
**VoluM dedicat
profesorului
Eugeniu Coșeriu
la 80 de ani**

UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ
DE STAT "ION CREANGĂ"
DIN CHIȘINĂU

FACULTATEA FILOLOGIE

METALITERĂ
ANALELE FACULTĂȚII DE FILOLOGIE

SECȚIA LITERATURĂ ROMÂNĂ ȘI COMPARATĂ

2001

Vol. 2

SUMAR:

REVERBERAȚII COȘERIENE

MIHAI CIMPOI. Limbajul poetic ca limbaj absolut / 3

ANATOL GAVRILOV. Fondul epistemologic și umanistic al conceptului de lingvistică generală / 7

ALIONA ZGARDAN. Interferența dimensiunilor universale în limbaj / 16

OLGA COSOVAN. Câmpul etimologic: conexiuni sincronice și diacronice / 19

VERONICA PĂCURARU. Considerații privind suportