*, în *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995.
4. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
5. Codoban, Aurel, *Postmodernismul. Deschideri filosofice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
6. Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, București, 1999.
7. Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare. Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic.
8. Derrida, Jacques, *Diseminația*, Editura Univers Enciclopedic, 1997.
9. Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, 1998.
10. Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1997.
11. Hassan, Ihab, „POSTmodernISM”, „The Literature of Silence”, în *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State Univ. Press, 1987.
12. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Traducere de Dan Popescu, Editura Univers.
13. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernismul. Din dosarul unei bătălii culturale*, Editura Paralela 45, 2000.
14. Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Editura Paralela 45, 2004.
15. Lupan, Radu, *Moderni și postmoderni*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
16. Micu, D., *Istoria literaturii române de la creația populară la Postmodernism*, Editura Seculum, București, 2000.
17. Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, Constanța, 2002.
18. Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
19. Mușat, Carmen, *Strategii subversive. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, 2002.
20. Oțiu, Adrian, *Trafic de frontieră, Proza generației '80*. Strategii transgresive, Editura Paralela 45, 2000.
21. Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
22. *Postmodernismul* număr tematic, *Echinox*, Revista studenților din Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, 2005.
23. Pütz, Manfred, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*, Institutul European, Iași, 1995.
24. Tzvetan, Todorov, *Omul dezrădăcinat*, Institutul European, Iași, 1999.
25. Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității, nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

## Virgil NEMOIANU



S-a născut în anul 1940, în București. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității din București în 1961, când a și început să publice. După un stagiu în redacția *Contemporanului* și la Editura Academiei, în 1964 devine asistent, apoi lector la Catedra de Engleză a aceleiași Universități și membru al Cercului de Poetică și Stilistică de la București. Este doctor în literatură comparată la Universitatea din San Diego, California, cu o lucrare despre idilism în literaturile engleză, franceză și germană. Lector de literatură română la Universitățile din Londra și Cambridge (1973-1974), de literatură română și comparată la Universitatea Statului California din Berkeley (1975-1978), apoi de literatură engleză și comparată la Universitatea din Cincinnati (1978-1979). Din 1979 până azi, predă la Universitatea Catolică din Washington, fiind mai întâi conferențiar, apoi profesor, iar din 1993 titular al catedrei „William J. Byron Distinguished Professor of Literature”. Membru și, din 1994, secretar-general al Asociației Internaționale de Literatură Comparată. Din 1993, este și membru al Academiei Europene de Arte și Științe.

\* \* \*

*„Nemoianu propune o teorie a culturii bazată pe relația dialectică între, pe de o parte, zonele centrale, dominante, sistematice, omogene și progresiste ale culturii – «principalul» – și, pe de altă parte, zonele marginale, recesive, eterogene, nesistematice și regresive – «secundarul».”*

**Brian McHALE, *Poetics Today*, 1990**

Virgil NEMOIANU

## O SCURTĂ TEORIE A SECUNDARULUI\*

Pentru a-mi explica poziția în ceea ce privește categoria vagă și multiformă, pe care am numit-o *secundar*, voi amplifica perspectiva istorică și voi comenta pe scurt ceea ce cred eu (în tradiția weberiană) că se întâmplă în lumea de astăzi. Aproape de sfârșitul secolului al XX-lea, un proces început de multă vreme pare să își atingă scopul: izolarea din ce în ce mai pronunțată a individului, ruperea legăturilor, triumful alienărilor. Acest proces, ale cărui origini sunt, probabil, la fel de vechi ca și omenirea, a început să își clarifice direcția cu aproape o mie de ani în urmă, pe măsură ce categoriile mentale formate în cadrul creștinismului au influențat sau modelat universul social și tiparele morale și comportamentale în zone-cheie ale planetei. Conceptul de timp linear, preeminența sufletului individual și a izbăvirii lui, principiul suprem abstract al divinității – să nu uităm că primele persecuții au fost întreprinse de oficialitățile romane, pe motiv de „ateism” –, precum și o serie de concepte mai mărunte semnalau ruptura de sacralitatea primitivă, de continuitatea și identificarea dintre individ și forme mai

largi de integralitate: clasă socială, rasă, natură, mediu, conducător, pământ, familie. Separarea de concret, percepția alterității și definirea abstractului – atât de pregnante în iudaism – își făceau simțită prezența în continuare în acest proces, împreună cu alte elemente precreștine – de exemplu, intuițiile filozofice ale celor mai înaintate minți ale Greciei. Într-un sens poate și mai amplu, însuși procesul de umanizare a fost „programat” în direcția dezangajării sau disjuncției: abandonarea legăturilor, simbolizată de izgonirea din rai a lui Adam și a Evei.

Oricum ar fi, procesul a fost inițiat și s-a accelerat de îndată ce consecințele secularizate ale modelelor creștine s-au putut cristaliza în structuri autonome, independente – aproximativ în jurul anului 1500, în Europa occidentală. S-a declanșat atunci un proces de modernizare, care avea să ducă, într-un timp scurt, la raționalizare, urbanizare, industrializare și democrație. La un nivel mai puțin evident, dar mai profund și mai important, aceeași modernizare conducea spre o societate care se debarasa treptat de legăturile care limitau și protejau, totodată, individul: breslele și feudele, comunitățile religioase, sătești și de clan, înfigerea de rădăcini pe suprafețe mici și colțuri de pământ, restricțiile de credință și de concepție, predestinarea și supunerea. Modernizarea a căpătat o măreție universală probabil pe la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul se-

\* Fragment. Vezi: Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997.

colului al XX-lea. Impulsurile ei s-au răspândit în toate colțurile pământului, iar comunicarea a devenit acum trăsătura, dar și valoarea principală a unei societăți globalizate. Chiar și legăturile mai slabe și mai abstracte reprezentate de tradiția socială, de obiceiuri, de practicile religioase, de relațiile familiale sau sentimentele de dragoste, loialitate și onoare încep să cedeze teren acolo unde procesul ajunge la deplină înflorire, iar individul atinge o treaptă de alienare și nedeterminare din ce în ce mai înaltă, scăpată de orice trăsături definitorii ale identității și de atașamente. Acest proces accelerat poartă cu sine evidente trăsături negative și pozitive. De exemplu, este limpede că eliberarea înseamnă o descătușare a creativității, că aduce la lumină o bogăție de posibilități de acțiune ascunse și reprimite și de valori de toate felurile, că sporește substanța producției și a interacțiunii umane și că elimină multe distorsiuni, anxietăți și represiuni. La fel de evident este și faptul că multe lucruri de valoare s-au pierdut de-a lungul procesului. Individul simplu era lăsat, adeseori, fără apărare și dezorientat – „pierdut în cosmos”, după cum a sugerat odată Walker Percy. Multe bucurii și multă căldură și profunzime au ajuns să se piardă, iar sentimentul pericolului și al însingurării s-a întetit rapid. Nemijlocirea concretului, intensitatea emoțiilor, simțul pentru textură și solidaritatea cu obiectele sunt, toate – sau par să fie –, de domeniul trecutului. Armonie și ordine, sens și valoare devin subiective și relative. Mai mult decât atât, caracterul impersonal și ineluctabil al proce-

sului a stârnit resentimente și au luat ființă sisteme uriașe de idei și acțiuni, al căror scop declarat era acela de a apăra individul împotriva pericolelor și ravagiilor sistemului modernizator. Teama de procesele de modernizare și reacția împotriva acestora au început să se manifeste cu mult timp în urmă, romantismul de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea reprezentând cea mai tipică formă timpurie; semne ale acestui tip de reacție sunt detectabile, uneori, și în secolele anterioare. Romantismul și alaiul său bogat din secolul al XIX-lea erau eminentamente culturale și intelectuale, chiar și atunci când vedeau puternice accente politice. În secolul al XX-lea, au început să-și facă apariția sisteme vaste – naționalismul, socialismul, comunismul, renașterea religioasă, fascismul –, care se declarau capabile, culmea, să construiască un alt mediu pentru omul însingurat și dezrădăcinat, să restabilească atașamentele organice, să instaureze noi armonii, noi rosturi, noi valori. Cu mici excepții, aceste sisteme antimoderniste au înclinat către totalitarism (de dreapta sau, mai frecvent, de stânga), din pricina dorinței lor de atotcuprindere. Nu este locul aici să întreprindem o critică istorică a totalitarismului: ea a fost făcută în mod convingător de teoreticieni sau, mai degrabă și mai bine, prin instinct politic și experiență istorică. În ceea ce mă privește, aș prefera să subliniez că, în ciuda întinderii și a recurenței lor, aceste sisteme totalitare au eșuat, de fiecare dată, tocmai în scopurile lor centrale. Indiferent ce succese și

realizări au reușit să înregistreze, ele au dat greș tocmai în schimbarea proceselor umane. Raționalul, tehnologia, urbanizarea și, mai cu seamă, o diferențiere și individualizare tot mai mari au proliferat, în ritm susținut, peste tot: în Germania lui Hitler, în Spania lui Franco, în China lui Mao. Aproape întotdeauna, alternativele totalitare au adus suferință, stagnare și cumplite fricțiuni, fără a-și atinge țelurile intime și supreme. De cele mai multe ori, ele au blocat sau întârziat acțiunile pozitive ale modernizării, dar aproape niciodată nu au găsit leacul celor negative sau îndoielnice. Proiectele totalitare s-au dovedit a fi absolut ineficiente și neconstructive. Aș spune că nu este deloc exagerată previziunea unui posibil sfârșit al civilizației, ba chiar al omenirii întregi, prin foc sau îngheț – pentru a folosi imaginea lui Robert Frost –, adică printr-o conflagrație nimicitoare sau printr-un control absolut al umanității, dar este foarte puțin probabil ca modernizarea să poată fi întoarsă din drum.

Dacă aceste reflecții poartă în ele o fărâmă de adevăr, atunci se pune întrebarea: există, oare, vreo soluție activă pentru cei care se tem de modernizarea neîngrădită, dar nu își fac iluzii că ar putea frâna acest proces, ori că l-ar putea înlocui cu altceva? În capitolele anterioare, am încercat să sugerez că există și alte căi în afară de revenire, de negație deplină sau de substituție, și că ele sunt legate de o nouă și mai bună acceptare a zonelor secundarului.

Modernizarea însăși poate fi privită în diverse feluri. Poate că

factorul care ghidează acțiunile și gândurile speciei noastre către o nouă etapă în evoluția ei generală este, în primul rând, progresul economic și tehnologic, în deplina lui materialitate. Poate că acest progres depinde totuși de anumite modalități de cunoaștere care, prin conexiunile lor logice, conduc la emancipare și îndeamnă ființele umane să adopte comportamente și să își construiască viețile în moduri radical diferite de cele ale unor epoci istorice mai vechi. La rândul lor, aceste eventualități nu sunt incompatibile cu imaginea unei umanități care se cufunda adânc în *logos* și renunță la ciclicitățile statice ale mitologiilor naturale. Nici una dintre eventualitățile menționate nu este contrară ideii de libertate umană și voinței autonome, deoarece, cu toată necesitatea evoluției, toate par să conducă spre un spațiu din ce în ce mai amplu al deciziei individuale. O discuție despre esența modernizării ar fi de importanță capitală – fie că este una sau alta sau o combinație din cele de mai sus, fie din multe altele asemănătoare. Oricare ar fi rezultatul unei asemenea discuții – presupunând că s-ar ajunge la vreun rezultat –, problema roadelor nesigure și îngrijorătoare ale evoluției, deplângerea pierderilor, temerile pentru viitor și duritatea alternativelor vor rămâne întotdeauna preocupări majore. Saltul de la concretul senzual la o zonă de luminoasă abstracțiune, de la contopirea htonică la nedeterminarea eterică nu este nici încetinit, nici modificat de conștientizarea cauzelor și de cunoașterea mișcării; din contra, va fi, probabil, accelerat

și simplificat. În orice caz, această dezbatere academică și filozofică este cu totul distinctă de întrebările de mai înainte despre comportamentul practic: cum trebuie să reacționăm în fața unei asemenea dinamici; cum trebuie să o tratăm; ce atitudine trebuie să luăm?

Date fiind cele spuse mai înainte, părerea mea este că nu ar trebui să privim nici înainte, nici înapoi, ci *lateral*, ori de câte ori este posibil. Concentrarea pe secundar impune, în primul rând, o atitudine digresivă, o mișcare ocolită, o exprimare indirectă și recurgerea la blânde viclenii. Devierile temporare, tihna manierată, oprirea asupra detaliilor, absurditatea capricioasă a artificiilor și evazionismului, hoinăreala visătoare pe poteci lăturalnice și multe alte strategii de întârziere contribuie, toate, la o schimbare digresivă a mișcării înainte, care nu poate și nu vrea să îi blocheze acesteia calea, dar care ar putea, eventual, să o influențeze decisiv. Ceea ce se întâmplă, de fapt, este că principalul nu mai este deposedat de propriul său secundar, ci nevoit să se implice, împreună cu el, în nenumărate tensiuni locale și să înainteze, împovărat de un surplus de materie colaterală. Pentru a folosi o metaforă marțială, ființa umană se angajează nu într-un război total cu principalul, ci în raiduri de gherilă, al căror scop este de a stânjeni și încetini înaintarea dușmanului, nu de a-l zdrobi.

Cel puțin la fel de important este gestul recuperator – reveniri și repuneri în drepturi, scurte întoarceri pe propriile urme, frecvente și iuți zig-zag-uri și alternări între tre-

cut și prezent, schimbări vremelnice și jucăușe de perspectivă, acestea fiind tot atâtea moduri de a răspunde presiunilor progresului, ușor de realizat și surprinzător de eficiente (sau, mai curând, rentabile?) în atenuarea acestor presiuni. Nu trebuie uitată nici acum o distincție: pentru a răspunde pericolelor reale sau imaginare ale progresului, strategiile trecutului s-au bazat fie pe restaurație totală, fie pe revoluție, chiar dacă, în sens etimologic, cei doi termeni sunt virtual sinonimi. O conștiință a secundarului ne îndeamnă să tratăm aceeași situație în chip cu totul diferit. Ea va încerca să ne implice nu în operații de anvergură, ci în numeroase mici recuperări, acțiuni locale și modificări. Din această perspectivă, problema nu este aceea de a pune piedici progresului, ci de a restabili genul de complexitate care ar putea dispărea realmente din pricina vitezei și a linearității progresului. Recesivitatea se menține (și) prin conștiința recesivității. Reacțiunea pură este o formă de progres, indiferent de direcția sa. Ea poate fi numită „progres” în virtutea relației ei simetrice cu acesta și pentru că împrumută viteza, precizia și energiile simplificatoare (deci, entropice) ale progresului. Prin contrast, recuperările locale și tensiunile secundarului par a pleca de la premisa că mediile aflate în schimbare și direcția schimbării nu prezintă cine știe ce importanță, cu condiția ca în fiecare mediu să fi rămas suficientă complexitate, cât să permită existența unui minim spațiu vital sau opțional, pentru manevrabilitate.

Oare la Candide – când a

ajuns la capătul necazurilor sale și a tras concluzia că linia de conduită cea mai bună era aceea de a se ocupa de cultivarea propriei sale grădini – era vorba de amărăciune sarcastică, de ironie blajină sau de un pragmatism cinstit? Voltaire însuși nu a urmat niciodată sfatul lui Candide, dar s-a arătat dispus să-i acorde acestuia dreptul la propria opinie. Ne putem întreba dacă tradiția platonice, acceptând Frumosul drept parte a unei triade, alături de Bine și de Adevăr, nu se străduia cumva, în mod deliberat, să submineze certitudinile totalizante ale acestora din urmă și, deci, dacă nu cumva proclama și ea importanța secundarului. Scoțând în evidență meritele liniștii, ale tăcerii și contemplării integratoare (continuând multe tradiții mistice, atât occidentale, cât și orientale), Louis Dupré se înscria pe linia eforturilor de a încetini formele imanente de absolutism. Prețuind identificarea cu *praxis*-ul profesional și îmbrățișarea afectuoasă a detaliului material, Oakeshott nu făcea altceva decât să sugereze o scăpare de sub presiunile nivelatoare ale „principalului”. Omul de știință poate să ridice glasul în favoarea „imperfecțiunii umane” sau pentru ceea ce C.S. Peirce numea cândva „modesta failibilitate”:

Într-o măsura considerabilă și cu cât ființa umană își recunoaște mai mult propriile limite, cu atât mai complex și mai sofisticat devine procesul de acumulare informațională. Două exemple elocvente ale acestei corelații ni le oferă principiul „incertitudinii” și al „complementarității”, prin care ambiguitatea devine obiect de studiu în fizica modernă.

Principiul dialogic, atât de frecvent întrebuițat în filozofia teologică iudaică și creștină de către Martin Buber, Franz Rosenzweig, Ferdinand Ebner, Gabriel Marcel și alții (înainte de a fi aplicat la critica literară de către M. Bahtin și discipolii săi) se aseamănă, în multe privințe, cu ceea ce descriam mai sus drept recesivitatea secundarului. Nu mai este cazul să continui această enumerare de fenomene și teorii înrudite, din moment ce capitolele anterioare ale cărții se ocupă de ele destul de amănunțit.

După părerea mea, utilizarea conceptului de secundar ne deschide noi căi pe care nu le-am fi avut la îndemână lucrând cu alte cadre conceptuale. Principiul dialogic, de exemplu, este doar paratactice și poate fi bănuț drept sursă a scepticismului și stagnării. A accepta secundarul înseamnă a accepta creația și progresul și a pleda, în același timp, pentru integritate și justete în viața istorică și epistemologică. În mod inevitabil și din motive euristice, în paginile anterioare accentul cade pe conservatorism și reacționarism. Ajungând la sfârșit, este momentul să îi atrag atenția cititorului care nu va fi observat deja că întreg parcursul cărții a fost punctat cu avertismente privind necesitatea păstrării și a diversificării progresului. Poate că accentul pus pe secundar a părut un fel de alternativă perversă la progres – un progres răsturnat, dacă se poate spune așa. Totuși atenția acordată mișcărilor dialectice ale secundarului este, vrând-nevrând, și un gest de atenție față de conexiunile dintre *praxis* și realitate, o încurajare

și un punct de sprijin oferite acestora împotriva a ceea ce Doderer numea sisteme-substitut, care sunt de natură să submineze și să înlocuiască realul. Reacțiunea, atât de des invocată în paginile de față, nu poate fi desprinsă de creativitatea anti-entropică: menirea ei este aceea de a fi înfrântă sau de a genera impasuri fertile, potrivit convingerii de căpătâi a lui Paul Claudel că planul și porunca lui Dumnezeu pentru omul pe care l-a creat sunt nu de a ieși învingător, ci numai de a evita înfrângerea. Starea cea mai naturală a omenirii, voi continua eu, este aceea de imperfecțiune. Ororile ultimelor secole și ale câtorva dintr-o istorie mai veche au fost, în mare măsură, rezultatul goanei după perfecțiune și triumf. Acceptarea rațională a imperfecțiunii este dificilă, dar nicidecum imposibilă; ba chiar se poate dovedi interesantă și surprinzătoare, în felul ei.

Alți gânditori, reflectând pe marginea literaturii, au încercat să explice natura conservatoare a acesteia fie prin tendințele ei ordonatoare și organice, fie prin atracția altor vremuri și a privirilor retrospective. Există un anumit adevăr în aceste păreri. Caracterul ordonator și organic al literaturii reprezintă o tentativă de a contracara imperativele binelui și adevărului cu obligațiile lor concomitente: mișcarea uniformă și gesturile conformiste. Prin modul special în care știe să subsumeze unității multiplicitatea și texturile locale, arta diferă net de progres.

Trecutul este, și el, un aspect important al dezbaterii. Conducătorii și eroii din Evul Mediu și din

Antichitate erau mici de statură, urâți, adeseori diformi: așa îi prezintă *Tapiseria de la Bayeux*, așa îi arată scheletele descoperite, așa lasă să se înțeleagă dimensiunile armurilor. În plus, acești conducători erau ticăloși și nestatornici, cruzi, suspicioși și irascibili. Aveau puțini adepți, succesele și faptele lor de arme erau mediocre, scopurile erau meschine. Puse față în față cu asemenea realități și realizări, marile epopei și drame ce le sunt închinată par lăudăroșenii deșarte și lingușeli caraghioase. Valoarea marilor opere literare este dată de altceva: de timpul scurs de la evenimentele. Semnificatul se transformă din individual în general uman, însumând realitatea cu privirea retrospectivă. Trecutul este văzut ca trecut, iubit ca trecut, și instalat ca atare, cu sfidătoare bravură, în fața prezentului și a viitorului.

Asemenea forme de reacțiune sunt inerente actului literar și armoniilor sale, dar ignoră cealaltă față a reacțiunii, și anume truda ascunsă și inepuizabila tentație a secundarului pe care am disecat-o în paginile acestei cărți. Departate de a se sprijini pe energii constructive și armonizatoare, secundarul își găsește expresia artistică prin intermediul dezordinii, al relaxării, al indolenței. Aliații săi sunt neglijența, toleranța, tergiversarea, iar forța și-o trage din lipsa de energie și de scop. Ca secundar în societate și în istorie, literatura este un imbold spre înfrângere și deci spre înnoire. Din moment ce orice progres își merită numele strict la început, reiese că oprirea înaintării ulterioare nu poate fi altceva decât o stra-



tegie benefică și o condiție pentru un nou început de progres. Nu importă dacă acest tip foarte special de conservatorism trebuie privit din unghi retrospectiv, sau al armoniei organice, sau al dizolvărilor anarhice ale secundarului, de vreme ce rezultatul este același. În Occident, în anii '80, breasla universitară, chinuită de dorința arzătoare de a împinge înainte progresul, a ajuns, inevitabil, să aibă temeri vizavi de literatură ca instituție. Impulsul deconstructiv, menit să împiedice, să risipească, să atenueze presiunile principalului, a fost cooptat pe scară largă – lucru dintre cele mai deconcertante – de criticii universitari și înhămat cu de-a sila la hegemoniile ideologice ale momentului, ceea ce a adus o victorie netă forțelor nivelării și ale conformismului. Același conformism acționează discret în diverse ipostaze foarte răspândite: textele sunt lipsite de orice semnificație, valoarea lor estetică a fost abolită, canoanele literare au fost modificate în așa fel, încât să servească unor scopuri sociale de binefacere, literatura s-a transformat într-un adjuvant al sociologiei, textele literare și obiectele de larg consum sunt puse pe același plan, și așa mai departe. Ceea ce unește toate aceste aspecte este un anumit tremur nervos la gândul haosului pe care îl poate declanșa energia reacționară a literaturii. Lupta împotriva autorității și a privilegiilor unui canon literar nu este decât foarte rar un act

de rebeliune și eliberare. Aproape întotdeauna este o încercare de a nivela și înăbuși recalcitranta și unicitatea esteticului, de a extirpa secundarul și a impune literaturii o stare slugarnică, de subordonare.

Am încercat să sugerez de ce este preferabil să acceptăm cu franchețe natura literaturii și să ajungem la un compromis cu ea, decât să construim niște mașinării uriașe care scrâșnesc încercând să camufleze sau să compenseze realitățile incomode. De asemenea, am încercat să explic de ce s-ar cuveni să acceptăm mai placizi scandalul literaturii. Literatura poate fi încăpățanată și, de obicei, chiar și este, precum Bérenger al lui Ionesco, în lumea de culori uniforme a rinocerilor, printre chipuri severe și tropăituri de copite, ca niște tunete. Victorioasă însă nu va fi niciodată și, de regulă, nici nu încearcă să fie, mulțumindu-se cu un rol auxiliar: să cârtească, să obiecteze, să aducă nuanțe, să păstreze porțile deschise, să imagineze posibilități, să nutrească vise. Cu toată insistența multora dintre cei ce o practică, literatura rămâne, în fond, un izvor blând și durabil de relaxare și de înfrângere. La rândul său, darul vital al etern-înnoitei, etern-efemerei înfrângerii reprezintă una dintre cele mai caritabile și prețioase piese din zestrea ființei umane, izvorul fidel al tuturor galanteriilor și speranțelor noastre.

Constantin ȘCHIOPU

## **STRUCTURA ȘI COMPOZIȚIA ÎN PROCESUL DE INTERPRETARE A OPEREI LITERARE**

Noțiunile de structură și compoziție se studiază aprofundat în clasele de liceu. Cu toate acestea, în gimnaziu, elevii operează cu o serie întreagă de concepte care se referă la structura textului literar, cum ar fi: acțiune, elemente ale acțiunii, personaje, viziuni narative (autor-narator, personaj-narator), timp și spațiu, moduri de expunere. Conform normelor curriculare la literatura română, prin studierea acestor noțiuni în cauză se urmărește realizarea mai multor obiective: definirea și delimitarea componentelor structurale ale operei literare atât la nivelul organizării textului, cât și la cel al universului ficțional, comentarea textelor din perspectiva fabulei și a discursului, identificarea procedeelelor de compoziție și precizarea funcțiilor acestora în organizarea părților constitutive ale operei și în transmiterea mesajului.

Definită ca „un tot încheșat (coerent la suprafața textului, ori numai în profunzimea lui, în cazul poeziei avangardiste), ca un sistem al relațiilor dintre părți ce depășește, printr-o sinteză superioară, elementara însumare a componentelor” (E. Simion), structura operei literare este subordonată unui scop artistic și are ca dominantă valoarea estetică.

Conceptul de structură are în domeniul artei mai multe interpretări. Esteticianul român Ion Pascadi, în lucrarea **Nivele estetice**, propune următoarea definiție: „Structura artistică este sistemul relațiilor esențiale ale unei opere, alcătuiind o totalitate care-și subordonează părțile, cu o pronunțată coeziune interioară, cu un limbaj conotativ, cu o funcționalitate și o finalitate relativ autonome, reprezentând atât un scop în sine, cât și un mijloc de comunicare de natură polisemică, reprezentativă, model de analiză ideală și construcție reală în același timp, definind opera individuală sau tipologia configurațională a unui ansamblu, cu un caracter de simbol ilimitat și imutabil, presupunând identitatea substanțială a unităților compuse într-o armonie tensională, indisolubil legată de expresie, cu o individualitate și originalitate marcate, reunind elemente invariante cu un profil variabil, distingându-se de formă prin aceea că include și conținutul, fiind rezidența valorii și punctul de plecare al procesului de valorizare” (**Nivele estetice**, București, Editura Academiei, 1972, p. 124).

Ansamblu de relații existente între toate componentele scrierii artistice, structura se manifestă atât la nivelul organizării textului ( volum,

părți, capitole, paragrafe, strofe, tablouri, acte, scene etc.), cât și la cel al universului ficțional (fabulă, diegeză, poveste-discurs, subiect). Ținând cont de acestea, profesorul va formula și un prim obiectiv pe care elevii îl vor realiza în procesul interpretării operei: delimitarea părților constitutive ale structurii la nivelul organizării textului. Analizând, de exemplu, **Scrisoarea III** de M. Eminescu, elevii vor remarca cele două părți ale ei, precum și cele patru tablouri din prima parte (visul sultanului, întâlnirea lui Baiazid cu Mircea cel Bătrân, lupta de la Rovine, odihna armatei române, pe al cărei fundal fiul de domn scrie o scrisoare dragei sale de pe Argeș). Analiza structurii de suprafață a romanului **Pădurea spânzuraților** de L. Rebreanu va scoate în evidență faptul că acesta este compus din patru părți, primele trei incluzând câte șaisprezece capitole, cea de-a patra fiind alcătuită din opt capitole. Întrebările profesorului, de tipul „De ce ultima parte a romanului, spre deosebire de primele trei, include doar opt capitole?”, „Care este importanța celor patru tablouri din prima parte a **Scrisorii III** de Eminescu?”, „Menționați versurile / enunțurile ce marchează începutul și sfârșitul celor două părți ale poemului și ale fiecăruia din cele patru tablouri”, îi vor pune pe elevi în situația de a face anumite presupuneri, de a căuta și a găsi răspunsuri. Or, afirmam mai sus că originalitatea unei opere depinde în mare măsură de felul în care autorul organizează părțile componente ale acesteia într-un întreg. În ceea ce privește analiza elementelor de structură la nivelul universului ficțional, elevii-liceeni, îndeplinind diverse sarcini, vor putea defini conceptele: diegeză, viziune narativă, moduri de expunere, acțiune și elemente ale acțiunii, personaje și tipologia lor (unele sugestii teoretico-literare și metodice vizând aceste concepte au fost expuse în articolul subsemnatului *Studierea operelor epice în școală: neajunsuri și repere // Limba Română*, 1999, nr. 12, p. 40-43).

Întrucât acțiunea reprezintă un element important al construcției narrative și dramatice, profesorul va avea grijă să propună elevilor mai multe sarcini, prin care se va urmări:

- natura evenimentelor ( inventate ori povestite de alții autorului, reale, deformate, retrospective, prospective, din domeniul familiei, istoriei etc.;
- mobilul întâmplării (ciocnirea a două destine, a două caractere, a două clase sociale etc.);
- felul în care se desfășoară acțiunea sub aspect calitativ (rapid, lent, neașteptat, retardat, așteptat), precum și incidentele care o încetinesc ori o accelerează;
- unitățile de acțiune ( una sau mai multe acțiuni, acțiuni paralele, intercalate);

Aceste obiective pot fi soluționate mai lesne în cazul în care elevii vor fi incluși în activități de cercetare a textului literar, având ca punct de pornire câteva fișe de lucru de tipul celor de mai jos:

1. Determinați în fragmentul / fragmentele propus(e):
  - tipul de succesiune a evenimentelor (cronologică, anacronică);
  - durata temporală;
  - viteza, ritmul cu care se narează (rapid, lent, în suspans).
2. Stabiliți dacă:
  - evenimentul / întâmplarea este așteptat(ă) sau neașteptat(ă);
  - evenimentele sunt reale / deformatate, inventate sau povestite de alții autorului.
3. Care din procedeele de extensiune ori de comprimare a timpului (de constituire a unui tip anume de acțiune) au fost utilizate de scriitor?

*de dilatare:*

- digresiunile;
- laitmotivul;
- refrenul;
- pasajele descriptive.

*de comprimare:*

- elipsa;
- rezumatul;
- eliminarea elementelor neesențiale.

În concluzie, elevii vor deduce că simpla succesiune a acțiunilor nu formează un tot omogen, că pentru a construi o unitate, acțiunile trebuie să prezinte nu numai o înlănțuire cronologică (să vină una după alta), dar și o înlănțuire causală (să provină una din alta). Or, unei opere epice îi este indispensabilă unitatea acțiunii, deoarece „istoria care e imitarea unei acțiuni trebuie să fie și una întreagă, cu un început, un mijloc și un sfârșit” (Aristotel, **Poetica**).

Cercetarea compoziției unei țesături artistice este un proces anevoios, întrucât elevii trebuie să identifice întâi părțile alcătuitoare, care se relevă ca suport al mesajului, apoi procedeele prin care sunt organizate acestea și, nu în ultimul rând, funcțiile ansamblului elementelor constitutive ale compoziției.

Considerând compoziția o modalitate autonomă de realizare a întregului artistic (în raport cu termenii construcție, structură), S. Iosifescu afirmă că aceasta „se referă la organizarea tuturor componentelor unei opere într-o configurație”. Luând ca punct de plecare trăsăturile distinctive ale categoriei în cauză, E. Țau înțelege prin compoziția operei literare „organizarea într-un ansamblu cu semnificație estetică a elementelor și părților alcătuitoare care se relevă drept suport al mesajului” (**Compoziția operei literare**, Chișinău, USM, 2000, p. 4-5). În opinia cercetătoarei, principalele funcții ale compoziției sunt: 1) de comunicare (asigură o comunicare inteligibilă și coerentă, facilitează receptarea pleneră a mesajului); 2) expresiv-artistică (o organizare compozițională inspirată înmulțește valențele cuvântului, imaginii, face posibile intensități afective, favorizează sublinieri de gând, de atitudine).

Înainte de a purcede la analiza compoziției operei literare, profesorul poate propune elevilor ca sarcină individuală de lucru următoarea fișă:

Alegeți din enumerațiile de mai jos și încercuiți procedeele de compoziție:

- relatarea la persoana I;
- inelul compozițional;
- antiteza;
- dialogul;
- retrospectiva;
- descrierea;
- paralelismul;
- laitmotivul;
- retardarea.

După o confruntare a opțiunilor fiecărui elev, fără a menționa care din enumerații este justă, profesorul, aplicând tehnica de lucru „Mozaic” (sau orice altă tehnică adecvată situației), le va oferi discipolilor săi posibilitatea de a face anumite rectificări, completări în fișa lor, având ca suport următoarea informație:

#### Procedee de compoziție

1. *Inelul compozițional* rezidă în reluarea începutului unei opere în finalul ei.

2. *Repetițiile-laitmotiv* constau în reluarea unor tablouri, scene, digresiuni lirice etc., care marchează configurațiile unei (unor) secvențe din cuprinsul lucrării.

3. *Antiteza compozițională* presupune opunerea ideatică a unor elemente constitutive: motive (lumină – întuneric), tablouri (trecut – prezent), personaje (Mircea cel Bătrân – Baiazid). Ea nu trebuie confundată cu antiteza stilistică, ultima reprezentând o opunere lexicală (ex.: „Ei tot, și voi nimica!).

4. *Paralelismul compozițional* rezidă în dispunerea paralelă a două sau mai multe linii de subiect, scene, momente tangente. Nu trebuie confundat cu paralelismul sintactic o așezare consecutivă sub raport sintactic a unor construcții lexicale (ex.: „Fețișoara lui – spuma laptelui”).

5. *Contrapunctul* este o varietate a paralelismului, rezidă în juxtapunerea acțiunilor, scenelor, momentelor autonome.

6. *Retardarea* este frânarea intenționată a acțiunii. Se obține prin prezentarea încetinită a faptelor sau prin amânarea evenimentului anticipat, acestuia rezervându-i-se în economia subiectului o poziție posterioară celei așteptate.

7. *Retrospecția* reprezintă o întoarcere în timp, un „voiaj” în trecut (Jean Ricardou).

8. *Anticiparea* prefigurează evoluția personajului, realizată prin replici, gesturi, situații care anticipează evenimentele ulterioare, decisive în desfășurarea faptelor („voiaj” în viitor).

În alte cazuri fișa de mai sus poate fi modificată, conform următorului model:

1. Găsiți (în dreapta paginii) definiția adecvată pentru noțiunile scrise în spațiul din stânga paginii:

<i>Inelul compozițional</i>	constă în dispunerea paralelă a două sau mai multe linii de subiect, scene, momente tangente.
<i>Repetițiile-laitmotiv</i>	e o varietate a paralelismului, desemnând juxtapunerea acțiunilor, scenelor, momentelor autonome.
<i>Antiteza compozițională</i>	prefigurează evoluția personajului realizată prin replici, gesturi, situații, care anticipează evenimentele ulterioare în desfășurarea faptelor („voiaj” în viitor).
<i>Paralelismul compozițional</i>	constă în reluarea unor tablouri, scene, digresiuni lirice, acestea marcând configurațiile unor secvențe din cuprinsul operei.
<i>Contrapunctul</i>	presupune opunerea ideatică a diverselor componente, elemente constitutive: motive, tablouri, personaje etc.
<i>Retardarea</i>	rezidă în reluarea în final a începutului operei.
<i>Retrospecția</i>	este frânarea intenționată a acțiunii. Se obține prin prezentarea încetinită a faptelor sau prin amânarea evenimentului anunțat, acestuia rezervându-i-se în economia subiectului o poziție posterioară celei așteptate.
<i>Anticiparea</i>	reprezintă o întoarcere în timp, un „voiaj” în trecut (Jean Ricardou).

Menționăm că, după refacerea definițiilor respective conform înțelegerii elevilor, profesorul le va oferi acestora varianta corectă, ei urmând să o confrunte cu a lor pentru a face, dacă este nevoie, rectificările necesare.

La cea de-a treia etapă de lucru, fie în grupuri, individual ori în perechi, elevii vor examina diverse texte (fragmente), identificând procedeul (procedeele) de compoziție utilizat(e) de scriitor, rolul acestuia (acestora) în transmiterea mesajului. Fișa de lucru poate arăta astfel:

Se dă textul:

*Eram copil. Mi-aduc aminte, culegeam  
odată trandafiri sălbatici.  
Aveau atâția ghimpi,  
dar n-am voit să-i rup.  
Credeam că-s muguri,  
și-au să înflorească.*

*Te-am întâlnit apoi pe tine. O, câți ghimpi,  
câți ghimpi aveai,  
dar n-am voit să te despoi –  
credeam c-o să-nflorească.*

*Azi toate astea-mi trec  
pe dinainte și zâmbesc. Zâmbesc  
și hoinăresc prin văi  
zburdalnic în bătaia vântului. Eram copil.*

(*Ghimpii* de L. Blaga).

**Sarcini:**

1. Identificați în textul propus procedeul (procedeele) de compoziție utilizat(e) de autor.

2. Determinați rolul procedeeului (procedeele) de compoziție. Optați pentru una dintre variante:

Cu ajutorul procedeeului:

- se obține o accentuare ideatică și intensificarea emoției;
- se focalizează ideile;
- se amplifică forța de sugestie;
- operei i se atribuie o configurație sferică;
- sunt marcate configurațiile unor secvențe din cuprinsul operei;
- altă variantă.

Dat fiind faptul că într-o operă literară compoziția se află în strânsă legătură cu limbajul („elaborarea compozițională implică reorganizarea limbajului” – S. Iosifescu), relația compoziție-limbaj va fi permanent în atenția elevilor-liceeni. Astfel, analizând, de exemplu, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga, elevii vor releva că termenii „lumina mea – lumina altora”, „sporesc / nu strivesc / nuucid – sugrumă”, „micșorează – mărește”, aflați în raport de opoziție, precum și conjuncția adversativă „dar”, scot în evidență antiteza ca procedeu compozițional. Mai mult: metaforele „lumina mea – lumina altora”, reluate în poezie, capătă importante funcții compoziționale.

În concluzie, subliniem că prin natura ei, opera literară nu-și dezvăluie plenar semnificațiile decât în cazul în care se iau în vedere elementele ei structurale, modul de organizare a acestora într-un ansamblu. Deprinderea elevilor cu identificarea și comentarea părților constitutive ale operei, dezvoltarea aptitudinilor lor analitice au un profund caracter formativ, sporindu-le capacitatea de a înțelege și de a însuși mesajul unei creații artistice.

Ana BANTOȘ

## POEZIA ÎNTRE GRAVITATE ȘI LUDIC

Diversitatea pe care contează atât de mult postmodernismul are nevoie de un fundament, de o legitimare. Poetul de azi se află în situația de a-și regândi reperele, de a-și identifica termenii de referință. Într-o societate în care contează nu atât adevărul și rațiunea, cât gradul de performanță și puterea, într-o societate în care succesul e determinat de economisirea timpului, poezia e concepută ca un mecanism de „captare” sau de convertire a acestuia.

Privită din perspectiva recuperării timpului sacru, poezia maramureșanului Gheorghe Mihai Bârlea dezvăluie o optică a omului postmodern care nu se poate dispensa de reperele primordiale, din care face parte, în primul rând, viața, înțeleasă ca un dar divin. Reînvățarea condiției umane se produce din perspectiva capacității omului de a se bucura de ceea ce îl înconjoară: familie, prieteni, natură, anotimpuri etc. Autorul e dispus să facă din personajul liric un subiect pozitiv, integru, dincolo de tendința de autodeconstruire caracteristică omului modern și postmodern. Lumea e concepută în funcție de capacitatea personajului liric de a rămâne fidel relației sale cu o forță supraumană, precum și în funcție de jocurile limbajului. Profilându-se ca un destin repetat, viitorul este definit drept „rutina ruginită a fiecărei zile ce



GHEORGHE MIHAI BÂRLEA

■ S-a născut la 10 februarie 1951, în Nănești, Maramureș ■ Licențiat în filozofie și drept, doctor în sociologie – Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași ■ Este conferențiar universitar la Universitatea de Nord Baia Mare și prodecan al Facultății de Litere ■ Membru fondator al Fundației Academia Civică și director al Muzeului Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței – Sighetul Marmației ■ Publică versuri, articole, reportaje, interviuri, eseuri, recenzii în ziare și reviste literare (*Cronica, România literară, Convorbiri literare, Steaua, Astra, Familia, Luceafărul, Poesis, Dacia literară, Limba Română* [Chișinău]) ■ Publică volumele: **Din penumbră** (versuri, Editura CartImpex, Cluj-Napoca, 1998); **Lasă-te prădat** (versuri, Editura Echim, Sighetul Marmației, 1998); **Mentalități în tranziție** (eseuri sociologice, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2003); **Eminescu – teme sociologice și metafizice** (Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004); **Sociologie și acțiune socială** (împreună cu I. Ionescu, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004); **Colectivizarea în Maramureș. Contribuții documentare** (împreună cu Andreea Dobeș și Robert Fürtos), Editura Fundației Academia Civică, București, 2004 ■

■ Membru al Uniunii Scriitorilor din România (1999) ■



strălucește”. Personajul liric se auto-definește în dependență de structurile sufletești perene, inclusiv printr-un exercițiu de raportare la valorile culturale europene din trecut:

*La început a fost marea  
nu cuvântul – hotărăsc  
și așa mă împac cu grecii  
după o ceartă  
de peste două mii de ani*

*(Altercații poetice.  
Mediterrana la Nice).*

Jocul sau ludicul ca atitudine nu lipsesc, însă poetul și le asumă într-un regim grav. Rememorarea, luând forme autoreferențiale, pe alocuri ironice, vizează adolescențina „inocență și entuziasmul întreținute cu bani mărunți, savoea retoricii cultivată pentru sine în disprețul idealului – un prefabricat al luptei de clasă din viața mea de ieri”, după cum scrie autorul, precum și viitorul ce „surâde ironic plesnind din bice memoria”. Accentele vag expresioniste ale pianelor intrând „în dezmăț”, multitudinea metaforelor simbolizante se împletesc cu notele impresioniste ce conferă savoare discursului liric construit cu dexteritate. Diversificarea registrului liric pe contul multiplicării relației cu temporalul și cu eticul este evidentă în versurile mai recente ale autorului. Există în substratul discursului liric al lui Gheorghe Mihai Bârlea un conflict al lumilor discursive: cea descendentă dintr-un spațiu arhaic și cea a unui cotidian captivant și în același timp derutant. Disensiunea dintre aceste două lumi este firească și autorul mediază conflictul dintre ele, recurgând la argumentul moral sau filozofic, reconfirmându-și atitudinea duală care intervine în liniștea și echilibrul de odinioară al discursului său. „Conflictul” dintre

cele două regimuri se aplanează până la urmă, ambele raportându-se la unul și același lucru: nesupunerea vieții formelor artei: *Luna luminează în simțuri de nerostit!* Dincolo de această „conciliere”, este demnă de menționat nevoia de dialog, care ia forma altercației disimulate poematice. Transpare și aici atitudinea „diversionistă” a jocului. Într-un context al modernității târzii, când „puține lucruri au rămas nespuse și chiar și nespusul s-a spus”, autorul mânuiește, în sens terapeutic, tehnici verbale menite să vindece nelipsitele răni din sufletul omului modern:

*dar e bine mereu de spus  
ce e spus:  
rana se vindecă dacă  
o panzezi repetat  
(Gnostică).*

Singurătatea (*ce cuvânt lung...!*), „omul nopții” (*cât de ostilă ți-e noaptea cu stele puține și reci*), – sunt însemne contrapuse, imagini rupte parcă din realitățile satului primordial: personaje memorabile, evocate pentru „felul de a fi risipitoare cu sine” (vezi poezia *Horea cu noduri*), „sufletul în levitație”, „neantizarea muntelui”, „urcarea lui spre cer”, „argintul strălucind al zilelor împovărate de zăpezile unor ierni bogate”, „strămutarea pădurii în soare” etc. Toate acestea sunt o dovadă a faptului că obsesia rostirii poetice determină reîntorcerea personajului liric spre bucuria vieții, autorul exprimându-se în favoarea unei continuități care situează literatura pe un plan al sublimului.

Neprevăzutul, alunecarea lui *homo informaticus* spre o zonă a dezordinii, a arbitrarului sunt substituite, poetic, prin ceremonie și ritual ca modalități de anihilare a incertitudinii temporale.

Gheorghe Mihai BÂRLEA

## DON QUIJOTE

treci călăreț pe umbra ta  
cum copacul pe umbra sa  
nu se știe cine le va dărâma  
poate vântul sau poate altcineva  
poate pur și simplu nici că vor putea  
și de singur  
singur vei cădea

## LA CĂDEREA ZILEI

ziua aceasta pentru tine  
nu va mai fi  
niciodată –

această lipsă cu ce o vei acoperi?

negreșit va trebui să te retragi –  
rușinat – în umbra ei neluminată

mâinile tale-s pătate de căderea ei

## SINGURĂTATEA

sin-gu-ră-ta-tea –

ce cuvânt lung...!

ce suspin neauzit

## PORTRET DE FAMILIE

*pentru Rozica*

ești răbdătoare cu noi  
văd cum resfiri zilele

cum le adaugi și le îngrijești  
frumoase să fie  
pentru ochii noștri

uzi florile  
să nu li se ofilească tinerețea  
în casa noastră  
și copiii să nu fie cuprinși de tristețe  
prea pline bunătăți ne dărui  
alături de vinul cel vechi  
râsul tău scânteiază  
iar din ochii tăi scapără bucuria

abia seara în genunchi  
în tine însăți te odihnești

## GNOSTICĂ

puține lucruri au rămas nespuse  
chiar și nespusul s-a spus  
pe vremea înmulțirii peștilor pe uscat  
și orbul n-a mai fost de mână dus

dar e bine mereu de spus ce e spus –  
rana se vindecă dacă o pansezi repetat  
amintește-ți glasul ce-a împlânzit mânia  
celui ce-n pustiu a îngenuncheat

## DE ZIUA TATĂLUI

*Vasile*

sunt la mormântul tău  
tată al meu de sub pământ  
azi e ziua ta de viu  
dar și ziua ta de sfânt

## HOREA CU NODURI

*lui Mihai Olos*

pe când părea că  
„nu-i lumină nicăieri”  
apărea el cu vânjosul lui trup  
de copac umblător

cu țâpurliri  
în vârtejuri și vicleșuguri  
vechi și nouă

cu patimile lui  
și felul de a fi risipitor cu sine  
propunând spre deliciul esteticilor  
noduri și moduri  
preamărind satul primordial  
peste care visează  
să înalțe un oraș  
într-o margine a cerului

## REMEMBER

din când în când  
retrăiesc  
suferințele adolescenței

inocența și entuziasmul  
întreținute cu bani mărunți

savoarea retoricii  
cultivată pentru sine  
în disprețul idealului –  
un prefabricat al luptei de clasă  
din viața mea de ieri  
viitorul îmi surâde ironic  
plesnind din bice memoria

## ALTCEVA

ce ne lipsește uneori  
nu-i nici iubirea  
nici înțelepciunea  
nici banii nici băutura aleasă  
nici prietenii  
nici dorul ce mistuie  
nici durerea – măcar că  
toate ți se așază la masă  
ci pur și simplu altceva  
din care toate izvorăsc

## IROSIRI

toți cred în tine  
și toți se revoltă

le place  
să se înfigă în inima aproapelui

atenți la gălăgia păsărilor  
neînchipuit se înmulțesc corbii

scad în înălțimea picioarelor reptilele  
gata să-ți intre în izvoarele sângelui

se înalță călăreții pe cocoșa uriașă a  
cămilei  
până roade soarele cămașa amiezii

te laudă  
și te uită.

## UN STROP DE POEZIE

să punem capăt pentru un timp  
luptelor de zi cu zi

e nevoie și de un strop de poezie  
între învingători și învinși

ca apa pentru setea muribundului

## UN ROMAN DE DRAGOSTE

mereu ne spunem că vom avea  
o casă frumoasă  
în forma unui copac în mijlocul mării

norocul cel bun –  
de tineri  
ne va însoți  
oglundirea stelelor în apă

o casă frumoasă  
ca un castel de o mie de ani  
sub acoperișul căreia  
păsările vor face cuiburi pentru stele

iată zic vouă  
ce splendori pastorale  
are viața de familie

## INDIFERENȚA

am timp  
dar oare chiar am  
acum când atât de grăbită  
trece indiferența?

omul acela mărunț  
din colțul străzii visează  
să-i cadă din cer norocul

o fată tânără  
    cară apă  
la rădăcina florilor

un bărbat în toată puterea  
    urcă muntele

nimeni absolut nimeni de nimic  
    nu-i întreabă

fiecare în felul lui  
are timp  
doar pentru sine

Ruslana SPRÂNCEANU

## EVOLUȚIA MUZICII PENTRU PIAN ÎN BASARABIA (secolul al XIX-lea – primele decenii ale secolului al XX-lea)

Secolul al XIX-lea a fost o perioadă importantă în evoluția istorică a culturii și artei din Moldova. Mișcările naționale din țările Europei de Vest au avut un impact direct asupra realizării idealurilor naționale ale independenței. Se face simțită tendința de eliminare a influenței muzicii orientale și de înlocuire a unor practici anacronice cu muzica germană, italiană, franceză.

În casele boierești din Moldova se organizau petreceri cu muzică și dans, frecventate de oameni care proveneau din categorii sociale mai bogate, aceștia începuseră să înlocuiască veșmintele orientale cu cele apusene. În mai multe documente din epocă sunt menționate diferite formații muzicale de tip occidental, care interpretau muzică de salon: menuetul, poloneza, mazurca, valsul. Drept mărturie ale acestei „perioade de tranziție” servesc culegerile de cântece<sup>1</sup>, în care pot fi întâlnite fie piese de tip occidental, fie compoziții ce denotă vizibile influențe orientale, fie melodii de proveniență ambiguă. Cântecele care prezintă influențe occidentale sunt scrise în moduri diatonice, au ritmul binar sau ternar și sunt structurate în formă de lied (cuplet-refren).

Cele de tip oriental sunt concepute „cromatic” și conțin numeroase ornamentații, melisme. Melodiile de proveniență ambiguă prezintă un amestec de elemente occidentale și orientale.

O colecție deosebit de utilă pentru cunoașterea folclorului nostru și a transcrierilor lui pentru pian a fost realizată la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea, de François Rouschitzki care publică, în anul 1834, la Tipografia Albinei din Iași culegerea **Musique orientale. 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs, traduits arranges et dédiés a son excellence monsieur de Kisseleff.**

Dintre cele 40 de piese, 36 sunt moldovenești și valahe și doar 2 grecești și 2 turcești, titlurile acestora fiind *Arie grecească*, *Sonata ou pestref turque*, *Cântec grec*, *Cântec turcesc*, ceea ce denotă nu doar preferința autorului pentru muzica românească, ci și preponderența acesteia față de muzica orientală.

Chiar dacă, în general, acompaniamentul pianistic al melodiilor se reduce la formula ritmică:



pot fi evidențiate totuși câteva piese în care se manifestă și tendința de a profila acest acompaniament mai individualizat (prin acorduri, contrapunctări).

La dezvoltarea ulterioară a muzicii pentru pian a contribuit și *Carol Miculi* (1821-1897), compozitor, pianist, dirijor, muzicolog, elevul compozitorilor Franz Kolberg și

Frédéric Chopin, redactorul muzical al creației lui Frédéric Chopin. În activitatea artistică a lui Miculi a prevalat latura interpretativă, muzicianul bucovinean reprezentând o figură notorie în arta pianistică europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În anii 1848-1858, Carol Miculi a întreprins numeroase turnee într-un șir de țări europene, confirmându-și virtuțile de iscusit interpret al operei lui Chopin. El introduce în programele sale de concert prelucrări folclorice, interpretându-le și la numeroasele serate muzicale. Contribuția lui Miculi la valorificarea propriilor prelucrări de folclor este deosebit de importantă, el fiind primul muzicolog care înalță muzica populară la nivelul muzicii culte, introducând-o în circuitul european.

Cele patru caiete de melodii populare alcătuite de Carol Miculi conțin 48 de melodii dedicate, după moda vremii, unor persoane de sex feminin care proveneau din rândurile marilor familii de boieri. În această colecție Carol Miculi include melodii variate ca gen: doine, hore și chiar cântece de proveniență cultă, care au în comun o notă de voioșie ca efect al prelucrării, muzicianul păstrând însă autenticitatea fiecărei melodii în parte.

În comparație cu alte culegeri (Rouschitzki), armonizarea nu are nimic comun la Miculi cu stilul lăutăresc melismatic și bogat ornamentat. În general, limbajul armonic folosit de Miculi este foarte nuanțat. În armonizarea ariilor și jocurilor ce alcătuiesc colecția, muzicianul nu se limitează la treptele principale ale tonalităților, în comparație cu

compozitorii contemporani lui, ci apelează foarte des și la treptele secundare pe care le alternează sau le combină în acorduri de septimă, de dominantă și de nonă, ceea ce creează o mare varietate sonoră. Uneori el folosește în bas note ținute, veritabile pedale, caracteristice acompaniamentului practicat de formațiile populare și cunoscut sub numele de țiitură.

În ansamblul componisticii naționale din secolul al XIX-lea, lucrările instrumentale de cameră ale lui Carol Miculi, în special cele pentru pian, denotă un nivel superior al scriiturii, mai ales în comparație cu lucrările analoage ale colegilor săi. Ca inspirație, limbaj, armonie, colorit instrumental, factură etc. pozițiile sale se înscriu în tiparele stilului romantic.

Un alt compozitor care a influențat muzica cultă din arealul românesc este *Ciprian Porumbescu* (1853-1883), personalitate reprezentativă pentru cultura muzicală națională. Compozitor, poet și interpret, militant pentru o artă muzicală inspirată din cântecul popular, Porumbescu era convins că la sfârșitul secolului al XIX-lea creația muzicală națională trebuie să se înnoiască pe baza folclorului. Opera sa confirmă justetea ideilor și perspicacitatea vederilor sale.

Influența muzicii apusene și a celei populare reprezintă coordonate ale pozițiilor pentru pian de Ciprian Porumbescu, ele se întretaie, se suprapun și se împletesc permanent, până la *Rapsodia română* – compoziție în care melodia populară este prelucrată în mod creator. Compozitorul și-a întemeiat



opera pe realitatea muzicală a vremii sale – jocul și cântecul popular, inclusiv al lăutarilor din Stupca, și pe lucrările și culegerile de folclor ale antecesorilor săi.

Unul dintre reprezentanții culturii muzicale ieșene din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea este *Gavriil Musicescu* (1847-1903), compozitor, muzicolog, folclorist, dirijor și pedagog. Gavriil Musicescu, ca și Carol Miculi, Ciprian Porumbescu, a contribuit la dezvoltarea muzicii profesioniste din Moldova. El a acordat o atenție deosebită folclorului muzical, menționând, insistent, importanța muzicii populare.

În anul 1885 Musicescu publică în revista *Arta* articolul *Naționalism sau cântece populare*, în care pledează pentru necesitatea propagării cântecului popular. În același număr al revistei apar primele trei prelucrări ale melodiilor populare: *Văleanca*, *Vine știuca de la baltă* și *Moșulică*, armonizate prin utilizarea modurilor muzicii populare și aranjate pentru pian. Partea melodică este imprimată cu caractere mai mari, iar cea de acompaniament armonic – cu unele mai mici.

În anul 1903, în paginile revistei *Arta*, au mai apărut patru melodii populare în armonizarea lui Musicescu: cunoscutul joc de nuntă *Corăbiereasca*, *De te-ar prinde neica-n crâng*, *Arde-mă, frige-mă* și *Răsai lună*. La fiecare dintre acestea, ca și la cele trei publicate anterior, Musicescu indică sursa concretă.

Meritul acestui compozitor constă în faptul că, prin prelucrările melodiilor populare, a atras atenția melomanilor asupra folclorului

muzical. El a îmbogățit mijloacele de expresie ale limbajului muzical existent în acea vreme, mai ales din punct de vedere melodic, modal și ritmic, lărgind în același timp și spectrul armonic; a fost primul compozitor român care a reușit să descifreze și să valorifice potențele armonice latente din cântecul popular monodic.

În perioada interbelică, în Basarabia a activat o pleiadă de compozitori printre care trebuie menționați în primul rând Ștefan Neaga, Eugeniu Coca, Mihail Berezovschi, Aleksandr Iacovlev, Veaceslav Bulăciiov, Vasilii Onofrei, Ivan Bazilevschi, Gheorghe Borș și Constantin Romanov.

Până în anul 1920 compozitorii autohtoni se limitau în domeniul muzicii pentru pian doar la realizarea unor simple prelucrări de melodii populare și a unor miniaturi programatice. Primele miniaturi pentru pian au fost semnate în Basarabia de Constantin Romanov, Aleksandr Iacovlev, Ștefan Neaga. Predilecția compozitorilor pentru acest gen se explică prin prestigiul pe care îl avea în practica muzicală.

Un rol central în evoluția muzicii profesioniste din Moldova în perioada interbelică și în primii ani postbelici îl are compozitorul, pianistul, dirijorul și profesorul Ștefan Neaga. Pe parcursul întregii sale activități, Ștefan Neaga a abordat diverse genuri: muzica simfonică, de cameră, corală, vocală etc. El a fost primul compozitor basarabean care a promovat genul oratorului și al cantatei. Un loc aparte în creația sa îl ocupă miniatura pentru pian. Ștefan Neaga a compus unspreze-

ce miniaturi pentru pian, două dintre care au fost redescoperite recent și se păstrează la Biblioteca Academiei Române: *Ragtime (danse nouvelle pour piano)* și *Valse rose (pour piano)*<sup>2</sup>.

Până nu demult întreaga activitate a lui Ștefan Neaga a fost interpretată inadecvat, în special perioadele bucureșteană și pariziană. Totuși anume în perioadele respective și-a perfecționat compozitorul măiestria, inclusiv cea de interpret. Activând în aceeași perioadă cu iluștrii compozitori Stravinski, Schönberg, Bartók, Enescu ș.a., Ștefan Neaga a fost unicul compozitor din Basarabia care a asimilat anumite curente, tendințe stilistice din muzica contemporană. Nu ne referim doar la romantismul târziu și la impresionism, ci și la alte tendințe, postimpresioniste.

Putem conchide că miniaturile pentru pian ale lui Ștefan Neaga au avut o mare influență asupra evoluției muzicii pentru pian în Moldova, iar descoperirea miniaturilor scrise la Paris și București oferă posibilitatea de a studia și de a interpreta adecvat creația componistică, în special miniaturile pentru pian ale acestui celebru muzician.

Mai puțin semnificative au fost valsurile pentru pian, compuse de Constantin Zlatov în anii '20-'30. O analiză mai detaliată a acestora permite formularea concluziei că în cadrul lor a fost utilizat arsenalul mijloacelor expresive folosite anterior de celebrii compozitori Frédéric Chopin, Ferencz Liszt, Johann Strauss, Piotr Ceaikovski ș.a. Deși Constantin Zlatov a multiplicat anumite elemente ale structurii interioa-

re și exterioare ale genului de vals, lucrările lui nu trebuie neglijate, ele reprezentând primele modele de acest gen în Basarabia.

Astfel, se conturează următoarea concluzie: muzica pentru pian în Basarabia s-a format pe baza a două surse. Primordiale erau folclorul și arta lăutărească, iar cea de-a doua a fost muzica europeană cultă, clasică și romantică. Jumătatea a doua a secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea reprezintă o perioadă fundamentală definitorie pentru procesul de dezvoltare a muzicii pentru pian din Basarabia. Anume în această perioadă se pune baza genului de miniatură care a fost valorificat ulterior în creația compozitorilor din Republica Moldova.

Lucrările cercetate ne permit să conchidem că primele încercări componistice în domeniul muzicii pentru pian în Basarabia n-au putut constitui culmi ale evoluției genului, ele având mai multe carențe atât sub aspect artistic, cât și la nivelul formei și mijloacelor de expresie. Ca orice alt fenomen artistic complex, evoluția creației pianistice locale a avut o traiectorie spinoasă, dar unele succese ale acesteia au constituit un exemplu pozitiv pentru generațiile viitoare ale compozitorilor din Moldova.

## REFERINȚE

1. Cotlearov, B., *Lăutarii moldoveni și arta lor*, Chișinău, 1966.
2. Păcuraru, I., *Considerații asupra activității lui Șt. Neaga din perioada interbelică // Cercetări de muzicologie*, Chișinău, Știința, 1998, p. 88.

Larisa BALABAN

## MUZICA RELIGIOASĂ CORALĂ (CONCERTISTICĂ) ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

In the article is considered the sacred music composers contribution to the development of the Moldavian musical choral art, performing practice and culture. The aspect of defining the place and significance of religious choral music in the general culture of the country, the reconstruction of a wide panorama of religious choral music from the end of the XIX<sup>th</sup> century till the year 2003 has not been specially studied before. In the article for the first time are analyzed the religious works (choral miniatures) by the contemporary Moldavian composers Z.Tkaci, Gh.Ciobanu, D.Kitsenko.

Muzica religioasă corală constituie un domeniu vast al culturii autohtone. Pe parcursul veacurilor cântarea bisericească din Moldova a fost deschisă diferitor influențe ale culturilor europene. Ea își are originile în monodia bizantină de cult, îmbogățită prin inflexiuni răsăritene și occidentale, prin asimilarea tradiției cântării de textură omofon-armonică și polifonică.

Cântarea corală religioasă marchează evoluția muzicii moldovenești în decurs de mai multe secole de muzică profesionistă, fiind

una dintre cele mai importante sau chiar unica formă a acesteia. Revenirea artei corale la sensurile sacre a determinat sporirea interesului față de genurile corale religioase. Compozitorii contemporani găsesc rezerve artistice nebănuite în domeniul creației muzicale religioase. În ultimii 20 de ani ai secolului trecut a fost creată, la noi, o serie întregă de piese corale ce aparțin genurilor muzicii religioase.

Lucrările autorilor moldoveni, scrise pe texte religioase, au ca reper fundamental abordarea problemelor existenței umane, perceperea filozofică a vieții și bucuria comuniunii cu adevărurile spirituale – toate fiind transmise, sugestiv, ascultătorilor. Aceste lucrări sunt diferite prin modalitățile de expunere, prin dezvoltarea materialului muzical, prin modul de utilizare a tehnicii componistice individuale, în sfârșit – prin realizarea artistică a obiectivelor propuse.

Starea de tristețe și decepție, zădărnicia vieții lipsite de Dumnezeu – iată gama emotivă ce străbate lucrarea pentru cor mixt a cappella *Numai Pământu-i neclintit pe veci* (1998), de Zlata Tcaci, inspirată dintr-o Carte a Vechiului Testament. Concepția muzicală a lucrării, corelația părților reflectă structura Eclesiastului.

*Tatăl Nostru* pentru cor mixt a cappella de Ghenadie Ciobanu (1994), pe un text canonic evanghelic de rugăciune, a fost prelucrat pentru o interpretare concertistică. Cantabilitatea structurilor melodice ale lucrării, specifică rugăciunii, ale cărei surse intonative provin, fără îndoială, din melodiile liturgice autentice, prefigurând semantica severă a unor picturi murale medie-

vale, întruchipează tăria spiritului și a credinței, a arhaicului de factură națională, a începuturilor bizantine ale acestuia – totul într-o simbioză muzicală modernă.

Procedeul *sprechstimme*, care, conform indicației autorului, este apropiat de maniera de interpretare *parlando*, reprezintă una dintre dificultățile majore pentru coriști. Dirijorul trebuie să tindă spre obținerea unei declamații corale armonioase și a unei pronunțări clare a textului, în condițiile unui metru liber alternativ. O altă dificultate în actul interpretării este cea a indicației *divizi* la fiecare dintre partidele corale (cu excepția sopranelor), atunci când o jumătate din coriști trebuie să declame textul, iar cealaltă – să cânte sunetul prelungit al pedalei.

Factura hetero-polifonică a acestei lucrări (cu diferite tipuri ale heterofoniei – pedale, dublări în octave, lunecarea melodică în diferite voci, după repere sonore comune) marchează individualizarea ideii dezvăluite de către compozitor, în condițiile unei exprimări compri-mate și a integrității sub raport in-tonativ-armonic. Piesa se remarcă printr-un caracter armonios și laco-nic al concepției muzicale.

Lucrarea *Vrednică ești* pentru cor de bărbați (1990) de Gh.Ciobanu este tributară, în mod evident, modelelor tradiționale ale monodiei bisericești bizantine, deși autorul nu recurge la citarea directă din anu-mite surse liturgice [1].

Interacțiunea complexă a mij-loacelor muzicale în această lucrare (modalismul, structura heterofonică cu isonuri, varierea melodiei asceti-ce, în mișcare treptată, încărcată de „alunecări” în *glissando*, alternanța

metrică, ritmul asimetric, caracterul fluent și maniera quasi-improvizato-rică a exprimării (*parlando-rubato*), compoziția dinamică, lineară, cu trăsături de repriză convențională ș.a.m.d.) este orientată, pe plan stilistic, spre plăsmuirea asociată a ideii artistice în spiritul cântării reli-gioase de tradiție bizantină.

Un impediment deosebit al in-terpretării acestei lucrări îl reprezin-tă cântarea colectivă armonioasă a monodiei tenorilor, în special în segmentele *glissando*. Considerăm că folosirea acestui procedeu, tipic pentru cântările bizantine în stil pa-padic, cântate de soliști-virtuozi pe fundal de ison, reprezintă, în con-textul stilistic al cântării, consecința apelării compozitorului la modelele autentice ale melodiilor bisericești.

C. Paraschiv, care a cercetat creația lui D. Chițenco, spune des-pre compozitor că „este un om cu o profundă credință în Dumnezeu... Spiritualitatea, credința determină modul lui de viață, de gândire, dar, în și mai mare măsură, se manifestă în creația sa”[2]. În continuare, rele-vă că, deși compozitorul este adep-tul credinței creștine ortodoxe, fapt sesizabil și în denumirile mai mul-tor lucrări pe care le semnează..., majoritatea genurilor explorate de el aparțin catolicismului. Compozi-torul însuși explică acest paradox prin faptul că gândește muzica reli-gioasă ca o muzică ce aparține culturii occidentale. După părerea lui D. Chițenco, în ortodoxie, relația dintre om și Dumnezeu nu poate fi atât de strânsă cum este în protes-tantism, iar una dintre modalitățile de a păstra „distanța” este utiliza-rea, în creație, a limbilor antice – ve-chea slavonă, greaca, latina.

Motetul *O Beata* pe un text la-

tin, de D. Chițenco (1990), utilizează stilul polifonic sever, cu figurile întârzierilor, ale disonanțelor pe timpii tari, în durate lungi, pregătite cu țesătura muzicală complementară-contrapunctică, cu predominarea mișcării melodice treptate.

Tema inițială, expusă imitativ (*fugato*), este formată din două elemente constitutive: mișcarea descendentă, măsurată, cu durate prelungite și „zborul” nu prea mare al optimilor, care imprimă dinamism evoluției ulterioare a melodiei. În calitate de intonații ce se dezvoltă este utilizată de cele mai dese ori mișcarea treptată ascendentă și descendentă în optimi, echilibrată prin motivele prelungite, preluate din temă.

Fiecare voce, după cum este specific motetului, comportă o anumită sarcină lineară și participă atât în imitație, cât și în varierea polifonică liberă, în împletirile centrale ce se dezvoltă în cadrul unor contururi ondulatorii, unde, în condițiile unei iluzii de încheiere a gândului muzical, apare imediat senzația unei variante a acesteia. Mișcarea descendentă și cea ascendentă, care se conturează din nou, motivele intonative ce se constituie în culminații locale în fiecare dintre voci – totul este cuprins de febra dezvoltării polifonice, unde nu există conflict între voci. Șuvoiul muzical tinde spre „așezarea” aplanată pe cuvântul „aliluia”, în care motivele intonaționale ale temei „nucleu” creează noi împletiri ale țesutului muzical, ce converg spre o încheiere consonantă a *Motetului*.

Considerăm, având în vedere respectarea destul de riguroasă a normelor contrapunctului și a melodicii (caracterul de sinteză,

universal al intonațiilor), a modului (modalismul diatonic), a corelațiilor muzical-textuale, a procesului de constituire a formei (principiul strofic) și a sintaxei (planificarea diagonală a introducerilor vocilor și a cadențelor) că în acest *motet* al lui D. Chițenco putem constata o stilizare, poate fi surprins un gen polifonic specific ultimei perioade a Renașterii.

Factura motetului se remarcă printr-o mare elasticitate și diversitate în ceea ce privește tăria vocilor, grupate uneori în perechi. Inconveniențele interpretative într-un ansamblu polifonic rezidă în păstrarea unității ansamblului, în condițiile evidențierii sau „scăderii”, pe planul al doilea, a vocilor ce-și păstrează totuși caracterul individual al intonației, precum și în îmbinarea originalității fiecărei linii melodice în cadrul planului compozițional general. În procesul interpretării este necesară o dicție impecabilă, întrucât intrarea consecutivă a vocilor presupune o articulare clară a sunetelor.

Sursa inițială a lucrării *Mariengebete* de D. Chițenco pentru cor feminin și sextet instrumental (1998) este o secvență canonică medievală (coralul gregorian *Victimae paschali*) care determină caracterul ascetic, ponderat al discursului.

Opțiunea compozitorului pentru cele două voci – vocea principală a sopranei, dublată de *alto* – expuse inițial la unison, permite constituirea ulterioară a unei structuri simple pe mai multe voci, în spiritul unui contrapunct medieval, o structură axată pe mișcarea preponderent paralelă și opusă a unor segmente sonore dublate în *cvartă-cvintă*, *terță* sau mixte ale melodiei gregoriene. În condițiile unei vădite

priorității a orizontalei melodice și a rolului central al sursei primare de coral în prelucrare polifonică a partidei vocale și a unei coeziuni instrumentale a sextetului, se impune asocierea cu polifonia de tip *cantus firmus*. Observațiile detaliate privind particularitățile factual-armonice ale acesteia confirmă raportul unitar dintre elementul muzical-sintactic al coralului și cel al comentariului său instrumental.

**REFERINȚE BIBLIOGRAFICE**

1. Mironenco, E., *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*, Chișinău, 2001, 154 p.
2. Paraschiv, C., *Unele aspecte ale formei de variațiuni în Kyrie de D. Chițenco // Pagini de muzicologie*, Chișinău, 2002, p. 28-32.



Umbra unei păsări peste aroma unui cântec (Triptic)

\* \* \*

Iurie Matei stăpânește detaliul anatomic, are ușurința desenului de atelier în perspectivă clasică, are îndrăzneala de a ataca în mod curent pânzele de mari dimensiuni, ceea ce înseamnă stăpânirea legilor compoziției, iar când motivația este puternică, părăsește lumea „statuilor” vivante și plonjează cu delicia într-o baie de culori aproape expresionistă. Ca într-o proiecție inversă a lui René Magritte, lumea lui Iurie Matei este populată de nudul masculin, mimând sugestia rodinienne sau realizând, cu intenție, mozaicul camerei ascunse.

**Ruxandra IONESCU, critic de artă, Ploiești**

\* \* \*

Iurie Matei simte imperios nevoia de a parcurge mitul creației, de a se reîntoarce la originea acestui miracol, pentru a-și consolida conștiința valorii sale specifice, a unei puteri îndepărtate și legendare, identificând prin aceste semne, metafore și simboluri însăși valoarea sa de creație.

**Eugenia FLORESCU, critic de artă, București**

\* \* \*

Exersând în arta plastică încă de mic copil, Iurie Matei pare a stăpâni în pictură totul: compoziția, culoarea, modalitățile de redare a spațiului, realitatea figurativă; e un virtuoz care a creat un stil al său, trecând prin și peste curente și modele; e un nobil copil al artei.

**Anton GIDDING, pictor și galerist, Haga**

\* \* \*

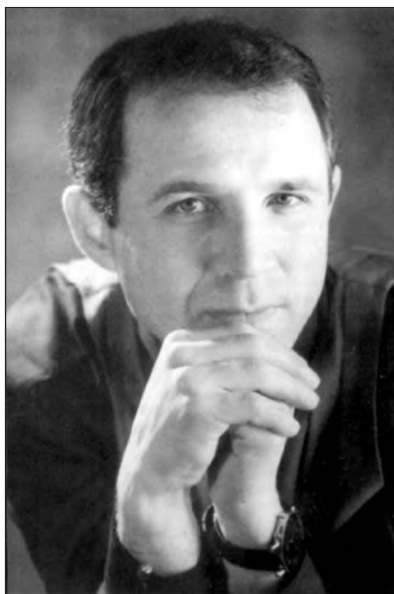
În fiecare tablou Iurie Matei construiește câte o amintire și o legendă, îndemnându-ne să ne regăsim pe noi înșine, cei autentici, neschimbați de nimic, printre cei cotidieni, supărați, veseli, ofențați, fericiți, mirați, timizi sau răzvrățiți.

**Gherit TIMMER, colecționar de artă, Amsterdam**

\* \* \*

...Nouă, slavonilor, în deosebi, ne este clară intonația latină în gândirea plastică a lui Iurie Matei. Pictorul Iurie Matei cunoaște multe, se pare că în istoria artelor știe totul. El știe de minune ce înseamnă suprarealismul și cum se realizează o pânză în această manieră, el cunoaște bine arta metafizică, hiperrealismul, dar să numim, spre bucuria noastră, a spectatorilor, creația lui Matei postmodernistă, nu putem. În ea lipsește ironia postmodernistă, care poate permite totul, capabilă să asimileze totul. Creația lui Iurie Matei este foarte serioasă, el fiind pictorul care își permite și are curajul, forța de a fi serios, interiorizat, adâncit în sine. Tocmai din această cauză, opera sa este un pas extrem de important ce ne arată nouă, spectatorilor, în ce direcție merge pictura europeană după disensiunile, oscilațiile postmodernismului.

**Ludmila SAULENCO, profesor de studiul artelor,  
dr. în filologie, Odesa**



**„ARTA VA RĂMÂNE  
CEEA CE A FOST  
ÎNTOTDEAUNA –  
O EXPRESIE  
A SUFLETULUI  
OMENESC...”**

Dialog:  
*Alexandru BANTOȘ –  
Iurie MATEI*

– Stimate domnule Iurie Matei, propun să derulăm acest dialog cu o întrebare despre „începuturi”. Așadar, când ați descoperit vocația pentru pictură? A fost un incident, o întâmplare sau e... o predestinare?

– Orice om desenează mult în copilărie, e ceva „instinctual”, e ceva în noi care irupe abia la vârsta maturității. La fel s-a întâmplat și în cazul meu. Desenam, mă fascinau formele și culorile pe care le potri-

Născut la 11 martie 1968 în comuna Cazangic, județul Lăpușna, Basarabia. Absolvent al Colegiului de Arte „Alexandru Plămădeală” (1987) și al Facultății Arte Plastice, clasa – pictură de șevalet, a Universității de Arte din Chișinău (1995).

Expoziții personale:

- Odesa (Ucraina), Galeria „Decor” – 1991, 1992, 1993, 1994

- Chișinău, Palatul Republicii – 1997

- Amsterdam (Olanda), „Art Center” – 1997

- Chișinău, Muzeul Național de Arte Plastice al Republicii Moldova – octombrie 1998

- Haga (Olanda), Galeria „Anton Gidding I” – 1998

- București, Galeria „Constantin Brâncuși” (Palatul Parlamentului) – 1999, 2006

- Kiev (Ucraina), Muzeul Național de Artă al Ucrainei – 2000

- Odesa (Ucraina), Muzeul de Artă – 2000

- Haga (Olanda), Galeria „Lewis Guy” – 2001

- Ploiești, Muzeul Județean de Artă Prahova – 2002, 2006

Din 1999, decernează anual șase premii ce-i poartă numele (pentru literatură, arte plastice, teatru și film, muzică și jurnalism, mecenat și management în artă)

2002 – Muzeul de Artă, Drobeta Turnu-Severin

2005 – Galeria SLB, Zeevolde, Olanda



veam, fără să fac vreo legătură între jocul meu și pictura ca artă.

Obsesia culorilor am moștenit-o, cred, de la mama. Ea, ca mai toate basarabencele, este o mare meșterită în arta covorului. Țin minte, ședeam lângă ea zile și nopți, îi ajutam să aleagă culorile, să le asorteze, în timp ce îmi spuneau povești sau cânta. Mai târziu, când fratele mai mare, Valeriu, a observat interesul meu pentru desen, mi-a pus în mână albume de artă, mi-a vorbit despre pictură și tot el a fost acela care m-a îndrumat să merg la școala de pictură din orașul Leova. Acolo l-am avut în calitate de profesor pe Constantin Crăciun, care absolvise Academia de Arte din Sankt Petersburg. A urmat apoi „ucenicia” în atelierelor pictorilor Mihai Grecu și Andrei Mudrea, care a însemnat pentru mine o nouă treaptă în înțelegerea picturii. Însă cele mai bune lecții le-am luat din albumele cu lucrările marilor clasici, din lecturile diverse ce m-au format ca personalitate. Astăzi cred că arta pentru mine a fost o predestinare, lucru despre care am aflat din întâmplare.

**– Care sunt pictorii pe care îi considerați adevărații dascăli ai dumneavoastră?**

– În adolescență, în timpul studiilor la Colegiul de artă „Al. Plămădeală”, eram fascinat de Raphael, Rembrandt, Poussin, Zurbaran, Grigorescu și Gainsborough. Mai târziu, la Academie, nopțile mi-au fost furate de Murillo, Caravaggio, Jan Van Eyck, Durer, Gericault și Ingres. Aș invoca și alți pictori de la care am învățat multe: Giotto, Picasso, Modigliani, Van Gogh, Monet, Luchian. Acum sunt captivat de creațiile lui Vermeer, Bruegel,

Bosch, Klimt, Dali, Wyeth, Baba și Rogier Van der Weyden.

**– Vorbiți despre nume sonore, de geniu, în istoria artelor plastice, cu ce însă ar trebui să înceapă un tânăr care dorește să picteze? Ce nu trebuie să facă, evident – în plan artistic, un viitor pictor?**

– Voi răspunde la întrebare, apelând la S. Dali, care spunea: „Să înveți a desena și a picta ca vechii maeștri, apoi să faci tot ce-ți trece prin cap și toată lumea te va respecta”. Eu le-aș sugera tinerilor să nu picteze doar case dărămate, dealuri și copaci strâmbi. Să nu cânte în timp ce pictează, să nu amestece culoarea violetă cu cea galbenă, verdele cu roșul și să nu se bucure că desenează mai bine decât vecinul care este tractorist.

**– Cum credeți, care sunt premisele ce asigură succesul unui autentic artist plastic (dar nu numai!): condițiile în care s-a născut și a crescut, studiile, școala vieții sau talentul nativ?**

– Fără talent, care-ți este dat de Dumnezeu, nu vei ajunge niciodată un artist autentic, însă este o mare eroare să-ți blochezi eul prin acceptarea ideii suficienței talentului (o noțiune, de altfel, foarte greu de măsurat). Unii greșesc și atunci când se mulțumesc doar cu faptul că au făcut un desen: un portret, o floare, o natură statică și continuă să exerseze mecanic aceeași îndeletnicire, fără a ști că există și alte perspective asupra obiectelor pe care le reproduc în serie. E bine ca un pictor să știe ce gândește un filozof despre formele geometrice, cum descrie un fenomen sau altul un mare scriitor, cum interpretează o noțiune sau



Chemare la luptă

alta un savant. Un pictor trebuie să studieze psihologia, să învețe să vadă dincolo de aparențe. Cu alte cuvinte, și pictorul are nevoie de lecturi susținute, are nevoie de o cultură vastă pe care să-și sprijine opera.

– Să rămânem în continuare în „laboratorul” de creație al pictorului Iurie Matei: care sunt cele mai faste ore, zile de muncă ale dumneavoastră?

– Eu lucrez în fiecare zi, indiferent dacă e soare, ploaie sau ninge. Cele mai nefaste ore sunt cele pe care trebuie să le dorm, mai ales atunci când nu visez nimic, sau când mă trezesc și nu țin minte ce-am visat.

– Sunteți un pictor despre care se afirmă că are o identitate artistică distinctă. Este dificil drumul spre ceea ce înseamnă adevărata originalitate artistică?

– Dacă ai destulă înțelepciune ca să-ți crezi un echilibru perfect între intelect și măiestrie, mai simplu spus – între cap și mână, pentru a reda pe pânză exact ceea ce ți-ai propus, dacă ai caracter și duci la bun sfârșit o idee, dacă ești sincer și curajos, curios și receptiv, atunci ai șanse să devii un artist original. Și, bineînțeles, trebuie să iubești și să muncești în numele acestei iubiri ca un rob.

**– Care sunt temele ce vă „înrobesc” în ultimul timp?**

– Omul. Între rege și bufon. Pictez o serie de tablouri cu actorii Igor Caras și Vlad Ciobanu. Am schițele unor tablouri istorice dedicate lui Mihai Eminescu, Mihai Vițteazul și Napoleon Bonaparte.

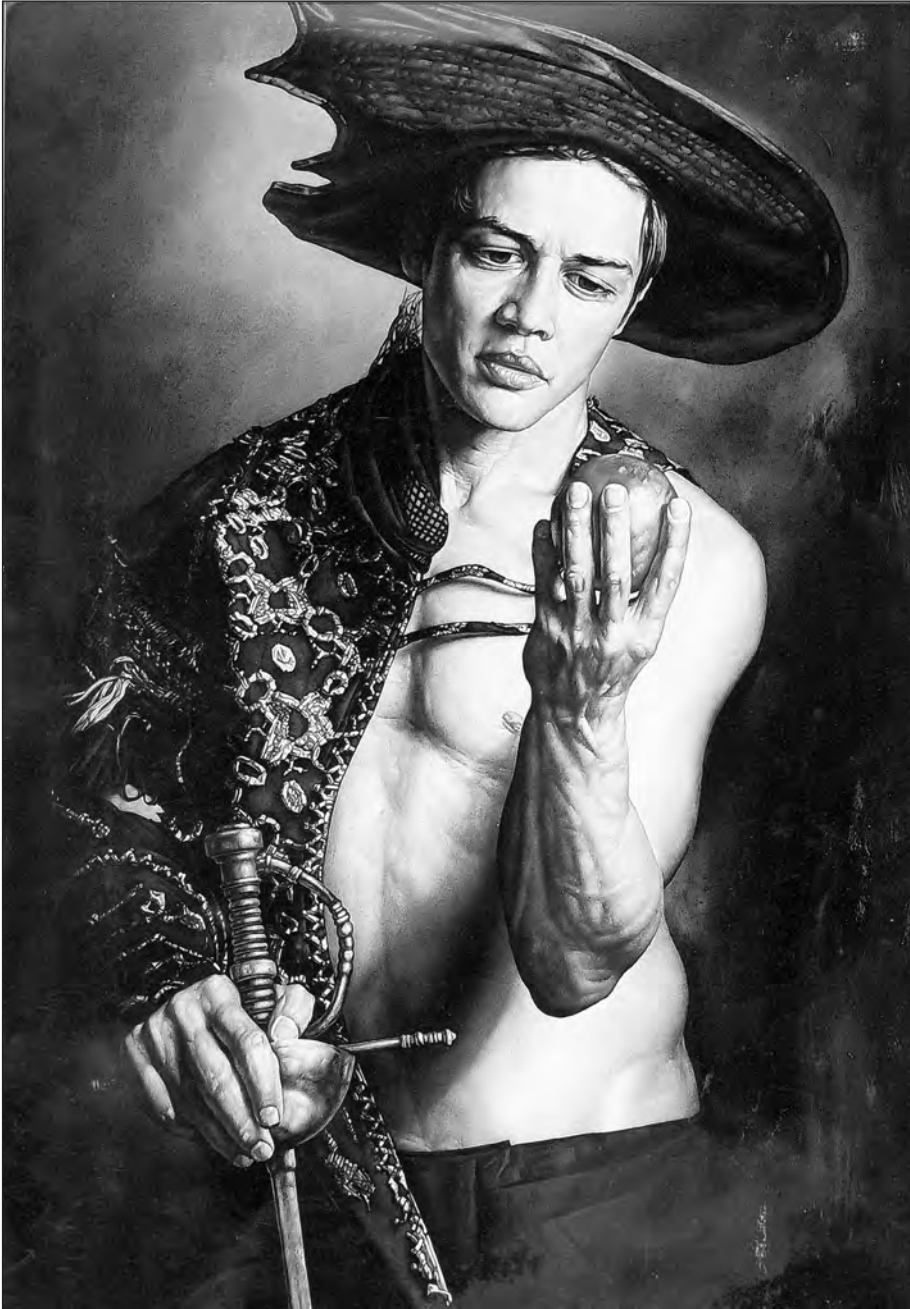
**– Specialiștii consideră că sunteți un pictor al afirmărilor, care adună, construiește, depășind incertitudinile, divagațiile, determinate de curente, stiluri, școli, fiind superior acestor febrile și trecătoare „revoluționare descoperiri creatoare”. Iurie Matei, susține cineva, – muncește în profunzime, explorând cu seriozitate și curaj tărâmurii artistice care, așezate pe pânză, întrunesc virtuțile unor opere de valoare (unii critici precizează că pânzele dumneavoastră sunt de valoare europeană). Nu vă „deranjează” atare afirmații? Domnule Matei, de unde vine curajul de a înfrunta „disensiunile, oscilațiile”, în fine, canoanele ce imprimă actului creator relevanță și chiar succes de moment, nu și durabilitate, nu și puterea de a uni trecutul, prezentul și viitorul într-un tot întreg?**

– Autorii își asumă, presupun, responsabilitatea pentru „calificativele” enunțate. Personal știu cu

certitudine un lucru: pe tot parcursul vieții mele am fost și sunt în rolul unei albine, și atunci când am intrat în această imensă grădină a artelor și literaturii, am avut intuiția, ochiul și dorința de a aduna polenul de pe cele mai, ca să zic așa, înalte flori. De la apariția sa pe pământ omul în esență s-a schimbat puțin sau deloc. Zburăm cu avionul și nu mai mergem cu căruța, purtăm blugi și nu două panglici de stofă pe coapse, locuim în case cu o sută de etaje și nu în colibe, dar iubim, ne e frică, urâm, suferim, avem clipe de înălțare și clipe de cădere la fel cum au iubit, le-a fost frică, au urât, au suferit, au avut clipe de înălțare și de cădere Ovidiu, Petrarca, Decebal, Tutankhamon, Leonardo da Vinci, Romeo, Renoir, Eminescu și alții. Iar dacă m-am născut pe această palmă de pământ care se numește Basarabia, nu înseamnă că eu sunt diferit de neamț, american sau japonez. Evident, mă interesează elementele etnice, dar consider că sunt primordiale valorile general-umane.

**– Acest adevăr îl poate constata oricine este familiarizat cu lucrările ce vă aparțin. Creația dumneavoastră este împregnată de semne, metafore, simboluri ce realizează o legătură indisolubilă dintre artistul, omul, conștiința lui de ieri și cea de azi, durând o punte de legătură, o certitudine pentru ziua de mâine. În context, vă întreb: ce rol credeți va avea, în condițiile tehnologizării, globalizării tot mai extinse, arta (implicit pictura) în viața omului?**

– Studiind creațiile marilor artiști, eu nu sunt dominat de ei, nu sunt captivul operei lor de geniu,



Don Juan

dimpotrivă – mi-am propus să-mi creez, cu tenacitate și curaj, propriul univers, în care să pot să-mi exprim gândurile și să privesc dincolo de ceea ce văd, să înțeleg dincolo de ceea ce se spune, să refac demersul creator, să inventez și să „personalizez” semne, metafore, simboluri. Totodată, înțelegând bine timpul în care trăiesc, doresc să anticipez ceea ce se va întâmpla în arta de mâine. Indiferent de evoluția tehnologiilor, științei, medicinei, arta va rămâne ceea ce a fost întotdeauna – o expresie a sufletului omenesc.

**– În pânzele dumneavoastră exprimați, așa cum observă un critic de artă din Amsterdam, Else van Luin, „universul și oamenii în plin proces de schimbare, de perpetuă transformare”. Spre care „liman” se mișcă astăzi omul, universul? Ce câștigă și ce pierde ființa umană în urma acestor perpetue „transformări”?**

– Mă bucură faptul că cei ce studiază arta plastică de azi văd în tablourile mele lucruri care îi interesează, elemente care au și devenit obiect de reflecție pentru unii critici de artă. Firește, lumea e într-o permanentă transformare și în anumite cazuri omenirea câștigă ceva, pierde altceva, așa a fost și așa va fi întotdeauna. Este însă cert faptul că omul va rămâne același, nu-i va instala nimeni în loc de inimă un motor metalic, în loc de ochi becuri electrice sau în loc de creier un roi de albine. E o mare fericire pentru mine să trăiesc într-o perioadă de reformare a lumii, perioadă în care dispar frontierele, când pot călători liber în alte țări, pot vedea în original tablourile pictorilor pe care i-am studiat și pot comunica cu cole-

gii mei de breaslă din alte zone geografice.

**– Să coborâm de pe „culmile artei” la probleme mai prozaice. Domnule Iurie Matei, ce înseamnă satul de astăzi pentru un artist care a văzut lumea, altă lume decât cea care descinde din spațiul ex-sovietic și care își deapănă, tradițional, altfel existența?**

– Fiind la Amsterdam, Paris sau Budapesta, întotdeauna mi-a fost dor de Cazangic, sat unde m-am născut și unde am copilărit. Merg des acolo, chiar mi-am construit și un atelier și e posibil să revin în viitor pentru a sta mai mult timp în Cazangic. Este adevărat că e multă tristețe în satele noastre, că avem de dat cu mătura, avem de reparat drumuri, garduri și case, însă și spaniolii, și olandezii, și francezii au trecut prin asemenea perioade. Soluția e să scăpăm cât mai repede de această lungă – prealungă perioadă de tranziție, cu guvernanți agramați, lipsiți de orice responsabilitate față de destinul celor mulți.

**– Afirmăți undeva că la Cazangic se află regatul în care feciorul, Richard, „va fi rege”. Vă întreb: veți putea rezista, crea, în sfârșit, supraviețui, în acest „regat”, supus legilor dure ale unei tranziții fără sfârșit, ce-i determină pe consăteni, ca în atâtea alte localități rurale, să-și ia lumea în cap și să-și caute norocul în alte țări?**

– Am întâlnit basarabeni în toate țările pe care am avut norocul să le vizitez, și toți doresc să revină acasă. Este datoria noastră, a celor rămași aici, să le creăm condiții de viață, ca atunci când vor reveni, cu banii câștigați construind case și drumuri la nemți și italieni, să-și



Arlechinul invidios



Butuceni. Vara

poată ridica lăcașuri în satele și orașele lor. Eu vreau ca pe pământul pe care l-am moștenit de la părinții mei să cultiv o grădină ca la olandezi, să construiesc o casă ca la nemți, vecinii mei să-și amenajeze o grădină ca la japonezi, să-și construiască o casă ca la americani și fiecare să se simtă rege pe propria moșie.

**– În ultima vreme continuați să pictați, să participați la multiple expoziții organizate în Republica Moldova, dar și peste hotarele ei. Un element nou al preocupărilor artistice ale dumneavoastră poate fi considerată colaborarea, în calitate de scenograf, la turnarea unor filme. Este un tribut plătit modei sau gestul dumneavoastră sugerează că vă aflați în căutarea unor noi „domeanii” de „descătușare artistică”?**

– Pictura este pentru mine cea mai importantă „îndeletnicire”, însă, curios fiind, am răspuns afirmativ invitației lui I. Shats, în anul 2002, de a face scenografia la spectacolul „Regele Lear”, apoi la „Livada de vișini” și, la un moment, mi-am dat seama că stau mai mult la teatru decât în atelier. Până acum am semnat scenografia (uneori și schițele pentru costume) la 15 spectacole. Am luat de două ori premiul UNITEM, fiind calificat cel mai bun scenograf. Apoi am fost invitat de S. Davydov și T. Kobine să lucrez cu ei la filmul „Dansul în ceruri” și cu S. Vasilache, în calitate de scenograf, la filmul „Taina domnișoarelor de pansion”. Și în teatru, și în film am construit tablouri, găsim noi modalități de a-mi exprima personalitatea.

**– Să ne referim la „Mirajul dragostei”, film în regia lui Valeriu Jereghi, unde ați fost sce-**

**nograf, pictor de costume, dar și interpret al unui rol episodic. Care sunt calitățile acestei lucrări ce evocă destine și evenimente de-a dreptul tulburătoare? Poate servi acest film pentru cinematografia basarabeană drept imbold, provocare întru realizarea unor pânze cinematografice ce ar fixa pentru posteritate destinul românilor basarabeni trecuți prin război, foamete, deportări, colectivizare și care au trăit o dramă insuficient cunoscută și mediatizată?**

– Valeriu Jereghi cunoștea foarte bine tablourile mele, însă a decis să-mi propună colaborarea la acest film după ce a văzut câteva lucrări ale mele în teatru și mi-a cunoscut maniera de a colabora la filmul lui Sandu Vasilache. Cred că pelicula lui V. Jereghi e una reușită, care vorbește, iarăși, zic iarăși, fiindcă sunt multe filme cu o asemenea tematică, despre tragedia prin care au trecut evreii în timpul celui de al doilea război mondial. Producătorul acestui film, dar și autorul nuvelei după care a fost scris scenariul, Iacov Tihman, merită aplauzele noastre, pentru că s-a gândit la un asemenea proiect și a investit în realizarea lui o importantă sumă de bani. Minunat ar fi dacă un român basarabean ar urma exemplul lui. Poporul din Basarabia a trecut, în decursul evoluției sale istorice, prin momente și mai tragice, care pot servi drept subiect pentru turnarea a 20 asemenea filme.

**– Ați afirmat la începutul dialogului că un pictor e obligat să cunoască și literatura. Care dintre scriitorii clasici sau moderni, români sau străini, vă este mai aproape de suflet?**

– Citesc și recitesc Mihai Eminescu, Nichita Stănescu, Lucian Blaga, Grigore Vieru, Patrick Suskind, James Joyce, Fiodor Dostoievski, Marin Preda, Petre Țuțea, Henryk Sienkiewicz, Mihail Bulgacov, Liviu Rebreanu, Jaroslav Hasek, Lev Tolstoi.

– **În ce măsură, domnule Iurie Matei, limba maternă este pentru un pictor mijloc de expresie a lumii lui interioare?**

– Un artist trebuie să fie o persoană integră. Limba maternă, istoria poporului din care faci parte, dragostea față de mamă, soție, copii, frați și surori sunt proprii unui om

sănătos. Eu sunt un om sănătos.

– **În final, vă rog să adresați un gând, o urare pentru cititorii revistei noastre.**

– Să vă dea Dumnezeu înțelepciunea să păstrați tezaurul pe care ni l-au lăsat moștenire moșii și strămoșii noștri. Să purtați cu demnitate și cu mândrie numele de român oriunde vă veți afla. Avem de ce să fim mândri!

– **Stimate domnule Iurie Matei, vă mulțumesc pentru că ați avut amabilitatea să ilustrați revista noastră și să acceptați acest dialog. Mulți ani, multă sănătate și izbândă în toate!**



Comerciantul



Leo BUTNARU

## DIN DICȚIONARUL DE LEOLOGISME (I)

- A privi lumea de la înălțimea zborului de pasăre? Da, dar numai dacă aceasta e bufnița filozofiei.
- Nu o dată, imnul unei țări nu e regele melodiilor, ci caporalul lor.
- Cel mai năucitor paradox, ba chiar incredibilă minciună, a se spune: *cântec de sclav*. Orice, numai nu cântec...
- Inteligența este spațiul imens în care te ciocnești foarte des de tine însuși, chiar, se întâmplă, lovindu-te dureros; iar ignoranța e un spațiu extrem de strâmt în care, din nefericire, nu te ciocnești, nu te lovești niciodată de tine însuși, ignorantului i se pare că și așa e bine și frumos... Inteligența este spațiul imens (poate chiar fabulos) în care te întâlnești foarte des cu alții (și cu tine însuși, bineînțeles); ignoranța însă înseamnă lipsa interlocutorului și chiar *lipsa ta* (nu doar metaforic vorbind...).
- Lozincă turistică din 1991: *Vizitați U.R.S.S., cât mai există!*
- Siberia? – o subterană la suprafața pământului.
- Depinde ce pretinzi de la Ariadna – un pulover sau doar un fir... netricotat. Puloverul ar putea să-ți țină cald doar acolo, în răcoarea labirintului. Firul însă te scoate la căldura soarelui ce echivalează cu izbăvirea, libertatea.
- Moare zăpada? Din contră: mi se pare că reînvie apa.
- Un mare exilat poate fi expulzat doar din geografie, nu și din istorie.
- Din perechea de sinonime – *fericire* și *beatitudine* – îl prefer pe cel de-al doilea, pentru că în structura lui pot depista substantivul *atitudine*.
- E timp pentru aruncatul pietrelor și aruncatul zarurilor, dar și timp pentru strânsul pietrelor și aruncatul în continuare a zarurilor...
- Estul Europei mai are brațele bătucite... (încă nu i-au trecut) de cât a tot muncit bezmetic să construiască, apoi să dărâme comunismul.
- Un coșmar al lui Pușkin: rușii rătăcind cu coviltirile prin Basarabia.
- Contraemblematică: I. D. Ceban: *Dicționar (m)ortografic*.
- Înțelepciunea sau arta de a ști să-ți achiți datoriile constă în a nu face datorii.
- În lipsa cine știe cărui chițibuș lumea rămânea-va etern nedesăvârșită.
- Pentru adevăr trebuie să lupti pe viață și pe moarte. Iar dacă ești în stare – pe viață, pe moarte și pe nemurire.
- Peste Prut – un pod de flori... Dar, dăinuitor încă, – și un pod de nori...

- Cel mai trist paradox: basarabeni duc un Război de Dependență de Patria-Mamă.
- Cel mai tare îl doare pe cel care cade din arborele genealogic.
- Totdeauna când vezi un ins singuratic peste un pod înalt sunt sigur că nu te gândești la Ștefan cel Mare, ci la altceva...
- Prutule, să nu fii apa sâmbetei!
- Pe apele Nistrului sau în Munții Caucazului moartea vorbește rusește.
- „Vin imed-*iad!*”, spuse diavolul.
- Astăzi nu se mai poate vorbi de un (f)lux de idei.
- A nu fi geniu nu e o infirmitate, ci dimpotrivă – e chiar o normalitate...
- Pe bufanții generalilor – viperele vipuștelor.
- Parcă se poate conta pe patriotism acolo unde cântul de pahar îi ține locul Imnului Țării...
- Un poet *realist* e un infidel (față de arta propriu-zisă).
- *Alter ego?*... – o înmormântare în plus.
- Una din revelațiile de o permanentă... primordialitate... personală, de o constantă valabilitate: pe Nietzsche îl citesc ca pe un Dostoievski al filozofiei, pe Dostoievski – ca pe un Nietzsche al literaturii.
- Este necesar să se vorbească și despre ceea ce trebuie să se tacă, pentru a se ști, a se preciza ce anume trebuie trecut sub tăcere. Și ce trebuie totuși tăcut? Iată că anume cu această întrebare începe marea vorbărie a filozofiei.
- Chiparoșilor nu le e dat să cunoască sentimentul pădurii.
- O expresie dubioasă: valori *netrecătoare* dintr-un secol în altul.
- Țarina Rusiei Ecaterina – nemțoaică importa(n)ță.
- Geniu cu termen expirat.
- Abstinentul a intrat în comă coca-colică.
- Câte sărăcii – atâtea aristocrații.
- Posedă acte de invalid al războiului rece.
- *Stricto sensu* vorbind – a cam stricat sensul...
- Caviar: icre gastro(g)nomice.
- Puterea trece din mână în mână, slăbiciunea – din inimă în inimă.
- Un autobuz fără frâne e un vehicul desfrânat.
- Nu știu în ce ipostază, nu știu de ce (posibil, e doar joc livresc), însă am impresia că o *clipă* ar putea fi testamentul unui *fulg*.
- Tipul e duplicitar: ia (o)poziție față de relele din societate...
- Limbă de mare circulație (în gura palavrăgiului).

- Basme de Petre I(n)spirescu.
- Tinerei, dar nu prea talentatei debutante, criticul bătrân i se oferea drept (avan)gardă de corp.
- Cărțile au soarta lor, ceea ce nu se poate spune totdeauna și despre cei care le scriu.
- Ideologia comunistă a fost ceva de unică, îndelungă și impusă folosință, ca un fel de posesiune perversă.
- Este excelent-dramatic spus: *Spovedania unui învins*. Pentru că învingătorii ori nu mărturisesc, ori, în vederea noilor victorii, pe care naivii și le cred perpetuu predestinate, tot amână momentul adevărului, al des-tăinuirilor sacramentale. Acesta însă nu mai survine, din banalul motiv că respectivii subiecți sunt învinși de moarte, care îi și face... *in-predicabili* (ca și... *impracticabili*, de altfel).
- Na-ți-o bună că ți-am (ab)rupt-o!
- Lermontov, *D(r)ama de pică*.
- Și una folclorică: „Măi bădiță, strop de rouă, / Tu mi-ai (co)rupt inima-n două”.
- Ar fi și amintirile un mod de studiu „fără frecvență”, care se face, la fel ca și cel universitar propriu-zis, cu responsabilitate (destul de) limitată.
- Pictorul Toulouse Lautrec(-ut cu vederea).
- Tinerețea noastră cea de toate zilele... trecute.
- Una din gravele carențe ale postmodernismului: (și) lipsa dimensiunii utopice.
- (s)Trâmbița retoricii.
- Ministerul de Interne(t).
- Refrenul eventualului emigrant: *Miami* un singur dor.
- Geniul? Un exces de sine.
- Oricât de generos, norocul nu poate fi de ajuns de nobil, precum asiduitatea.
- Omul e un mare actor, însă predestinat unui rol... *microepisodic*.
- Generații de lebede și degenerații de braconieri.
- Uneori, în balade, ce poezie a înfrângerilor!
- Drumul crucii nu e pentru navetiști.
- Ceva de domeniul fantasticului: se adună trei-patru doamne și... tac.
- Pe când New York era mic, un pui de oraș, se numea, probabil, New... Yorick...
- Trista certitudine a lui Sisif: nicicând nu se va abate din cale, cunoscând, în egală măsură, (și) urcușul mai umilitor decât căderea...
- Ceea ce uneori e mai mult, alteori mai puțin decât o idee – sentimentul.

- Numărul oamenilor demni și fericiți e cu mult mai mic decât cel al oamenilor doar fericiți.
- Cea mai fantastică îndeletnicire: să omori... Timpul!
- Trândavul lasă impresia de om disciplinat, mai lesne decât cineva care muncește, „se zbate”, greșind, reluând, sfortându-se, retrăgându-se etc.
- Deoarece interesul său e fabulos de exagerat, el nu poate încăpea în cercul nostru de interes.
- Nuanța diferențiată a două verbe: *a dezghioca* și... tot: *a dezghioca*... Cel dintâi se referă la porumb, să zicem, și grăunțe, secundul – la ghioc și la „extragerea” tainelor și superstițiilor din cochilia acestuia. În primul caz operează un diftong ce „reduce” o silabă (*dez-ghio-ca*), în cel de-al doilea – pur și simplu e vorba de o silabă și de un accent lung, „în plus”: *dez-ghi-o-ca*...
- Nu este exclus ca propria-ți moarte să se transforme într-o *Legendă Personală* de care nu vei auzi.
- Uneori, sinonimele apar dintr-o exagerată pudebonderie lexicală, spre a se evita, să zicem, o cacofonie, precum în cazul noțiunii *profund*. Că doar nu-i stă bine unui savant delicat să vorbească despre aspirația la mai: *adânCA CUnoăștere*...
- Albumul cu fotografii – un prolog al neființei, un pre-cimitir.
- Cocoloșul e semnul lipsei de bună creștere. Însă în sens biologic, nu spiritual.
- Pentru unii, înjosirea la care sunt supuși ar putea însemna și strângerea / încordarea arcurilor demnității lor, care, la un moment dat, se pot, brusc! destinde...
- Sub aspectul cunoașterii, Sindibad-marinarul încă n-a străbătut nici ba-rem oceanul unui simplu strop de rouă...
- Un volum *encicropic*.
- Interesant e că și comuniștii sunt contra globalizării, care ar părea să fie compatibilă cu ideologia lor: că doar și globalizarea e o dictatură a... internaționalismului.
- De – tristă regulă, mediocritățile orgolioase confundă libertatea de conștiință, de intelect cu libertinajul limbajului ce degradează în trivialitate și injurie.
- Oare neantul merită să-i adresăm rugăciuni?
- Niciodată misterul nu are de spus ultimul cuvânt. Pur și simplu, ori e surdo-mut, ori nevorbitor din convingere.
- Dat fiind că s-a cam uitat ce a însemnat totuși Secolul Luminilor, el poate fi confundat cu timpul când a apărut electricitatea...
- Dacă Dumnezeu nu a plăsmuit omul „pentru Sine”, ci din dorința ca în Univers să existe o ființă în stare să priceapă și să aprecieze (prin uluire!) măreția creației Sale, ar reieși că și omul așteaptă ca

ceea ce „creează” el să fie remarcat și apreciat de Dumnezeu. E o necesitate mutuală ce nu admite îngrozitoarea singurătate, în stare, probabil, să ducă la disperare până și Atoatecreatoarea conștiință divină.

- Când nu ajunge la struguri, vulpea laudă kolhozul (*în dreapta Prutului – CAP-ul*) de cândva.
- Când excepția dobândește ritmicitate, înseamnă că abaterea de la regulă devine ea însăși regulă. (Însă, în plan social, „ritmica” abatere de la lege nu poate fi admisă ca lege.)
- De-ar ști de unde se iau minunații fluturi, de ne-ar vedea cum stârpim omizile, copiii ar protesta prin obișnuita-le izbucnire în plâns.
- Antagonismul inclus în „perfecta” natură a sferei, exprimat prin cele două emisfere care își întorc spatele una celeilalte.
- Este admis a se spune doar *scamatorul cu umbre* sau și *scamatorul cu lumini*?
- Cei mai mulți bărbați nu se comportă ca Othello. Ca Hamlet – și mai puțin. Poate doar însuși Hamlet. Astfel că *psihodialectica* lui Shakespeare începe să dea chix, cu toate că rămâne în continuare valabilă.
- Matematica ar fi, metaforic vorbind, o chestiune de inexactități învinse; metafora – de exactități învinse.
- Homer și Borges au dovedit că a fi orb nu înseamnă a fi lipsit de un pertinent punct de vedere.
- Vine un timp când un scriitor sau altul nu mai comit greșeli gramaticale, în privința celorlalte însă aproape totul / toate rămân(e) pe vec(h)i.
- Cel puțin în acest secol nu mai cred să vină zile propice pentru a rosti cu deplină îndreptățire cuvântul *fericire*. Otova e deja și va fi cu totul altceva, dar nicidecum *fericire*. Altceva, otova... Și nu obligatoriu deprimant... Însă numai nu *fericire*.
- Cu o praștie în mână, cu o vrabie sau un geam în față, cu primele calcule de balistică în minte – copilul care ai fost, care sunt și vor fi alții.
- Strădania inimii – un mod tainic de a-ți bea propriul sânge.
- De regulă, exclamațiile nu sunt decât cuvinte... fracturate. Inclusiv, exclamațiile de admirație. Cugetând puțin, conștientizează acest lucru grotesc: îl admiri pe cineva, dându-i în față cu vocabule schiloade, fracturate: *Ah!... Vai!...*
- Prostia îi este mereu reavănă.
- E încheiat la toți nasturii, inclusiv la cel natural: buricul.
- Benny Hill cel ingenios până la tâmpenie!
- Medicina încearcă să se dumerească de ce rata sinuciderilor e mai mare printre medici decât printre pacienți.
- Prin însușirea de a reflecta, oglinzile sunt niște documente extrem de

obiective, care însă își schimbă „conținutul” la cea mai neînsemnată mișcare a lor din loc.

- În timpurile terorismului (ca și ale comunismului) multilateral dezvoltat ni-i cam *tupak amaru* pe suflet...
- *Derrida* – nume surprins parcă în clipa jumătății de tumbă pe care intenționa s-o facă în spațiul trapezei gimnastico-lingvistico-filozofice...
- E de presupus că supraomul ar fi și un supraegoist care nu-și poate fi de folos nici sieși.
- Omul ca măsură a tuturor deșertăciunilor.
- Au trecut alte sute de ani, însă nici Renașterea, nici Evul Mediu nu s-au transformat în *altă* antichitate. Oricum, încă nimeni n-a declarat „oficial” că a venit timpul să mai investim (și să extragem!) ceva referințe în / din Noua Antichitate.
- De la predică la piedică nu e decât un singur pas (ba și mai puțin: o singură literă).
- Se întâlnesc deal cu deal, dar ideal cu ideal... e-he!
- Italia pare a fi țara cu cele mai multe verbe la metru cub de atmosferă și micron pătrat de timpan uman.
- Se credea înrolat la geniu. Nu în armată, ci în artă.
- Arhaismele: cuvinte buimăcite care nu mai știu pe ce lume trăiesc.
- A fi tras pe firul Ariadnei. (Sau, mai simplu: Tip tras pe sfoara mitologiei.)
- Dragostea adolescentină? Sentiment ajuns idee fixă!
- Niciodată memoria nu e suficient de vastă, pentru a putea ridica în spațiul ei o cetate trainică. Predestinat, memoria nu înseamnă decât naștere de ruine.
- Uneori există o mare diferență între omul eliberat și omul liber...
- Ion Barbu nu e prea agreat de anumiți critici și din considerentul că în poemele lui ermetice nu se poate pătrunde prin efracție.
- Pe plantațiile de sclavi (albi!) ale iadului se cultivă atât trestia de zahăr, cât și trestia gânditoare a lui Pascal.
- Libidosul urmărește pornografia microscopică a găzelor.
- Știut lucru: somnul rațiunii naște monștri. Iar somnul sentimentelor naște, în cel mai bun caz, copii din flori.
- Ai putea să te dai mare, dar nu e sigur că ți-ar reuși să te dai și interesant.
- Literatura neaoșă, localistă? Niște imașuri lirice arse de soare, pe care mioarele își lasă punctele de suspensie ale – pardon – căcărezelor.
- Moartea nu poate fi nici motiv, nici moft, ci doar ceva care începe cu stinsul sunet M.

Tatiana GOLBAN

## MITUL ELECTREI ÎN DRAMATURGIA ANTICĂ

Asimilarea mitului într-o operă literară constituie una dintre modalitățile importante de actualizare a *mythos*-ului, inclusiv în piesele lui Eschil, Sofocle și Euripide. Formele de valorificare a mitului prin intermediul discursului dramatic rezultă din specificul acestui discurs, din limbajul său direct, dublat de un efect sporit asupra publicului. Teatrul este arta care, după cum afirmă A. Ubersfeld, „implică creație textuală extrem de rafinată, poezie de o mare complexitate (...) dar și o practică cu vaste și multiple semnificații” [1, p. 3]. Teatrul este o artă a paradoxului: în același timp creație literară și spectacol, a căror relație este greu de elucidat, mai ales că „teatrul violează în mod constant toate constrângerile structurale”. În ceea ce privește explorarea mitului în și prin teatru, „mitul este repetativ, dar teatrul reușește în a-l face să exprime ceea ce nu a exprimat înainte: putem observa aceasta în felul în care Eschil a rescris **Prometeu** și în piesele **Electra** ale teatrului grec” [1, p. 190].

Tragicul reprezintă esența *mythos*-ului antic grecesc. Reprezentarea tragicului mitic nu s-ar fi putut realiza mai relevant din punct de vedere estetic decât sub forma tragediei, pentru că ideea de tragic,

„ideea de tragedie, familiară secolului nostru, a unui «tragic al existenței» sau al cotidianului, sau al relațiilor umane, își are originea în tragedie” [2, p. 7]. Tragedia, la rândul ei, își are originile în serbările dionisiace (în care folosirea măștilor cu chip de țap (*tragos*) a determinat apariția termenului *tragedie*). Piesele lui Eschil, apoi cele ale lui Sofocle și ale lui Euripide, întemeietori ai dramaturgiei antice, au impulsivat dezvoltarea tragediei și afirmarea acesteia ca specie literară. Tragicul se manifestă atunci când sunt conștientizate limitele condiției umane, iar tragedia în expresie textuală și scenică exprimă identitatea umană a unui individ excepțional care, conștientizându-și limitele, își propune transgresarea lor, devenind erou sau personaj al tragediei asupra căruia se răsfrânge acțiunea. Acesta este marcat adesea de o „vină” (*hybris*) a orgoliului de a se simți liber și puternic în fața zeilor. Eroul tragic se confruntă cu o forță transumană reprezentând divinitatea sau normele morale, valorile colectivității ori destinul (*moira*).

Printre multiplele ipostaze ale tragicului, materializate în mituri – povestiri religioase reprezentative pentru condiția umană prin evocarea relației om-divinitate, a destinului uman ca model atemporal, a evenimentelor fundamentale care influențează existența individuală și viața cetății –, mitul Atrizilor se definește prin varietatea tipologiei personajelor și prin deschiderea tematică.

Electra reprezintă un model al transformării eroului mitic într-un

personaj literar complex, exponent al unor trăsături universale, simbolice și definitorii pentru condiția umană, adică un arhetip.

Pentru identificarea motivelor ce au dus la transpunerea mitului Electrei într-un discurs dramatic, pornim de la premisa că personajul feminin pare a fi superior celui masculin sub aspectul exprimării complexe a trăirilor emoționale, a pasiunii și suferinței, a urii și mâniei, teatrul oferind și posibilitatea dublei receptări: ca text literar și reprezentare scenică. Miturile, al căror erou este bărbat, impresionează tocmai prin eroicul și importanța acțiunii ce stau la baza fabulei. Mitul Electrei este un mit al suferinței, al necesității acțiunii doar ca urmare a dimensiunilor psihologice, unde eroicul este eclipsat de trăirile emoționale nuanțate, ceea ce conferă Electrei statutul unei reprezentante a „eroismului feminin” în literatură.

Credem că motivul cel mai important al valorificării mitului Electrei în tradiția literară a antichității, dar și al redimensionării elementelor fundamentale ale acestuia în perioada modernă, îl constituie faptul că civilizația umană răspunde, indiferent de epocă și mediu, în același fel la evenimente similare în circumstanțe asemănătoare. Oamenii unor epoci diferite așteaptă de la mit explicarea paternului existențial și „speră ca miturile să le ofere posibilitatea de a prevedea o condiție în afara existenței finite ai cărei subiecți sunt” [4, p. 861-862]. Atât în antichitate, cât și în epoca

modernă, literatura vizează reflectarea prin prisma imaginarului a experienței psihologice, a conflictelor individuale, a stărilor emoționale ale omului pe care personajele mitologice le exprimă ca arhetipuri, devenind mijloace exemplare de expresie a trăsăturilor fundamentale ale omului. Această perspectivă tematică își găsește modalitatea de reprezentare artistică în discursul dramatic la nivelul textual și la cel al reprezentării scenice în cadrul tragediei ca modalitate primă de expresie a tragicului, deși aspectele tragice ale mitului sunt actualizate și în alte specii literare care relevă necesitatea exprimării scenice directe a sentimentelor, cum ar fi monologul dramatic în poezie (de exemplu, poemul *Ulise* de A. Tennyson) sau monologul interior în proza experimentală (de exemplu, romanul *Uli-se* de J. Joyce).

Ceea ce diferențiază mitul Electrei de alte mituri „literaturizate” este focalizarea existenței spirituale a ființei umane, opusă eroicului și acțiunii fizice, a acelor aspecte ale vieții interioare ce țin de suferință, ură și instinct și care determină violența acțiunilor umane ca elemente ale reprezentării tragicului.

Eschil, în trilogia **Orestia**, este primul autor care transpune mitul Electrei într-o operă literară. Deși aici personajul principal este Oreste, Electra rămâne un personaj pasiv. Sofocle, și mai târziu Euripide, deschid perspectiva situării Electrei în centrul desfășurării acțiunii. Cu toate aluziile la credințele primitive și invocările frecvente ale divinității,



În **Electra** lui Sofocle doar caracterele eroilor și viziunea lor asupra existenței le determină acțiunile, succesul sau nenorocirea. Electra este marcată de ura exagerată față de Clitemnestra și de dorința arzătoare de răzbunare a tatălui, care, ne sugerează autorul, sunt generate de sentimentul datoriei și dreptății ca elemente ale unei personalități individualizate, nu ca trăsături-clisee ale conceperii eroului tragic. În opera lui Sofocle pietatea, iubirea și tandrețea feminină sunt trăsături care, alături de ură și răzbunare, creează o personalitate antinomică.

Aici elementul principal al reprezentării personajului Electra îl constituie suferința prin care eroul depășește condiția umană, acceptând sacrificiul care implică și dorința de răzbunare ca necesitate a restabilirii echilibrului tulburat al universului, chiar dacă se impune și comiterea *hybris*-ului. La Eschil, contrar concepției lui Sofocle, eroul tragic învață prin suferință, iar Euripide lărgiște aria reprezentării literare a acestui sentiment, dându-i noi dimensiuni în cadrul dezvoltării tematice. În piesa lui Euripide, personajul principal reprezintă nucleul dinamic al dramei, Electra fiind marcată de o intensă suferință determinată de nelegiuirea comisă împotriva tatălui ei, o nelegiuire care trebuie pedepsită pentru că s-au încălcat legile umane. Electra lovește în Clitemnestra alături de Oreste, ura provocând cruzimea acțiunilor eroinei (e o perspectivă tematică nouă). Atât aceste inovații în desfășurarea acțiunii, cât și deznodă-

mântul fericit al piesei (Oreste este achitat de Areopag, iar Electra se căsătorește cu Pilade și pleacă în Focida), sau chiar și faptul că acțiunea se desfășoară departe de Argos, relevă ideea că Euripide, fiind al treilea care scrie despre Electra, a reușit să transpună subiectul mitic în tragedie cu o libertate artistică surprinzătoare.

Meritul introducerii personajului Electra în dramaturgie, adică actualizarea mitului Atrizilor într-o operă literară, îl deține Eschil, deși personajul Electra din trilogia sa **Orestia** este marginalizat, având parte doar de apariții episodice. Scrierile lui Eschil marchează trecerea de la epopee la opera dramatică.

Eroul tragic, în special, trebuie să aibă toate calitățile fizice și morale ale modelului anterior, aducând și aspecte noi, precum e curajul de a îndura vina moștenită (ca și în cazul descendențelor Atrizilor), capacitatea de a suferi și alte caracteristici psihologice și emoționale. Individualizarea personajului prin deschiderea perspectivelor de analiză psihologică s-a realizat în cea mai mare măsură în operele dramatice, în special în tragedie, mai puțin în epopee.

În epopeea atribuită lui Homer, **Iliada**, autorii greci au identificat o sursă generoasă de subiecte și perspective tematice ce oferă continuitate evoluției literare. Înțelegem că și Homer se axează pe una dintre aceste perspective tematice, prezentând în **Odiseea** destinul eroului Ulise și continuând, astfel, tradiția creației epice marcată de fabulosul eroic.

Eschil, apoi și alți autori tragici ai antichității grecești, vizează, în schimb, soarta lui Agamemnon și prezintă continuarea destinului neamului Atrizilor, menționat în opera lui Homer. El preia și dezvoltă acest subiect în **Orestia**, operă al cărui titlu anunță o epopee, dar care reprezintă o lucrare aparținând unui gen total diferit – cel al reprezentării literare a tragicului –, în care eroicul este înlocuit cu descrierea trăirilor personale și analiza consecințelor dramatice ale coexistenței umanului cu divinul.

În opera lui Homer este evocată profeția despre continuarea existenței tragice a urmașilor lui Tantal: uciderea lui Agamemnon și răzbunarea din partea lui Oreste, în care este implicată și Electra. **Iliada** a oferit, în ceea ce privește dezvoltarea diacronică a literaturii, următoarele perspective evolutive:

1) posibilitatea actualizării mitului antic;

2) continuitatea literară a acestuia;

3) apariția și dezvoltarea unui gen literar aparte, genul dramatic, și a tragediei ca specie a acestui gen.

Epopeea lui Homer, **Iliada**, a oferit, astfel, posibilitatea transpunerii mitului antic, pe de o parte, ca o continuitate a genului epic (epopeea), actualizând eroul mitico-epic în cadrul unui fabulos eroic – **Odiseea** – și, pe de altă parte, dezvoltarea tematicii genului dramatic (tragedia), actualizând eroul mitico-tragic. În ceea ce privește mitul Electrei, se vor evidenția piesele **Orestia** (Eschil),

**Electra** (Sofocle), **Electra** (Euripide), la care se adaugă, în secolul al XX-lea, *Din jale se întrupează Electra* (Eugene O'Neill), **Reuniune de familie** (T. S. Eliot), **Electra** (Jean Giraudoux) și **Muștele** (Jean-Paul Sartre).

Astfel, tragedia antică preia subiectul de la mit și actualizează mitul prin intermediul epopeii. Teoreticienii mitului și ai tragediei (J. Vernant, P. Vidal-Naquet, Ch. Cusset, N. Frye) au observat existența unui paradox al relației mit – tragedie, generat de aparenta incompatibilitate dintre mitul ca povestire sacră cu valoare umană generală și tragedie ca operă ce particularizează și actualizează. Paradoxul dispare odată cu asumarea concepției potrivit căreia tranziția de la mit la tragedie se realizează în sensul simbiozei dintre sacru la profan, implicând și transformarea statutului personajelor: din puncte de referință simbolice în personaje umanizate și concrete care acționează și vorbesc direct (în tragedie), ceea ce determină modificarea mitului (mitul Electrei la Sofocle), culminând chiar cu dezvoltarea unei versiuni diferite a mitului (mitul Electrei la Euripide).

Astfel, mitul „este, în mod necesar, pierdut, îngropat sub ansamblul tradiției literare care-l transformă profund. Deja în epopee, mitul este, fără îndoială, adaptat de către aed. Dar atunci când tragedia modifică, la rândul ei, mitul și îl reconstruiește, aduce inovații mai radicale, care schimbă în mod hotărâtor semnificația însăși a povestirii

mitice (în măsura în care se face trecerea de la un fapt general, ce funcționează ca memorie colectivă, la o formă literară strict reglementată)” [5, p. 11].

În analiza actualizării mitului Electrei în tragedia antică, noi credem că, alături de vina tragică (element esențial pentru constituirea discursului tragic) și de suferință, altă însușire importantă ce umanizează eroul tragic este simțul acut al responsabilității, combinat cu pietatea în fața zeilor. Dintre cei trei mari poeți tragici ai antichității, Euripide este cel mai puțin religios, lipsit de pietate, exprimând cu precădere repere ale existenței umane de tipul conflictului dintre dragoste și ură, rațiune și nebulie. Intervenția zeilor se face simțită doar prin patimile de care sunt cuprinși oamenii. Destinul nu este conceput ca o forță implacabilă, iar cauza tragicului nu este păcatul moștenit sau *hamartia* (excesul de orgoliu).

Eschil și Sofocle însă accentuează în operele lor importanța intervenției divinului, care este opusă, benefic, furiei oarbe a destinului. Sofocle a fost influențat de gândirea sofiștilor, al căror model filozofic devine dominant în opera sa, și, spre deosebire de Eschil, pentru care oamenii sunt loviți de suferința trimisă de zei din cauza *hybris*-ului, personajele lui Sofocle sunt oameni buni și generoși, suferința lor nefiind cauzată de „vină”. Nenorocirile inexplicabile trimise de zei relevă sublimul divin: prin suferință oamenii pot comunica cu divinitatea, transgresând condiția umană. La Eschil, suferința este

chiar calea cunoașterii, omul suferă pentru a înțelege.

Poeții tragici greci prezintă totuși similarități specifice tragediei ca gen literar, toți trei abordând următoarele aspecte ale problematicii condiției umane: individul ca entitate a cărei existență este marcată de zei și destin; condiția individului în cadrul istoriei; condiția umană individuală, la nivel transistoric.

Credem că descrierea acestor aspecte în cazul mitului Electrei este revelatorie pentru o abordare comparativă a actualizării mitului în diferite opere aparținând dramaturgiei antice și moderne. Atât la autorii antici, cât și la cei moderni baza acțiunii dramatice nu este altceva decât mitul și tradiția mitologică, doar că, datorită statutului lor de creatori de ficțiune, mitul se umanizează și dobândește dimensiuni noi în funcție de sensibilitatea și viziunea specifică fiecărui autor aparte.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Ubersfeld, A., *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
2. Clement, B., *Tragedia clasică*, Iași, Institutul European, 2000.
3. Boyer, R., *Archetypes*, în Brunel, P., (ed.) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London, Routledge, 1992.
4. Bilen, M., *The Mythico-Poetic Attitude*, în Brunel, P., (ed.) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London, Routledge, 1992.
5. Cusset, Ch., *Tragedia greacă*, București, Institutul European, 1999.

Dumitrița SMOLNIȚCHI

## O SAMĂ DE CUVINTE ȘI LEGENDELE LUI D. BOLINTINEANU

În literatura română se poate urmări o anumită continuitate atât în ceea ce privește **actualizarea conținutului** legendelor inserate în opera lui I. Neculce, cât și în **valorificarea stilului** individual al cronicarului. Opera lui a constituit o sursă de inspirație pentru scriitorii din epocile ulterioare. Receptarea ei se realizează prin actualizarea tradițiilor consemnate de I. Neculce. Anume la acest nivel este solicitată, de cele mai multe ori, opera cronicarului, continuitatea fiind evidentă, chiar dacă forma și conținutul suportă modificări. Având la bază o tradiție istorică, legenda devine punct de pornire pentru o altă tradiție, dobândind noi semnificații.

Tradiția istorică a fost receptată diferit de către scriitorii din epoca pașoptistă. D. Bolintineanu și V. Alexandri au fost însă cei mai interesați de opera cronicarilor.

Unsprezece *legende istorice* ale poetului muntean sunt inspirate din **O samă de cuvinte**: *Muma lui Ștefan cel Mare și Daniil Sihastru* (legenda nr. IV), *Cupa lui Ștefan și Copilul din casă* (legenda nr. III), *Ștefan la moarte* (legenda nr. IX), *Aprodul Purece* (legenda nr. V), *Ștefăniță-Domnul* (legenda nr. XLI),

*Petru Rareș* (partea a doua a legendei nr. XIII), *Monastirea Putna* (legenda nr. XXVII), *Codrul Cosminului și Dumbrava Roșie* (legenda nr. VIII).

Mihail Sadoveanu e de părere că, la prima confruntare a poeziei moderne cu **O samă de cuvinte**, textele lui Neculce își dezvăluie superioritatea prin forța de expresie, iar prelucrarea tradiției cronicărești de către scriitorii pașoptiști a determinat creșterea popularității lor. Legendele conțin scene menite să exalte spiritul cetățenesc și patriotic și pot fi asociate programului de propășire națională al *Daciei literare*.

Specificul receptării operei lui I. Neculce de către D. Bolintineanu constă, de fapt, în **permutarea accentului** de pe descrierea luptelor pe „consemnarea la eroi, în versuri patetice, a unor gesturi și atitudini exemplare prin semnificația lor patriotică” [1, p. 63]. De exemplu, în *Muma lui Ștefan cel Mare*, descrierea luptei cu turcii se face în patru versuri, abia în final. Același aspect este sesizabil și în *Daniil Sihastru*: „După-aceste vorbe, Ștefan strânge-oștire / Și-nvingând păgânii nalță-o monastire”. În schimb, discursul didactic al sihastrului reprezintă aproape întreaga poezie.

Această schemă compozițională este valabilă pentru majoritatea legendelor. În *Cupa lui Ștefan*, tradiția istorică evocată de I. Neculce este reluată în câteva rânduri ce fac parte dintr-un discurs patetic: „– Ștefan după moarte lasă

moștenire / Arcul său și cupa l-astă  
 monastire. / Cu Cantemireștii leșii  
 au venit / Și prădând lăcașul, arcul  
 au răpit”. Relatarea faptului istori-  
 co-legendar pare a fi doar un pre-  
 text pentru a expune, mai adecvat,  
 discursul personajului. După cum  
 observă cercetătorul D. Popovici,  
 obiectul baladelor lui Bolintineanu  
 „nu e acțiunea, ci harnașamen-  
 tul verbal al acțiunii” [2, p. 291].  
 Fiecare dintre aceste monologuri  
 conține o idee poetică, exprimată  
 printr-o maximă: „Nimeni nu e în  
 lume mai disprețuit / Ca cel rob ce  
 poartă jugul mulțumit...” (*Ștefan  
 la moarte*); „Ștefan nu mai este...  
 Însă o să vie / Alți Ștefani cu viață  
 și cu bărbăție” (*Cupa lui Ștefan*).  
 Totodată, discursurile, devenite cli-  
 șeu, se asociază unui cadru care  
 „dă o rezonanță aparte perorației  
 patriotice a eroilor” [1, p. 67]. Ast-  
 fel, mama lui Ștefan cel Mare își  
 rostește monologul dintr-un „vechi  
 castel”, situat „pe o stâncă neagră”;  
 Daniil Sihastru îi vorbește lui Ște-  
 fan într-un lăcaș situat „sub o râpă  
 stearpă, pe un râu în spume” etc.  
 Aceste peisaje stâncoase, bizare,  
 preponderent nocturne, selenare,  
 sunt prin excelență romantice. Lui  
 D. Bolintineanu i s-a reproșat că  
 spațiul în care își plasează eroii,  
 care parcă „se desprind din balada  
 medievală occidentală” [2, p. 290],  
 nu e unul specific național. Nu vom  
 fi totuși atât de categorici. În trans-  
 punerea unor legende, poetul re-  
 curge la elemente tipice spațiului  
 românesc. În *Dumbrava Roșie* și în  
*Codrul Cosminului*, de pildă, poetul  
 creează acest spațiu specific prin

descrierea unui atribut tipic – pă-  
 durea. Spațiul, la fel ca discursu-  
 rile sau aforismele, este purtătorul  
 unei semnificații morale, justițiar.  
 Pădurea e mediul prin care pămân-  
 tul renaște și devine istorie. Și în  
 unele legende ale lui V. Alecsandri,  
 de exemplu, în *Dan, căpitan de  
 plai* și în *Dumbrava Roșie*, renaș-  
 țerea pământului românesc prin  
 forțele pădurii are aceeași semni-  
 ficație ca și la D. Bolintineanu. La  
 V. Alecsandri, chiar oastea română  
 e comparată cu pădurea, simboli-  
 zând virtute și noblețe. Uneori, în  
 poezia lui Bolintineanu apare cea  
 „plastică dinamică, însușirea de a  
 strânge într-o linie răsucită toată  
 virtualitatea unei mișcări, încât,  
 tăiate, unele versuri apar ca niște  
 momente în perpetuă desfășura-  
 re cu capetele infinite” [3, p. 103]:  
 „Mii de pluguri ară. La fiecă plug,  
 / Zece câte zece robii leși se-njug.  
 / Astfel ară câmpul; iar prin arături,  
 / Tot cu dâștii Ștefan seamănă pă-  
 duri” (*Dumbrava Roșie*); „Ștefan  
 se întoarce și din cornu-i sună;  
 / Oastea lui zdrobită de prin văi adu-  
 nă” (*Muma lui Ștefan cel Mare*);  
 „Domnul nu ascultă, în a lui orbie,  
 / Sapele răstoarnă vechea temelie”  
 (*Monastirea Putna*). Alteori, ideea  
 poetică este exprimată direct prin  
 stratul fonetic al versurilor. Bolin-  
 tineanu e „întâiul versificator ro-  
 mân cu intuiția valorii acustice a  
 cuvântului” [3, p. 103] și, în lipsa  
 asociațiilor plastice, muzicalitatea  
 este cea care le înlocuiește. Ver-  
 surile: „Un orologiu sună noaptea  
 jumătate, / În castel, la poartă oare  
 cine bate...” „surprinz prin un ce

horcăit, cavernos, printr-o cadență de mașinărie” [3, p. 103].

Dacă plasarea evenimentului istoric în cadrul naturii indică predilecția lui D. Bolintineanu pentru romantism, modalitatea de evocare a istoriei aparține, cum remarcă D. Păcurariu, clasicismului. „Faptul că poetul e preocupat nu atât de individualizarea eroilor săi, ci de sublinierea, prin ei, a unor virtuți comune tuturor și oarecum universale (sentimentul datoriei față de țară, bărbăția în luptă, demnitatea, generozitatea și cavalerismul) sunt, în acest sens, concludente” [1, p. 67]. Respectiv, elementul clasicist se îmbină cu cel romantic.

Așadar, motivele istorice din opera lui I. Neculce au fost actualizate de către D. Bolintineanu și reinterpretate artistic. Legendele au fost adaptate în funcție de idealurile epocii și de stilul scriitorului, care a folosit mijloacele ce corespund viziunii proprii asupra artei literare. În funcție de această viziune, motivelor din textele lui Neculce li se

adaugă uneori elemente caracteristice epocii și artei lui Bolintineanu. Receptarea modernă a ceea ce se numește literatură veche a avut drept imbold valoarea expresivă, literaritatea textelor respective. Are loc o mutație dinspre receptarea documentară, istorică, spre cea literară. Această schimbare a fost sesizată pentru prima dată de P. Constantinescu, care îndemna la un tip de lectură a cronicilor definită prin: „farmec”, „desfătare”, „savoaie” [4, p. 297].

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. D. Păcurariu, *Dimitrie Bolintineanu*, București, Editura Tineretului, 1969.
2. D. Popovici, *Romantismul românesc*. Cuvânt înainte T. Vianu, București, Albatros, 1972.
3. N. Manolescu, *Poeți romantici*, Chișinău, Știința, 2003.
4. P. Constantinescu, *Farmecul scrierilor vechi // Scrieri alese*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

Lilia PORUBIN

## IPOSTAZELE PERSONAJULUI CREATOR ÎN PROZA LUI LEON DONICI

Poemul în proză *Poet și Femeie* de Leon Donici, calificat de autor drept „basm”, este, în aparență, doar o poveste de dragoste. La o primă lectură, povestea pare să se rezume la încercarea Poetului de a scrie un poem în care să-și exprime înălțătorul sentiment pentru Femeie. Fiind un adevărat calvar pentru Poet, devoratoare, scrierea, urmată de lectura celor „mulți”, determină dispariția sentimentului de dragoste. Povestirea ilustrează principiul sfidării verosimilității și a orizontului de așteptare al cititorului. Poetul scria poemul dragostei și urma să primească, drept răsplată, sărutul „promis”. Este vorba de o *povestire cu motivație restrânsă* (G. Genette).

Nu este întâmplător faptul că personajele poartă numele de Poet și, respectiv, Femeie. Există aici tendința de a le învesti cu calități specifice tipurilor respective de umanitate. Deși este uneori indecis („nu știa ce să spună”, „nu știa ce să facă”), poetul e gata să facă sacrificii în numele operei. Este un adevărat creator, or, „Creatorul stă ziua ca om în țipetele cetății, în soare, iar noaptea se suie în turn, sub lună. Ziua privește lumea în contingența ei, noaptea în absolut. Momentul prim e necesar, închiderea în turn, aceea reprezintă faza artistică. Astfel, artistul este

alternativ pătimaș și rece, om și luceafăr” [1, p. 8]. Femeia e frumoasă și cochetă. Buzele ei – „desenate de un pictor elegant”, „vocea – fragedă, răsunătoare, argintie”, „ochii – adânci care scânteiau ca aurul”, râsul ei e „răsunător și argintiu”, „ochii – enigmatici”. Starea permanentă a Femeii este plictisul: „Dânsa se plictisea”. Poetul ar face orice pentru a o feri, căci o „iubește”. Viziunea lor asupra dragostei este însă diferită. Femeia vrea ca Poetul să-i spună că o iubește „ca pe o floare”. Asocierea metaforică a femeii cu floarea este frecventă în literatura română populară. E o parte dintr-un ansamblu de reprezentări simbolice din sfera umanului și cea a vegetalului. În psihanaliză, mugurii și florile semnifică virginitatea. Mihai Coman stabilește chiar unele echivalențe simbolice între floare și fată [2, p. 83].

Regăsim în basm un vag corespondent al triumphiului erotic eminescian, alcătuit din următoarele personaje simbolice: Cătălina (Femeia), Luceafărul (Poetul) și Cătălin. Cătălina invocă o „coborâre” a Luceafărului, iar Cătălin poate explica „din bob în bob amorul”. Basmul lui Leon Donici e împărțit în tablouri, după modelul *Luceafărului* eminescian. Primul tablou reprezintă, tematic, dragostea dintre Poet și Femeie. Cadru este idilic și, în același timp, marcat de un dramatism ce provine din incompatibilitatea dintre cei doi îndrăgostiți. Tabloul al doilea reflectă familiarizarea Poetului cu lumea îndrăgostiților care, trecând pe lângă el, își șopteau cuvinte de dragoste. Tabloul trei corespunde zborului hyperionic spre Demiurg, cu voința de a fi dezlegat de nemurire. Poetului i se oferă dezlegarea similară în vis, unde Demiurgul îi smulge inima:

„Poetul stătea alături de un rug enorm, clădit din inimile omenești sângerate; din când în când, niște brațe necunoscute, osoase, aruncau în rug o inimă după alta și ele se aprindeau (...). Deodată, Poetul simți în pieptul său o durere necunoscută, prelungă, îngrozit văzu că acel braț înspăimântător îi smulse inima și i-o aruncă în sus, în jos, în foc, în aburi negri”. Conform interpretărilor lui Freud, smulgerea simbolică a inimii ar însemna extirparea „virilității”. Donici amplifică sugestivitatea simbolului și își lipsește personajul de facultățile erotice, căci în proza lui dragostea este eminentemente platonice. Momentul smulgerii inimii ar putea avea și o altă explicație simbolică, cea de sacrificiu în numele creației. Dăruirea inimii, ca simbol al dragostei și al vieții, amintește de Danko, personajul lui Gorki din *Bătrâna Izerguil* (*Старуха Изергуиль*). Danko, sacrificându-și viața pentru oamenii care vroiau să-l omoare și pe care îi considera *turmă de oi* („стадо овец”), este, la rândul lui, un corespondent simbolic al lui Prometeu. Danko a devenit în literatura rusă un ideal, împărtășit și de Donici, admirator al creației timpurii a lui Maxim Gorki.

Tabloul patru îl constituie poemul propriu-zis, scris de Poet: „Unele din pagini semănau cu grădinile neștiute, fermecătoare, pline de flori minunate, încă nevăzute, cu flori din basme, pline de aroma îmbătătoare. Printre frunzișul întunecos, pe crengi, se vedeau păsări misterioase de aur și argint. Păsările cântau cântece dulci, fermecătoare. Sus sclipeau fântâne înalte de mărgăritare și se împrăștiau cu miriade diamantele strălucitoare”. Cadrul în care este scris basmul

este unul romantic, eminescian: „Căci este sara-n asfințit / Și noaptea o să-nceapă; / Răsare luna liniștit / Și tremurând din apă”. În universul nocturn dispar granițele dintre lumea reală și cea a misterelor, dintre tărâmul vieții și cel al morții. Ființa individuală trăiește experiențe adânci, majore, se manifestă demonic, sau se înalță la ceruri. Este vremea meditației: „S-au șters culorile roșii și noaptea a înviat, cu mantaua sa albastră, brodată cu stele argintii, tot universul”. Celelalte două tablouri se rezumă la evocarea renunțării Poetului la viața printre oamenii obișnuiți. Finalul, spre deosebire de cel eminescian, este plin de tristețe. Poetul înțelege că artistul nu poate fi sacrificat pentru dragoste și că soarta lui este să rămână pururi „nemuritor și rece”. El nu-și găsește fericirea și renunță să o caute, fiind convins că existența e un spectacol tragic. Ca și Hyperion, el trece, consecutiv, prin trei ipostaze. În dragoste, este un *demon* gata să se sacrifice pentru un sărut („o oră de iubire”). În actul scrierii poemului, se situează în ipostaza *titanului* răzvrătit împotriva propriei condiții. Și o a treia, și cea mai dramatică ipostază – înțelegerea condiției sale de geniu, pierdută. Tentativa de a coborî din lumea paradisiacă în cea comună prin scrierea poemului de dragoste îl face pe Poet să distrugă taina și sacralitatea sentimentului iubirii, adică să-și distrugă sinele. Căci, pentru Donici, Poetul se identifică cu sentimentul. El are „în sânge” vocația idealului, dorința de absolut și patima arzătoare a perfecțiunii. El trăiește dilema idealității și apăsarea materiei, ascensiunea și prăbușirea, visul și duritatea severă a realității. El are



vocația autodepășirii, care duce, în mod fatal, la deziluzie și autism.

Dragostea Poetului e sacră, candidă, misterioasă. Dragostea Femeii e capricioasă, posesivă. Aceste diferențe produc tensiuni și stări dramatice. Sentința o găsim în altă proză a lui Donici, consacrată, de asemenea, dragostei – *Amorul*: „Mai bine tăcerea plină de gânduri și sentimente decât cuvinte directe, hotărâte și... sărace despre dragoste” [3, p. 29]. În cazul basmului *Poet și Femeie* este posibilă o analogie și cu *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Cele două personaje simbolice, Psyhe și Amor, reprezintă spiritul rațiunii și al dragostei. În clipa în care prima încearcă să o cunoască lucid pe a doua, dragostea dispare. Dorința de a desluși taina lăuntrică a iubirii pare să-și aibă originea în sensibilitatea barocului. D. S. Merejkovski scrie, în articolul *Despre cauzele decăderii și despre curentele noi în literatura contemporană*, următoarele: „Gândul pronunțat este eroare. În poezie ceea ce nu este spus și scipește prin frumusețea simbolului acționează mai puternic asupra inimii decât tot ce e spus cu cuvinte. Symbolismul face însuși stilul, însăși substanța artistică a poeziei spiritualizată, transparență, străpunsă de lumină ca pereții subțiri ai amforei albastrii în care e aprins focul” [4, p. 13].

Poemul în proză (basmul) *Poet și Femeie* permite și o interpretare prin prisma „complexului lui Narcis”. Poetul este un Narcis care se contemplează în oglindă. Opera este reflectarea propriului eu. Wilhelm Schlegel spunea: „Poeții sunt întotdeauna niște Narcisi”. Privirea în interior este asimilată plonjării Poetului în vis. Iar visul, după Freud, e

o formă de narcisism primar, care evocă existența intrauterină. Somnul e un mod de a te izola de lumea exterioară și a intra în starea narcisiacă. „Somnul este o stare în care atât energiile libidinale, cât și cele egoiste, atașate de obiecte, se retrag din acestea și revin în spațiul interior al eului” [5, p. 340].

Deconstruind și reconstruind miturile eterne ale creației, Leon Donici le imprimă semnificații noi, scriind o operă care intră în dialog cu ceea ce J. Kristeva numea *Textul lumii*.

#### NOTE

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, Chișinău, Editura Universității, 1993.

2. Coman, Mihai, în lucrarea *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980, stabilește următoarele echivalări simbolice: floare – fată, mirosul florii – dragoste, scuturatul mirosului – dăruirea dragostei, căsătoria.

3. Donici, Leon, *Marele Archimedes*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, 394 p.

4. Луцевич, Л. Ф., *Серебряный век русской поэзии*, Кишинев, Издательство Лумина, 1994, 234 s. „Мысль изреченная есть ложь. В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя”.

5. Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, 1980.

6. Petrescu, Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și anti-teze*, Editura Minerva, București, 1971.

## PRIVITOR CA LA TEATRU...

În ziua de 13 ianuarie 2006 la Casa Limbii Române a avut loc o acțiune culturală organizată cu prilejul zilei de naștere a lui Mihai Eminescu. Invitatul de onoare al întâlnirii a fost actorul, regizorul și omul de stat Ion Ungureanu. Domnia sa a vorbit celor prezenți (elevi, studenți, profesori, ziaristi, oameni de cultură) despre valoarea și actualitatea creației eminesciene, despre universalitatea lui Eminescu, dar și despre necesitatea unei (re)lecturi profunde a poemelor, a *Scrisorilor*, a *Doinei*. Deosebit de interesante au fost și mărturisirile maestrului privind rolul pe care l-a avut invocarea numelui simbolic al marelui poet la întemeierea teatrului „Luceafărul”. Au participat: Alexandru Bantoș, director al Casei Limbii Române, redactor-șef al revistei *Limba Română*, acad. M. Cimpoi, poetul Ion Hadârcă ș.a. Reproducem, pentru cititorii noștri, respectând spiritul dialogic al acestui important eveniment cultural, secvențe din cele mai relevante discursuri.

### Alexandru BANTOȘ:

– E bine că avem ocazia să ne întâlnim în preajma zilei de naștere a lui Mihai Eminescu, aici, la Casa Limbii Române. De această dată genericul întrunirii noastre este cunoscutul vers din *Glossa* poetului „Privitor ca la teatru...”, pe care l-am ales din mai multe motive. Mihai Eminescu a fost, se știe, foarte apropiat de teatru. A fost suflor, actor, a fost copist, a tradus piese din dramaturgia universală, a scris el însuși piese. Dacă piesele sale – afirma cineva – ar fi fost finalizate și publicate, ar fi constituit o epocă în arta dramatică românească. „Privitor ca la teatru...” și pentru că Mihai Eminescu a văzut viața ca un spectacol, ca pe un teatru. Or, Eminescu nu a fost un spectator obișnuit, ci unul, ca să zic așa, de geniu, care a intuit esența și mobilul existenței umane. Am ales acest generic și pentru că invitatul de onoare al întâlnirii noastre este cunoscutul om de cultură și de stat, actorul și regizorul Ion Ungureanu – un veritabil discipol al lui Eminescu. Concepția eminesciană despre teatru a marcat activitatea de creație a maestrului Ion Ungureanu,

care a organizat la Chișinău, în anii '60, un teatru ce ținea loc de școală națională, de carte, de biserică, de bibliotecă românească. De fapt, cu teatrul „Luceafărul” a început renașterea noastră națională. Sunt unul dintre spectatorii fideli ai „Luceafărului” de odinioară. Eu și colegii mei de facultate nu pierdeam nici o ocazie de a viziona spectacolele regizorului Ion Ungureanu, pentru că nicăieri în altă parte la Chișinău, dar și în întreaga Basarabie, nu puteai să auzi o limbă curată românească, să urmărești un joc extraordinar de firesc al actorilor, să constați o regie impecabilă a spectacolului și să înveți, așa cum spunea și Eminescu, în scenă viața. Regizorul Ion Ungureanu a reușit să adune o echipă de tinere talente atât de necesare pentru Chișinăul de atunci. Maestrul Ungureanu, împreună cu temerarii săi colegi, a transpus aici, pe pământul arid al Basarabiei, concepția lui Eminescu despre teatru. „Dacă repertoriul e sufletul unui teatru, preciza Eminescu, – actorii sunt trupul, materia în care se întrupează repertoriul”. Repertoriul teatrului „Luceafărul” de altădată în-



trunea premisele ce aveau să resuscite ideea națională. Tot cu privire la condiția instituției teatrale Eminescu nuanța: „E cu neputință teatru fără actori pregătiți prin cunoștințe vaste în istorie, în geografie, de obiceiuri și de moravuri prezente și trecute. Nu poate exista teatru fără școală”. Ceea ce au făcut luceferiștii la Moscova, în timpul studiilor, și pe urmă la Chișinău, era exact școala de care avea nevoie un teatru național autentic. Ion Ungureanu este legat de Eminescu și pentru că de-a lungul întregii sale vieți a promovat opera poetului în scenă, la radio și televiziune. Poemele eminesciene erau interpretate, evident, și de alți actori, dar, se pare, că ei vorbeau în altă limbă, cu suflet străin, nu în română și nu în spiritul în care au fost plăsmuite. Maestrul Ion Ungureanu s-a aflat permanent în serviciul culturii și literaturii române. Chiar și după ce a fost pus în situația de a părăsi „Luceafărul”, apoi (în două rânduri, până și după 1989!) și

Chișinăul – la Moscova sau la București – Ion Ungureanu a manifestat un interes constant față de destinul culturii românești basarabene, fiind pretutindeni un mesager și un promotor consecvent al acesteia. În calitate de vicepreședinte al Fundației Culturale Române, de exemplu, a sprijinit realizarea unor acțiuni culturale de anvergură și a susținut apariția unor publicații de la Chișinău, printre care și revista *Limba Română*. Dacă revista noastră a apărut o vreme cu regularitate, este și pentru că îl aveam în calitate de „ambasador” la București pe Ion Ungureanu.

Maestre, astăzi ne-am întrunit aici ca să vă ascultăm pe Dumneavoastră, pentru că sunteți unul dintre cei ce și-au legat destinul de numele lui Eminescu și de teatru. Eminescu, teatrul și tot ce ați făcut în domeniul culturii în spriit eminescian – toate acestea ne-au adunat astăzi. Bine ați venit, stimate domnule Ion Ungureanu, la Casa Limbii Române!

**Ion UNGUREANU:**

– Îmi imaginam că voi întâlni aici oameni apropiați mie ca vârstă, văd însă o mulțime de tineri, fețe necunoscute și-mi amintesc de un vers al lui Pușkin, citez deci un mare poet de ziua altui mare poet: „Здравствуй, племя молодое, незнакомое!”.

Îl văd printre invitați pe domnul academician Mihai Cimpoi, îl văd și pe domnul Ion Hadârcă, poet de o sensibilitate extraordinară, chiar ieri l-am auzit vorbind despre *Miorița* și m-a uimit inteligența lui scilicet, el a surprins din mers niște nuanțe pentru care uneori îți trebuie ani ca să le înțelegi.

Îl văd aici și pe domnul Vadim Pirogan, care a făcut pușcărie pentru că a rămas fidel poeziei eminesciene și ființei noastre. A suferit mult în „Siberiile de gheață”. O văd pe doamna Maria Atamanenco-Cujbă, colaboratoarea unui post de radio care făcea, în timpul Uniunii Sovietice, o politică culturală corectă, ca să nu uităm cine suntem. Văd aici reprezentanții revistei *Literatura și Arta*, prezenți întotdeauna la evenimentele culturale, și mă simt și eu un fel de eveniment. Îi văd pe cei de la *Clipa Siderală*, în frunte cu doamna Eugenia Bulat. Văd și reprezentanți de la Euro TV. Și văd și aceste fețe tinere...

Mie îmi place, atunci când mă întâlnesc cu un auditoriu, să fiu pe aceeași undă, așa cum eram pe aceeași undă cu Mihai Cimpoi acum patruzeci și cinci de ani în cadrul unor întâlniri la teatrul „Lu-ceafărul”. Era student, era deja critic, noi reveniserăm de la Moscova

și ne întâlneam după spectacole cu spectatorii... Era vremea „dezghețului” hrușciovist. Uneori, întâlnirile acelea deveneau mai interesante decât spectacolele. La una dintre ele Mihai Cimpoi se ridică și, întâi laudându-ne, continuă cu observații critice... Dar cum să se lase actorul învins? Actorul e un învingător! Iar regizorul, cu atât mai mult, trebuie să aibă întotdeauna o replică de rezervă care să-i incomodeze chiar și pe cei mai mari critici. Una ar putea fi: „E cam slab contactul dintre voi, personajele”. Eu aveam o replică, una care a avut efect: criticul, ziceam, a fost, probabil, la alt spectacol, în cel de astăzi lacunele nu s-au mai repetat... Or, între timp se întâmplă inevitabil lucruri care influențează, de la o reprezentare la alta, atât starea de spirit a spectatorului, cât și a actorului, mai ales când acesta are o școală pe care am avut și eu șansa să o fac, Vah-tangov.

Când începi să lucrezi asupra unui spectacol, trebuie să știi **cu cine montezi**, ce tradiții, realizări sau păcate are trupa, trebuie să îți cont de toate. Al doilea moment: **pe cine montezi**. Nu pot fi montați toți autorii cu aceeași metodă. Există universuri diferite, limbaje diferite... Și al treilea moment, foarte important, care este de multe ori uitat: **când montezi**.

Dacă montezi astăzi (citez și din Eminescu, care spunea: „Patria vieții este prezentul”), trebuie să știi că nu poți fi în afara timpului în care trăiești.

Aveți în față în om care niciodată nu a vrut să devină actor. O spun foarte sincer. Eu am studiat întâi la Institutul Pedagogic, la Fa-

cultatea de Litere, împreună cu Petru Cărare, vroiam să devin scriitor. Mai târziu, în 1953, mie și lui Petru Cărare ni s-au dat recomandări de la Uniunea Scriitorilor pentru a pleca la Institutul de Literatură „Gorki” din Moscova. Dar eu am întârziat și n-am mai plecat. Am lucrat apoi un an, împreună cu Cărare, învățători de matematică, pentru că eram buni la matematică. Peste un an a venit o ofertă de la Școala Superioară a comsomolului din Moscova, pentru doi candidați la Facultatea de ziaristică. Dar l-au propus doar pe Cărare, pe mine nu, pentru că sora mea era căsătorită cu un preot... Rămas singur, am mers, cum vă spuneam, la Institutul Pedagogic. Acolo m-am împrietenit cu Grigore Vieru, cu Andrei Strâmbeanu, cu Liviu Damian. Am învățat un an, puneam întrebări incomode... Spre sfârșitul aceluiași an, Strâmbeanu mi-a spus că se face o selecție pentru actorie la Moscova... Am participat și eu, am izbândit, acolo am avut cei mai buni profesori, veniseră din Siberia, unde fuseseră deportați din motive politice, dar aveau o gândire liberă...

Am înțeles atunci că arta teatrală, arta actorului este deosebit de importantă, am înțeles că, oricât de mare ar fi un dramaturg, este nevoie de actori apti să dea mesajelor sale expresie scenică. Am înțeles că teatrul, cinematografia, televiziunea, radioul sunt domenii în care se concentrează toate artele. Am înțeles că putem renaște prin teatru. Așa s-a născut ideea viitorului teatru „Luceafărul” care-și propunea să redea acestui popor demnitatea pe care o pierduse. Noi am venit cu un alt mod de a fi. Cel mai mare

ajutor în acest sens ni l-a dat Mihai Eminescu. Noi am vrut ca teatrul să se numească „Mihai Eminescu”, dar nu se putea... Leonid Mursa, un director excepțional, exilat ulterior, a avut ideea să-l numim „Luceafărul”, că s-ar putea să „treacă”. Pentru noi însă „Luceafărul” însemna Eminescu, iar Eminescu a însemnat regăsirea ființei noastre.

Eminescu este ca un munte, e un dar al destinului prin care suntem alături de cele mai importante seminții, cu el noi am intrat în familia marilor culturi europene. De multe ori îl măsurăm cu arșinul nostru. Unii cred că astăzi Eminescu ar trebui să rămână în debara, iar limba română să fie scoasă din circuit. Da, sunt de acord, orice fenomen trebuie cercetat într-o viziune nouă, dar să nu uităm că la noi poezia filozofică apare odată cu Eminescu. Umorele lui Eminescu, despre care se vorbește foarte puțin, este un umor de mare aristocrat. Eminescu și Shakespeare sunt poeți, al doilea e și mare dramaturg. Deși a luat schemele de la alții, fiind mare poet, el le-a umplut cu cel mai fin conținut: mișcarea sufletului omenesc. Prin aceasta este mare și Eminescu. Poetul nostru nu este un contemplativ, el exprimă sufletul în mișcare. Este cel mai important aspect al dramaturgiei, dar și al poeziei eminesciene: mișcarea sufletului omenesc. Eminescu este, în acest sens, un deschizător de drumuri.

Fiecare dintre noi, la vârste diferite, are un Eminescu al său... În majoritatea cazurilor însă rămânem la nivelul intonațional al cunoașterii operei eminesciene. Intonația, s-ar părea, ne dictează felul de a citi versul, dar ne și determină uneori

să uităm de acel impuls superior de dincolo de intonație.

Unul dintre obiectivele „Lu-ceafărului” era ca spectatorul să nu plece de la teatru la fel precum a venit: dacă a venit deștept, să plece înțelept... Trebuie să pleci de la teatru altul... Teatrul îți acutizează simțurile, sentimentele, inteligența. Ei bine, Eminescu ne-a aprofundat sentimentele, a creat Simfonia Limbii Române...

Eu am dreptul să vorbesc așa, pentru că am cunoscut marea dramaturgie, l-am comparat pe Eminescu cu Shakespeare și am înțeles că sunt momente când îl și întrece... E și firesc, pentru că, spre deosebire de Shakespeare, a cunoscut marea filozofie germană. Numai la Eminescu găsim concentrată într-un singur rând definiția lui Shakespeare însuși și definiția lui Dumnezeu: „Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe”.

Într-o foarte scurtă frază Eminescu îți oferă o mulțime de sugestii... *Scrisoarea a III-a* este o mare revelație. Eu ajung la ideea că realitățile de astăzi îl fac pe Eminescu mai actual decât oricând. Cel mai mare regizor – realitatea și acest popor care s-a trezit în 1989 – mi-au sugerat cum trebuie să citesc anumite poeme. Am citit *Scrisoarea a III-a* în vara aceluiași an fiind invitat să mi se înmâneze diploma de artist al poporului. Parcă eram atunci altă națiune... Și, în cea vâltoare, textul mi-a apărut completamente altfel...

În *Scrisoarea a III-a* Eminescu face portretul neamului nostru. Cu acel „De-o fi una, de-o fi alta” răs-

punde un domnitor al unui popor care niciodată nu s-a mutat din locul acesta: „Ce e scris și pentru noi, bu-curoși le-om duce toate, de e pace, de-i război”. Blaga a spus: „Veșnicia s-a născut la sat”, iată și veșnicia în răspunsul lui Mircea cel Bătrân... Acesta este portretul nostru psihologic. Așa ne-a lăsat Dumnezeu și trebuie să fim noi înșine...

Mergând odată pe străzile Bucureștiului, am văzut la ce mică distanță de centrul orașului se află casa în care a fost internat Mihai Eminescu și am înțeles pentru prima dată versurile lui Bacovia: „Mai bine singuratic și uitat / Pierdut să te retragi nepăsător, / În țara asta plină de humor, / Mai bine singuratic și uitat (...) / O, genii întristate, care mor”.

Eminescu este un poet național și prin creație și prin felul lui de a fi. El a mai făcut un lucru pe care puțini l-au făcut: a pășit pe toate pământurile românești; cu toate că există controverse, el a fost și în Basarabia. El a avut dorința de a-și vedea întreaga seminție, de a o aduna în ființa lui, ca să aibă dreptul să scrie: „De la Nistru pân’ la Tisa, tot românul plânsu-mi-s-a...”.

Să nu insultăm deci memoria unui om care a scris (într-o scrisoare) următoarele rânduri: „Un neadevăr ar fi în stare să-mi fure onoarea și să-mi nenorocească toată viața”.

Cu altă unitate de măsură trebuie măsurat Eminescu, abia atunci ni se va deschide în față un alt univers, cu care vom intra, poate, în Europa, da-va Dumnezeu...

**Mihai CIMPOI:**

– Dragi prieteni, cred că această instituție, Casa Limbii Române, face lucruri foarte bune, iar de data aceasta reprezentanții ei au fost foarte inspirați. Să vorbești despre o mare temă a creației lui Eminescu și a literaturii române în general: lumea ca teatru, *theatrum mundi*, avându-l ca invitat pe Ion Ungureanu, este o idee foarte inspirată.

Eminescu face parte din sufletul nostru, el exprimă cel mai bine ființa românească. Am citit foarte atent publicistica lui Eugen Ionesco, mai întâi în limba română, apoi în franceză, și am observat că citează din Eminescu. Iar Emil Cioran, marele nihilist, a spus în **Schimbarea la față a României**, o lucrare de tinerete, că Eminescu scuză toate greșelile României. Toată filozofia lui se trage din *Rugăciunea unui dac*, menționa Emil Cioran. Or, în *Rugăciunea unui dac* dacul se adresează zeului suprem care este regizorul acestui *theatrum mundi*.

Și Bacovia este eminescian. Scriind o carte despre el, am descoperit o poezie în care spune, în spiritul viziunii sale, că suntem doar figuranți în teatrul lumii, nu și actori...

Revenind la Ion Ungureanu, eu cred că nu am ce să spun acum despre teatru, după ce a spus el atât de frumos că e o sinteză a tuturor artelor, după ce a vorbit despre felul cum se recită Eminescu...

Apropo de acea întâlnire la „Luceafărul”: menționez că eu nu vizionasem spectacolul de două ori, iar observațiile critice le-am scris în timpul spectacolului, pentru că nu-mi puteam permite să vin de două ori la același spectacol...

Teatrul „Luceafărul” și Biblioteca Națională au fost Universitatea mea. Anume acolo, încă în 1960, a început renașterea noastră spirituală. Am scris recent un articol despre „Luceafărul” și i-am supărat pe unii dintre dramaturgii noștri. Îmi reproșează că am afirmat că piesele lor se făceau în teatru. Dar anumite replici chiar se improvizau în teatru, iar dramaturgia națională trebuie să fie dramaturgică, nu literară.

În legătură cu actualitatea lui Mihai Eminescu, eu aș menționa două momente: vorbim acum despre integrarea europeană, Eminescu scria și el despre Liga Spirituală Europeană la 1870 în *Timpul*, și spunea că trebuie armonizate interesele naționale cu cele europene, și că aceasta ar trebui să facă și Constituția Europeană. Din moment ce acest lucru nu s-a făcut, atât Germania, cât și Franța, au respins, prin referendum, Constituția Europeană. Cei care au făcut această Constituție ar fi trebuit să-l citească și pe Eminescu... Vorbim astăzi și despre multiculturalism. Eminescu este multicultural prin limbile pe care le-a cunoscut: sanscrita, paleoslava, italiana, germana, astfel încât cei care spun că Eminescu ne îngrădește calea spre Europa, greșesc. El este demult acolo, în Europa.

Amintim în acest sens și *Oda (în metru antic)*, despre care Stănescu spunea că de la ea începe poezia română modernă. Discutam, în 1988, cu un traducător japonez care, venind să vadă locurile românești, a spus că *Oda (în metru antic)* este un miracol, pentru că ea pornește de la concepția budistă asupra lumii, dar se termină cu un mesaj european: „Pe mine mie redămă” este un strigăt european.

**Ion HADÂRCĂ:**

– Simultan și independent față de un Ion Ungureanu ca entitate socio-umană, parlamentară și sporadic guvernabilă, mai marcată, firește, de orgolii, izbânzi și eșecuri existențiale, există o altă autonomie constantă, care, întâmplător sau nu, la fel se numește Ion Ungureanu. Și această autonomie recognoscibilă eteric nu este alta decât inconfundabila-i Voce Măiastră, subtilă, profundă, expresivă și cuprinzătoare de incomensurabile nuanțe dramaturgice, care pot instantaneu reînvia întreaga bibliotecă universală și întreaga, zbuciumata, gamă a sentimentelor omenești.

De câte ori l-am ascultat, de atâtea ori am avut impresia că suntem captivii unei voci de dincolo de noi, care-și domină suveran nu doar auditoriul, ci și propriul stăpân. Astfel, însuși stăpânul ei rămâne deseori surprins de surprizele ce i le servește acest glas exponențial. Vocea aceasta inconfundabilă știe a picta peisaje paradisiace în aer, știe a contura în culori grigoresciene scene rustice și chipuri pline, măcinate de contradicții și străfulgerate de înseninări, știe a construi castele de iluzii, a discerne filozofic idei și

a realtoi îndărătnic lăstarii renașterii sufletești și butașii demnității de neam.

Enigmatica fonotecă a Radiodifuziunii (sic!) naționale mai păstrează, sper, zeci și sute de pagini de literatură națională și universală în inegalabila interpretare a acestei Voci.

Orice pagină citită de Vocea lui Ion Ungureanu se poate considera fericită că și-a găsit ideala rostire. Eminescu și Creangă, Ibsen și Cehov își rostesc prin ea armoniile renăscute. Dacă ar fi în puterile mele, aș invita această Voce să citească zilnic pentru fonoteca națională vreo câteva ore bune din poezia, proza și dramaturgia universală.

Cu energia apelor dezlănțuite s-a revărsat această Voce la 27 august 1989, atunci când a dat citire Declarației finale a primei Mari Adunări Naționale a românilor basarabeni, bucovineni și transnistrieni din toate ținuturile ocupate de imperiul sovietic. La primele Poduri de Flori, la mitingurile întârziatelor deșteptări, la întruniri și Congrese ale spiritualității noastre – peste tot Vocea lui Ion Ungureanu a răsunat și răsună puternic, deși tot mai neliniștită și tot mai mult lăsându-se așteptată, solicitată...

Vocea suverană a fericitului de ea purtător – Ion Ungureanu.



*O importantă problemă de stat*

**Boris DENIS,  
Natalia SILIȚKAIA**

## **CUM POȚI DEVENI CETĂȚEAN ADEVĂRAT**

Noi, locuitorii capitalei, nu știm prea bine cât de mult înseamnă pentru un copil să ajungă dintr-un sat îndepărtat într-un mare oraș. Asemenea „ieșiri în lume” sunt memorabile, mai ales atunci când nu se reduc la o simplă călătorie. După o excursie în scopuri culturale, impresiile se întipăresc în minte pentru toată viața.

Din păcate, astăzi multe familii de la țară nu au posibilitatea de a-și plimba copiii. În timp ce părinții au plecat să muncească peste hotare, unii nici nu pot frecventa școala. N-au cu ce se îmbrăca...

În aceste condiții, cu atât mai impresionant este faptul că există pedagogi entuziaști, care se străduie nu doar să le cultive elevilor dragostea de patrie și de limbă, ci să-i și aducă din provincie acolo unde fierbe viața culturală a țării – la Chișinău. Și asta nu doar pentru a schimba decorul, cum se spune, ci pentru a le oferi bucuria comunicării...

### **La Chișinău, de ziua poetului**

Recent, la Casa Limbii Române, a avut loc o întâlnire a maestrului Grigore Vieru cu elevii gimnaziului din satul Bălășești, Sângerei (situat nu departe de orașul Bălți). De altfel, nu orice elev din capitală se poate lăuda că a văzut un clasic viu al literaturii române. Subsemnata a citit poeziile lui Grigore Vieru, cu mulți ani în urmă, în regiunea transpolară, versurile fiind publicate la Editura Detskaia Literatura, în traducere, în limba rusă. Copilașii din Bălășești l-au văzut și l-au felicitat pe poetul care a fost omagiat chiar de Ziua Îndrăgostiților – 14 februarie. În popor se spune că în ziua aceasta iarna se întâlnește cu primăvara, cu atât mai mult cei îndrăgostiți... de limba lor maternă.

Organizarea acestui eveniment a fost posibilă grație bunăvoinței și energiei unor entuziaști. Unul dintre ei este domnul Alexandru Bantoș, directorul Casei Limbii Române. Instituția a fost inaugurată în 1998, astfel încât astăzi oferă posibilități reale pentru desfășurarea unor asemenea acțiuni. Alți doi entuziaști locuiesc în satul Bălășești. Este vorba de două învățătoare care pun mult suflet în ceea ce fac. Una este învățătoare pentru clasa întâi a gimnaziului din sat, cealaltă – pentru clasa a III-a, respectiv – Aurica Palade și Veronica Loghin. Dumnealor l-au cunoscut pe domnul Bantoș cu trei ani în urmă... Aflând că în Chișinău



O întâlnire de neuitat



...cu elevii gimnaziului din Bălăşeşti

a fost inaugurată Casa Limbii Române, elevii gimnaziului din Bălășești i-au scris directorului acestei instituții o scrisoare în care au rugat să le trimită dicționare explicative, pentru că ar dori să însușească mai bine limba română, dar nu au posibilitate să achiziționeze cărți atât de scumpe. Domnul director a făcut tot posibilul pentru a găsi fondurile necesare procurării dicționarelor și le-a trimis elevilor de la Bălășești. De atunci au devenit prieteni.

Anul trecut Veronica Loghin a venit cu câțiva elevi la o emisiune TV și atunci, exact de ziua de naștere a poetului Grigore Vieru, a luat naștere ideea de a organiza la Chișinău o întâlnire cu maestrul.

A discutat proiectul cu Alexandru Bantoș. El i-a ajutat, cu multă bunăvoință, să organizeze întâlnirea dorită...

N-a fost prea dificil, pentru că poetul Grigore Vieru este și membru al colegiului de redacție al revistei de știință și cultură *Limba Română*, iar domnul Bantoș este redactorul-șef al acestei publicații. Veronica Loghin este un om extraordinar. Ea reușește să materializeze orice planuri. De exemplu: în gimnaziu nu exista imprimantă. Ea a telefonat ministrului Educației, solicitându-i tehnica indispensabilă procesului actual de învățământ. Ministrul a ajutat-o. Pregătirile pentru întâlnirea de la Casa Limbii Române au durat câteva săptămâni. Două învățătoare inimoase au elaborat, împreună cu copiii, un program special pentru ziua de naștere a lui Grigore Vieru: pâine și sare, flori, cântece, dansuri, melodii interpretate la instrumente muzicale populare, costume naționale și, desigur, multe poezii – toate au fost pregătite pentru poetul preferat, pentru toți cei prezenți la eveniment. Vestimentația a fost meșterită de mamele copiilor din Bălășești. Ele au cusut și au ornamentat bluzele, fustițele, brăurile, opincuțele și alte accesorii. Tradiția portului popular n-a dispărut încă pe aceste plaiuri.

La întâlnirea cu poetul Grigore Vieru s-au adunat importanți reprezentanți ai vieții culturale din Republica Moldova. Consilierul cultural al Ambasadei Române, domnul Vasile Nanea, a citit o adresă din partea ambasadorului României în Republica Moldova\*. Președintele Uniunii Scriitorilor Mihai Cimpoi a susținut un discurs de omagiu. Cunoscutul solist de muzică populară Mihai Ciobanu a interpretat cântece în onoarea sărbătoritului. Au mai fost prezenți artiști, profesori universitari și colaboratorii ai Casei Limbii Române, cunoscuți publiciști, precum și elevi ai liceelor și colegiilor din Chișinău. Toți cei prezenți s-au alăturat, cu căldură, felicitărilor exprimate. Mulți copii au demonstrat că vor ști să continue tradițiile poetice. Atunci când Valeriu Matei i-a întrebat dacă scriu versuri, însuflețiți, copiii au ridicat, afirmativ, mâinutele.

În final, după ce a răspuns la întrebări și a povestit despre destinul său zbuciumat, poetul a dăruit copiilor autografe, iar directorul Casei Limbii Române – o carte despre istoria limbii române și exemplare ale revistei *Limba Română*. Poetul a promis că la următoarea sa aniversare va face o vizită de răspuns la gimnaziul din Bălășești...

---

\* Vezi pag. 203.

STIMATE MAESTRE GRIGORE VIERU,

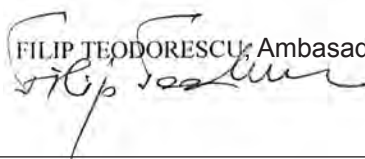
Aniversarea zilei dumneavoastră de naștere constituie un nou prilej de bucurie și frățească iubire pentru toți cei care își regăsesc în versul Domniei voastre încrederea în valorile fundamentale ale spiritului de creație românească. În acest moment deosebit pentru viața literară românească, Ambasada României la Chișinău se alătură tuturor celor care vă sunt apropiați și dragi, pentru a vă îmbrățișa ca pe un bun frate român, înzestrat cu har dumnezeiesc în meșteșugirea cuvântului scris.

Prin versul dumneavoastră măiastru, ați răspândit faima limbii românești pe toate meridianele lumii, alături de Eminescu, de Arghezi, de Blaga, de Stănescu și de atâția alți mari poeți români. Ca și pentru ei, pentru dumneavoastră Patria a fost și va rămâne una singură și indivizibilă: **Limba Română**.

La mulți ani, stimate și iubite maestre, cu noi cărți pe care avem răbdare să le așteptăm.

Și încă o urare pre limba cronicarilor: **Să ne trăiți ACUM și în VEAC!**

Cu cele mai alese gânduri și deosebită prețuire,



FILIP TEODORESCU, Ambasador al României în Republica Moldova

## Limba – expresie a mentalității și a tradiției

Mulți consideră că Centrul „Casa Limbii Române” este doar o instituție în care se desfășoară cursuri de limba română. „În 1989, povestește Alexandru Bantoș, scopul nostru era să-i ajutăm pe toți cetățenii republicii să însușească limba de stat. Apoi ideea a suportat modificări, în funcție de schimbarea realităților. În prezent, la acest centru, pe lângă cursurile de limba română sunt organizate interesante întâlniri cu scriitori, muzicieni, savanți, expoziții de pictură, expoziții de carte, seminare, diverse simpozioane. Aici sunt examinate, experimentate noile manuale și tehnologii inovatoare de predare a limbii române”.

Astăzi, după 8 ani de la inaugurare, după 16 ani de la intrarea în vigoare a Legislației lingvistice, este impresionant faptul că sediul de la capătul străzii Kogălniceanu s-a transformat într-un centru atractiv, cu o bibliotecă bogată, cu săli confortabile și cu un colectiv de profesori extraordinari. Nu orice început are succesul garantat. Oricât de bună ar fi, o idee nu poate fi transpusă în realitate fără sprijinul entuziaștilor și al mecenajilor. Casa Limbii Române a fost și continuă să fie susținută de primăria și de consiliul

municipal al capitalei. Instituția este asigurată cu mobilă, cu o bibliotecă bogată, cu tehnică video, calculatoare. Aici învață limba română lucrători medicali, ingineri, juriști, profesori, șomeri etc. Dragostea pentru limba și literatura română este cea care îi unește pe toți, indiferent de simpatiile și convingerile politice.

– Cei care consideră că Republica Moldova este Patria lor, vor să cunoască limba acestui stat și se străduie s-o învețe. Încă în 1991, lucrând cu Ion Dumeniuk, primul redactor-șef al revistei *Limba Română*, un minunat coleg de serviciu (ucrainean de naționalitate), la Departamentul de Stat al Limbilor, am înțeles cât de mulți oameni doresc să învețe limba română. Dar, cu regret, nu toți au parte de condițiile necesare, de literatura corespunzătoare, manuale, dicționare, povestește domnul Bantoș. Împreună meditam cum să-i ajutăm. Din păcate, peste puțină vreme, în noiembrie 1992, Ion Dumeniuk a decedat. Mai târziu, Valeriu Rusu, profesor de limba română la Universitatea Aix-en-Provence din Franța, unul dintre cei mai buni savanți lingviști de origine basarabeană, ne-a sugerat ideea creării unui centru didactic și cultural. Astfel, a fost nevoie de 8 ani pentru a traduce proiectul în fapt...

Pentru învățarea oricărei limbi, importante sunt metodele folosite, profesorii experimentați și manualele calitative. Anume în aceste trei direcții este orientată, prioritar, activitatea centrului. Un criteriu esențial pentru selecția profesorilor este, în afară de experiență și competență, dragostea pentru limbă și respectul pentru cei care vin să o învețe.

– Un om poate să aibă cunoștințe, grade științifice în domeniu, o experiență bogată, ceea ce nu înseamnă însă că este un pedagog înnăscut, explică directorul Casei Limbii Române. Nu fiecare specialist poate preda limba română ca a doua limbă de studiu. Sunt convins: dacă omul nu lucrează, cum se zice, cu inima, nu este atent cu elevii săi, nu știe să întrețină o relație caldă cu auditoriul – nu reușește nimic. Sincer vorbind, toți cei care activează la noi, o fac dintr-o chemare interioară... Pentru că salariile la noi, din păcate, nu sunt prea mari.

În anul 2005 aici au absolvit cursul 790 de persoane, provenind din circa 30 de organizații (în medie, aproximativ 500 de oameni în fiecare an, astfel se poate calcula câți au învățat limba de stat timp de 8 ani).

Studierea limbii se desfășoară în trei etape, în funcție de nivelul de cunoaștere (fiecare ciclu desfășurându-se pe o perioadă de trei luni).

Specialiștii și coordonatorii Casei Limbii Române Alexei Acsan și Iulia Iordăchescu ne-au mărturisit că în ultimul timp mulți dintre cetățenii care doresc să învețe limba română preferă să apeleze anume la acest centru. Aici primul avantaj este operativitatea. Doritorii, în termen de cel mult 10 zile din momentul solicitării, inclusiv prin intermediul telefonului, sunt invitați la o testare, prilej de a-și autoevalua nivelul de cunoștințe și de a stabili de la care ciclu ar fi bine să înceapă cursurile.

În grupele formate, pentru a spori efectivitatea procesului instructiv, sunt incluse cel mult 12 persoane. Acestea au apoi posibilitatea de a-și sta-



Ora de limba română



Profesorii Alexei Acsan și Galina Gârbea cu audienții

bili orarul (zilele și orele cursurilor, cu condiția ca fiecare ciclu să dureze 78 de ore) și locul unde ar prefera să se desfășoare cursurile. Predarea limbii române este organizată astfel, încât numărul grupelor ar putea fi nelimitat. Mai exact, toți doritorii de a învăța limba de stat au aici șanse reale. Dacă se formează mai multe grupe, sunt invitați și profesori de la alte instituții de învățământ (pornindu-se de la criteriile stabilite). În afară de grupele pentru care cursurile au loc chiar la Casa Limbii Române, alte zeci de grupe învață acolo unde le este mai comod audienților.

Acum studiază limba română colaboratorii Agenției de Ocupare a Forței de Muncă, ai Spitalului Municipal Nr. 1, ai Spitalului de Urgență, ai Agenției Teritoriale Medicale Botanica, ai unor școli și licee cu predare în limba rusă. Miza esențială este calitatea. „Programul de învățământ pentru fiecare nivel, menționează doamna lordăchescu, include vocabularul uzual necesar pentru a comunica pe teme cotidiene, texte și dialoguri cu elemente de gramatică funcțională. Treptat, se adaugă vocabularul profesional, în funcție de specialitatea fiecărui audient. Cei care absolvesc cursul deplin (trei cicluri) reușesc să comunice liber în limba română. E tocmai efectul cel mai important în cunoașterea oricărei limbi – să poți depăși bariera de comunicare în limba respectivă. Acesta e și motivul pentru care învățarea limbii române se bazează pe comunicare. Vorbirea, construirea unui mediu prielnic liberei comunicări este ceea ce asigură succesul la Casa Limbii Române”.

Mai ușor învață limba persoanele sociabile. La centru se adresează reprezentanții tuturor naționalităților: ruși, ucraineni, bulgari, găgăuzi, evrei, italieni, francezi, arabi și alții. Unii au venit în Republica Moldova să învețe, alții – să muncească. Profesorul Alexei Acsan mizează în activitatea lui pe sistematizare și continuitate.

În cadrul unei singure lecții audienții săi reușesc să învețe tema nouă, să o repete pe cea precedentă, să citească un text nou, să îndeplinească exercițiile gramaticale, să învețe cuvinte noi și modele pentru conversație (în transport, la muncă, în farmacie), să vizioneze un film la tema predată sau să audieze o casetă și să exerseze utilizarea structurilor comunicative. Pe lângă manualul de bază, fiecare audient are la dispoziție, la fiecare lecție, materiale pregătite (xeroxate) pentru citirea textelor, exerciții, temele pentru acasă. Aceste materiale sunt publicate, pentru autodidacți, în revista *Limba Română* (vezi: nr. 10, 11, 2005). Alexei Acsan propune modele noi sau cuvinte cu ajutorul asocierilor pe care le face în funcție de limba maternă a fiecărui audient.

Apropo: toți profesorii centrului cunosc cel puțin trei limbi străine.

Domnișoara Liliana Ganga este una dintre cele mai tinere cadre didactice. Metoda ei predilectă este improvizarea conversațiilor pe teme actuale. De exemplu: ce părere au cei prezenți despre emancipare?, ce alegem între adevărul dur și minciuna „dulce”, cum să faci cunoștință cu o fată?, cum să-i felicităm pe cei dragi de Sf. Valentin?, ce dificultăți apar în procesul de educare a copiilor?, ce emisiuni a vizionat fiecare și ce impresii i-au lăsat. Gramatica se predă, aparent, mai puțin, dar este folosită eficient în conversațiile pe care le susțin audienții. Dacă lexicul însușit este insuficient,



Recent, domnului Boris Denis, doctor în drept, membru al colegiului de redacție al revistei *Limba Română*, i-a fost conferită, prin decret prezidențial, Medalia „Meritul Civic”, pentru activitate prodigioasă în organele procuraturii, pentru realizările sale în propagarea cunoștințelor juridice și înaltul profesionalism. Folosim acest prilej pentru a-i dori dlui Boris Denis noi împliniri în plan profesional, prețuirea celor dragi și multă-multă sănătate, exprimându-ne recunoștința pentru sprijinul acordat publicației noastre în procesul de promovare a limbii și culturii române.

**Colegiul de redacție**

se scriu pe tablă cuvinte noi și, astfel, aceștia își îmbogățesc vocabularul. Cuvintele noi sunt învățate și utilizate la lecția următoare. Astfel sunt construite și modelele de conversație. Manualul este un ghid. Cerința cea mai importantă este să se vorbească doar în limba română.

„Trebuie să ținem cont de faptul, subliniază L. Ganga, că a cunoaște o limbă nu înseamnă a cunoaște doar cuvinte noi și a construi cu ele propoziții corecte din punct de vedere gramatical. Limba este un sistem de gândire, este expresia unei tradiții și a unei culturi. Pentru a cunoaște limba, trebuie să preluăm un nou sistem de gândire, o cultură o și tradiție, iar pentru aceasta este nevoie de mai multă comunicare”.

Indiferent de metodele folosite, toți profesorii sunt interesați să aibă succes, să realizeze obiectivele pe care și le propun, fiind foarte binevoitori cu audienții. De aceea, concluzia nu poate fi decât una: bariera de comunicare este învinsă, audientul reușește să vorbească în limba de stat, să-i înțeleagă pe toți cei ce locuiesc în acest stat, să înțeleagă mai bine cultura și tradițiile autohtone și, respectiv, să se integreze în societate, reușind să se simtă un cetățean integru, cu drepturi depline, al Republicii Moldova.

**Articol preluat din ziarul *Nezavisimaia Moldova*, 1 martie 2006**

**Traducere din limba rusă de Irina DERCACI**



Ion CIOCANU

## CREDIBILITATEA PUBLICISTULUI BINE INFORMAT

Ca și în alte domenii de activitate intelectuală, în publicistică se lansează autori de cele mai diferite calibre valorice. La ora actuală este imposibil să confundăm un text publicistico-artistic al lui Serafim Saka, întemeiat pe o pătrundere adâncă în esența faptelor supuse investigației și pe o interpretare inedită a acestora (de unde și unele exagerări unilaterale, pasibile de replici tăioase), cu unul care îi aparține lui Mihail Gh. Cibotaru, scriitor și publicist ancorat în probleme de reală importanță și adoptând o manieră narativă oarecum calmă, un ton adesea sentimental, sau cu un pamflet scris de Dumitru Matcovschi.

Evident, există diferite modalități de afirmare a publiciștilor, și datoria specialiștilor în materie constă în detectarea adecvată a felurilor specifice de a se exprima ale autorilor, fie aceștia Nicolae Dabija, Constantin Tănase, Petru Bogatu sau oricare alții.

Privit în contextul unor asemenea considerente teoretice, Iurie Colesnic este publicistul care pornește, de obicei, de la un fapt concret al istoriei sau al prezentului, în jurul căruia țese o rețea de



considerații pertinente, cu referințe la anturajul în care s-a produs și s-a desfășurat faptul, încheindu-și demersul cu o concluzie importantă și de mare actualitate.

E și impresia cu care rămânem după lectura cărții sale **Mi-i dor să vă spun**. Ediția a III-a, completată (Editura Museum, 2005).

Chiar în eseu inaugural *În așteptarea omului moral*, autorul pornește de la constatarea că „societățile întotdeauna au nevoie de... un lider”, altfel zis – de „anumite personalități (care) știu să se impună, să devină lideri incontestabili și să poarte destinele națiunilor”.

Constatarea sună ca un adevărat imperativ pentru societatea noastră derutată aproape definitiv de aflarea în fruntea ei, pe rând, a atâtor conducători care, promițând multe, realizează puțin și, până la

urmă, ies din arenă, fără să fi făcut față promisiunilor și, îndeosebi, așteptărilor mulțimii.

Pe un ton calm, eludând parcă orice fior polemic, fără să nege în principiu diversele situații în și prin care se afirmă liderii politici, Iurie Colesnic își alege ca obiect de studiu publicistico-literar „cazul personalității morale, adică al omului care, neavând ambiții politice, nefiind exponentul unei mișcări politice, devine totuși punctul de referință al societății, balanța ascunsă, care poate pune pe cântar binele și răul, scoțând miezul în așa fel încât societatea să-l recunoască figura numărul unu la acel moment”.

Autorul adoptă o viziune largă asupra modalităților de afirmare a liderilor în perioada de tranziție în țările ex-socialiste, evidențind însă adevărul că „nimeni n-a îndrăznit să scoată în față omul moral”. De ce? Pentru că „o societate în descompunere (perioada de tranziție – I.C.), în schimbare de formă și conținut nu recunoaște categoriile moralei”.

Convingerea publicistului e că o personalitate morală constituie „pericolul” cel mai grav pentru liderii unei societăți în tranziție, deoarece ea „poate reorienta brusc electoratul și poate face ceea ce nu poate un partid politic sau chiar zece partide luate împreună – poate consolida societatea pe niște principii morale”.

Urmează exemplele menite să susțină opțiunea publicistului: Adam Mickiewicz la polonezi, Mahatma Gandhi la indieni, Moise la evrei și personajul unei legende gorkiene – Danco.

Sunt instructive considerațiile lui Iurie Colesnic referitoare la „apariția și dezvoltarea omului moral”, avertizările lui asupra caracterului incomod al acestuia și asupra lipsei legislației favorabile unui lider călăuzit de principii morale.

Nu sună prea optimist finalul eseului – „Noi rămânem în așteptarea omului nostru și am ferma convingere că el o să vină...” –, în care apreciem îndeosebi punctele de suspensie. În definitiv, putem chiar să nu fim de acord cu publicistul, dar opțiunea lui este pozitivă, argumentată și în nici un caz nu este exclusă posibilitatea de ieșire a societății din criza interminabilă.

Același – în fond – este mecanismul inițierii și „funcționării” dialogului *Corigenți la Demnitate*. Intervievatul vorbește despre lucrul său la cărțile din colecția „Basarabia necunoscută”, constată o seamă de pete albe din istoria noastră, a căror lichidare a devenit un imperativ și care (lichidare) întârzie. Pentru cunoașterea cât mai bună a trecutului, Iurie Colesnic a cercetat arhivele de stat, excerptând informații deosebit de importante, necunoscute clasei politice de azi și nouă, cetățenilor simpli, corigenți – și noi – la Demnitate (cu majusculă). Urmează – și aici – evocarea faptelor concrete, a căror profundă conștientizare ne-ar altoi simțul demnității naționale, ne-ar reabilita ca exponenți ai neamului, ne-ar servi drept sprijin în evoluția spre ipostaza de adevărați patrioți. De exemplu, „există un segment impunător de literatură pe care nu-l cunoaștem... Ioan

Sulacov, prozator extraordinar din sudul Basarabiei, împușcat de NKVD în 1940; scriitorii Iacob Slavov și Sergiu Matei Nica, ultimul a publicat doar vreo patru volume, în arhiva sa aflându-se un roman și cel puțin 12 cărți de însemnări zilnice. În arta noastră plastică, există compartimente întregi necunoscute încă. Cunoaștem prost medicina basarabească și prea puțini sunt acei care știu că am avut o medicină extraordinară. Cunoaștem insuficient istoria cărții noastre vechi, editorii și tipografiile noastre. Avem foarte buni pedagogi, uitați și ei...”.

Or, astăzi mulți ne reproșează că până la 1940, în condițiile României „burgheze”, am fost săraci și înapoiți.

De la un eseu la altul, Iurie Colesnic ne pune în fața faptelor rămase până în prezent necunoscute sau – și mai rău – cunoscute, dar neconștientizate pe deplin, adânc și temeinic: „Dacă nu era Unirea (din 1918. – I.C.), Basarabia avea să fie ștearsă de pe harta Europei de războiul civil...”.

Cercetător scrupulos al arhivelor, Iurie Colesnic poate fi considerat o enciclopedie în domeniile pe care le investighează. Destăinuirea „Nu scriu o biografie, nu conturez un portret până nu am material inedit, imagine inedită, text inedit” i-a devenit un principiu în activitatea publicistică, lesne verificabil și pe deplin confirmat nu numai prin cele 6 (șase!) volume consistente și originale intitulate „Basarabia necunoscută”. El și-a câștigat în chip onest autoritatea de expert în problemele

pe care le abordează. Se spunea, de exemplu, că Lenin a fost „un geniu al proletariatului, un om de o moralitate ieșită din comun, un orator desăvârșit...”. Nu se știe la fel de bine însă adevărul despre idolul comuniștilor – „un raportor slab, care graseia și nu se putea impune unui auditoriu” și care prefera, din această cauză, „cuvântările tăioase, agresive, utilizând un vocabular la limita bunei-cuviințe”; idolul kremlinez a exemplificat „o morală îndoielnică, pentru că tot partidul bolșevic știa că adevărata pasiune a lui Lenin era Inesa Armand. Nadejda Krupskaja a fost, pur și simplu, un tovarăș de idei, care i-a stat mereu în preajmă, scutindu-l de greutăți materiale și fiind o perfectă acoperire pentru un revoluționar care se considera teoretician și care, de fapt, atâtă și era”. Mai e ceva: „Părinții lui erau oameni cu o situație materială foarte bună și imaginea aceasta nu se potrivea cu ideea originii proletare, origine obligatorie pentru fiecare comunist veritabil. Iată de ce tatăl lui, Ilia Ulianov, a fost declarat ca fiind un simplu funcționar într-un departament gubernial al instrucțiunii publice, fără a (se) specifica faptul că postul ocupat de el în ierarhia structurii de stat era echivalent cu postul de general”. Și încă un detaliu inconvenabil pentru cei înhămați la „făurirea” imaginii exemplare a lui Lenin: „Un copil crescut într-o familie elitară, educat într-un spirit nobil, își trădează clasa din care a ieșit. Devine ostil acestei clase și, când ajunge la putere, o nimicește fără cruțare. Întrebarea se impune:

este vorba de o răzbunare sau mai degrabă avem pe față o anomalie ereditară?”

Acolo unde s-ar putea să nu fie crezut, Iurie Colesnic apelează la argumente oferite de somități. De exemplu, în cazul întrebării de mai sus: „Nikolai Berdeaev, un mare filozof rus, contemporan lui Lenin, îl definește astfel: „Lenin a fost un filozof reacționar, un om cu o joasă cultură, din care cauză a luptat cu tot ce este cult”. Aici ne permitem să cităm o afirmație leninistă cunoscută de mulți oameni cu carte, nu și de comuniștii contemporani și nici de o parte considerabilă a intelectualilor de azi, afirmație reprodușă și de Iurie Colesnic în eseul *Despre inteligențime* și dată în original: „Интеллигенция – это гавно” („Inteligenția e căcat”).

Bogăția, varietatea, importanța și – de cele mai multe ori – ineditul faptelor abordate de publicist nu rămân, desigur, simple acumulări de materiale de arhivă sau de informații referitoare la trecutul și prezentul nostru sau al altor popoare. Iurie Colesnic excelează și printr-o reală capacitate de interpretare orginială a faptelor supuse investigației, de descifrare a sensului și actualității lor. Uneori, în titlu (*În așteptarea omului moral*), alteori în sugestia ce transpare din acesta (*Corigenți la Demnitate*), nu rareori în afirmația directă, mai puțin artistică („Să fim un pic mai deștepți, un pic mai chibzuiți și un pic mai cinstiți...”), autorul ne îndeamnă la conștientizarea activă a faptelor, la efortul de a extrage învățăminte din acestea. Nu

lipsesc atitudinile formulate în chip direct pe parcursul eseurilor, unele cu caracter memorabil, aducând a butadă („Lecția venirii comuniștilor la putere trebuie însușită corect. Nu comuniștii au venit la putere, ci electoratul nostru i-a adus, electoratul plictisit de promisiuni și sătul de amăgeli”). De cele mai multe ori, însă, nici titlul, nici vreo afirmație tranșantă nu fac – prin ele însele – dovada vigoriei speculative a publicistului, și atunci lectura integrală a eseului se încheie parcă de la sine cu o concluzie specifică, pe care o tragem noi, cititorii, la finele escapadelor prin lumea evenimentelor și informațiilor prezentate de autor. Titlurile au menirea de a ne instiga la lectură și la savurarea semnificației lor (*Mitul uitării înapoi, Lenin – un paradox al istoriei, Prețul minciunii* etc.).

Ultimul titlu merită un comentariu detaliat. Dintr-un articol publicat în cotidianul *Moldova suverană* la 18 martie 2004 Iurie Colesnic citează o singură afirmație a autorului – că la 13 ianuarie 1918 Basarabia „se afla sub jurisdicția Rusiei” și de aceea, chipurile, intrarea armatei române pe teritoriul nostru înseamnă „o ocupare de către români a unui pământ străin”. Bine informat și mânuitor cinstit al informației, Iurie Colesnic dezvăluie în mod convingător adevărul, călăuzind cititorul spre o înțelegere profundă a istoriei și izbăvindul de veninul minciunii pseudosavantului: „Într-adevăr, după 1812 frontiera de vest a Rusiei era stabilită pe râul Prut. Jurisdicția (Rusiei. – I.C.) ar fi fost în cazul

În care la 26 octombrie 1917 nu ar fi avut loc revoluția lui Lenin de la Petrograd, revoluție în care conducătorul de atunci al proletariatului a declarat dreptul popoarelor la autodeterminare. Fapt care s-a și întâmplat. Toate popoarele subjugate de imperiu și-au creat parlamente și au început să meargă de sine stătător spre o viață (nouă). Așa s-a eliberat Finlanda, așa au devenit independente Republicile Baltice, așa a ieșit din cadrul imperiului Polonia, așa a apărut parlamentul de la Mensk, a început să activeze Rada ucraineană și, desigur, basarabeni, după mai multe clarificări cu Ucraina, care avea pretenții teritoriale, au reușit să formeze propriul (lor) parlament – Sfatul Țării. Acest prim parlament al Basarabiei și-a asumat întreaga conducere a provinciei”, drept care „în perioada de după momentul formării Sfatului Țării nu se poate vorbi despre o jurisdicție a Rusiei asupra acestui teritoriu”.

Autorul eseului nu rămâne la această precizare de principiu. El se întrebă public de ce pseudoistoricul din *Moldova suverană* a avut nevoie de propoziția despre jurisdicția Rusiei asupra Basarabiei la 13 ianuarie 1918 și răspunde, de asemenea, public: „Fiindcă în această teză este ascunsă pretenția U.R.S.S. asupra Basarabiei și ocuparea noastră din 28 iunie 1940...”.

Mai mult, Iurie Colesnic observă că autorul articolului din *Moldova suverană* „uită că Rusia Sovietică

a lui Lenin s-a decis de dreptul de moștenitoare a vechilor tratate ale Rusiei țariste. Ea n-a vrut să plătească nimic din ceea ce împrumutase țarismul...”.

Bazându-se pe fapte concrete (preponderent inedite), Iurie Colesnic nu ezită să dezvăluie sensul și rostul acestora, ca să le interpretăm și noi, cititorii, în lumina adevărului incontestabil. Că o face, ca în eseul *Prețul minciunii*, în mod oarecum didacticist, nu este o greșală; propunerea calmă poate fi și ea eficientă: după ce, mai amintind o dată despre cei doi boieri care în 1812, pentru niște pungii de galbeni, au favorizat vinderea teritoriului Basarabiei către ruși și gândindu-se „la boierii noștri moderni care, fără scrupule, au vândut Ucrainei un teritoriu de lângă satul Palanca”, publicistul își exprimă direct atitudinea față de orice trădător: „Nu vă îndemn să cumpărăm pistoale, vă îndemn să ne oprim și să cântărim unde este minciună și unde este adevăr”, în speranța că „vom găsi noi... un stâlp al infamiei de care să-i legăm pe cei care profanează toate noțiunile sfinte și le detestă fără nerușinare”.

Indiferent de formulele generalizatoare din finalele care încoronează eseurile sale, în cartea **Mi-i dor să vă spun** Iurie Colesnic reușește să extragă esența faptelor supuse investigației publicistice, angajându-și cititorii într-un act de interpretare justă a evenimentelor.

## NOI APARIȚII EDITORIALE LA CASA LIMBII ROMÂNE

Sub egida Casei Limbii Române a apărut recent manualul **Grammaire française. Morphologie et syntaxe. Guide bref**, semnat de Tatiana Gurițanu. Autoarea încearcă să prezinte gramatica franceză într-o formă succintă, structurată după criterii logice și, respectiv, accesibilă.

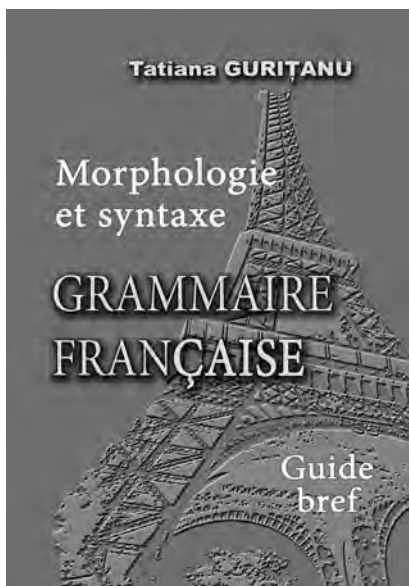
Volumul este alcătuit din două părți: morfologie și sintaxă. Pentru a facilita însușirea teoriei gramaticale, materialul este prezentat în formă de tabele și scheme.

Cartea nu reprezintă o simplă expunere a problemelor gramaticii franceze, ci un „ghid”, diferit de un manual obișnuit. Autoarea confirmă faptul că pentru explicarea problemelor de gramatică trebuie folosită metoda aplicată în manualele elaborate de autori francezi.

Ghidul este recomandat tuturor celor care vor să studieze mai aprofundat limba franceză.

Consemnăm și apariția, sub aceeași egidă, a cărții lui Ianoș Țurcanu, **Cugetări de astăzi și de ieri**. Volumul conține un număr impresionant de aforisme care sunt expuse într-o succesiune aleatorie, fără a fi supuse vreunor exigențe tematice sau limitate de vreun titlu ori subtitlu.

Ilustrată cu lucrări de Salvador Dali, cartea **Cugetări de astăzi și de ieri** promite o lectură antrenantă a cugetărilor unui autor reflexiv, care devine, spre deliciul cititorului, extrem de ironic când se autoevaluează: „Sper ca din aforismele mele să rămână măcar unul. Drept că pe acela încă nu l-am scris”.



Tatiana Gurițanu  
**Grammaire française**  
**Morphologie et syntaxe**  
**Guide bref**  
Casa Limbii Române  
Chișinău, 2006



Ianoș Țurcanu  
**Cugetări de astăzi și de ieri**  
Casa Limbii Române  
Chișinău, 2006

## STUDII DE LINGVISTICĂ

La începutul lunii martie a vizitat Casa Limbii Române domnul prof. univ. dr. Nicolae Felecan, Prorector al Universității de Nord Baia Mare. Cu această ocazie, ne-a oferit câteva cărți, apărute recent la editurile din România. Cunoscut lingvist și om de cultură, dl prof. a acceptat, într-un gest de solitudine pentru noi, invitația de a fi membru al colegiului de redacție al revistei *Limba Română*.

Despre studiul lui Nicolae Felecan **Sintaxa limbii române. Teorie. Sistem. Construcție**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, Vasile D. Țâra afirmă: „Întemeiată pe bibliografia fundamentală tradițională, **Sintaxa** domnului Felecan învederează și o profundă cunoaștere a studiilor de specialitate actuale, cu orientări metodologice diferite, din care autorul preia definițiile și părerile cele mai semnificative. Susele unui examen critic riguros și îmbinate cu propriile opinii, izvorâte dintr-o aprofundată cunoaștere și îndelungată investigație a sistemului sintactic românesc, aceste păreri se constituie într-un suport teoretic solid, bine argumentat și ilustrat cu exemple convingătoare, alese cu grijă din literatura clasică contemporană”. Cartea este una de referință pentru cei interesați de sintaxa limbii române.

**Vocabularul limbii române**, apărută la Editura Mega, Cluj-Napoca, 2004, este o carte în care autorul prezintă imaginea varietății vocabularului românesc, pornind

de la criteriile unanim acceptate de clasificare a cuvintelor: structura materială, importanță, origine, structura semnificațiilor, categorii lexico-semantice – sinonime, omonime, omografe, omofone, paronime, antonime – creațiile interne: derivarea cu sufixe, derivarea cu prefixe, derivarea parasintetică, derivarea regresivă; compunerea. Studiul este adresat în primul rând elevilor și studenților, dar și profesorilor, tuturor celor interesați de lexicul limbii române.

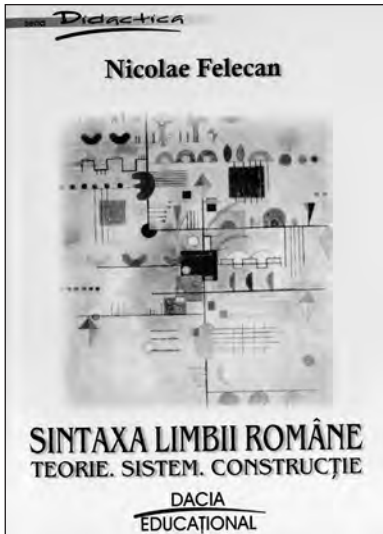
**Terminologia corpului uman în limba română**, Editura Mega și Editura Argonaut, 2005, este o monografie în care se supune analizei evoluția termenilor ce desemnează părțile corpului uman în limba română. Fenomenul este studiat atât în sincronie, cât și în diacronie, pentru a pune în evidență dinamica limbii.

Profesorul de la Universitatea de Nord Baia Mare ne-a prezentat la redacție și cartea **Noțiunea „muncă”. O perspectivă socio-lingvistică în diacronie** al cărei autor este Oliviu Felecan, fiul lui Nicolae Felecan. Distinsul profesor de la Timișoara Gheorghe I. Tohăneanu apreciază, în precuvântarea acestui studiu, „rigoarea dezbaterii, finețea asocierilor și a disocierilor, forma aleasă, dar mereu firească a expunerii”.

În contextul preocupărilor tânărului cercetător pentru socio-lingvistică, menționăm că puteți citi în paginile acestui număr al revistei articolul *Contra limbii moldovenești – un altfel de argument*.

Vom reveni în numărul viitor cu o cronică.

RAFT



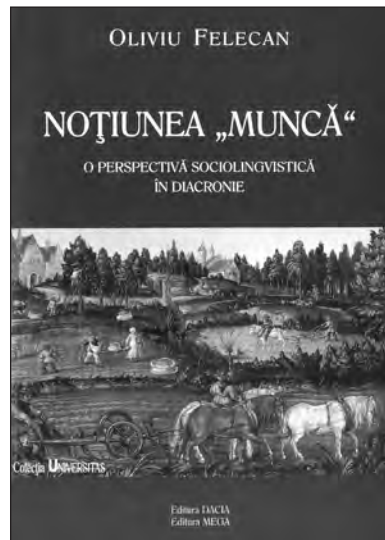
Nicolae Felecan  
**Sintaxa limbii române**  
**Teorie. Sistem. Construcție**  
 Dacia  
 Cluj-Napoca, 2002



Nicolae Felecan  
**Vocabularul limbii române**  
 Mega  
 Cluj-Napoca, 2004



Nicolae Felecan  
**Terminologia corpului uman**  
**în limba română**  
 Mega, Argonaut  
 Cluj-Napoca, 2005



Oliviu Felecan  
**Noțiunea „muncă”**  
**O perspectivă sociolingvistică**  
**în diacronie**  
 Dacia, Mega  
 Cluj-Napoca, 2004



**AUTORI**

**Larisa BALABAN**, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău.

**Alexandru BANTOȘ**, director al Casei Limbii Române, redactor-șef al revistei *Limba Română*.

**Ana BANTOȘ**, critic literar, cercetător științific coordonator, Institutul de Literatură și Folclor al A.Ș.M.; conf. univ. doctor, Universitatea de Stat din Moldova.

**Gheorghe M. BÂRLEA**, scriitor, profesor, Universitatea de Nord, Baia Mare.

**Roxana-Magdalena BÂRLEA**, asistent universitar, doctorandă la Departamentul Limbi Romanice și Comunicare în Afaceri al Academiei de Studii Economice din București.

**Mircea BORCILĂ**, profesor doctor, Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca.

**Leo BUTNARU**, poet, eseist, traducător, Republica Moldova.

**Ion CIOCANU**, critic și istoric literar; doctor habilitat în filologie, cercetător științific superior, Institutul de Literatură și Folclor al A.Ș.M.; membru al colegiilor de redacție ale revistelor *Limba Română* și *Viața Basarabiei*.

**Theodor CODREANU**, critic literar, prozator și eseist; profesor, Huși.

**Irina CONDREA**, conferențiar, doctor în filologie, decan al Facultății de Litere a Universității de Stat din Moldova.

**Boris DENIS**, doctor în drept, membru al colegiului de redacție al revistei *Limba Română*.

**Oliviu FELECAN**, lector doctor, Universitatea de Nord, Baia Mare.

**Tatiana GOLBAN**, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova.

**Ion HADÂRCĂ**, poet, om politic, Republica Moldova.

**Dumitru IRIMIA**, lingvist, profesor doctor, Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași.

**Iurie MATEI**, artist plastic, Republica Moldova.

**Eugenia MINCU**, doctorandă, catedra Limbi Moderne și Latină, USMF „Nicolae Testemițeanu”, Chișinău.

**Nicoleta NEȘU**, lector doctor, Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.

**Lilia PORUBIN**, doctorandă, U.P.S. „Ion Creangă” din Chișinău.

**Mina-Maria RUSU**, profesor doctor, Inspector general pentru Limba și Literatura Română la Ministerul Educației și Cercetării, vicepreședintă a Comisiei Naționale pentru Limba și Literatura Română, România.

**Natalia SILIȚKAIA**, jurnalistă, Republica Moldova.

**Ruslana SPRÂNCEANU**, doctorandă, lector, Catedra Pian Auxiliar, Facultatea Artă Vocală, Dirijorală și Pedagogie Muzicală a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău.

**Dumitrița SMOLNIȚCHI**, doctorandă, lector superior, U.P.S. „Ion Creangă” din Chișinău.

**Constantin ȘCHIOPU**, doctor în pedagogie, conferențiar, U.P.S. „Ion Creangă” din Chișinău.

**Dumitru TIUTIUCA**, profesor doctor, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați.

**Ion UNGUREANU**, actor, regizor, om politic, Republica Moldova.

**Elena VARZARI**, lector, Catedra de Filologie Clasică, Universitatea de Stat din Moldova.

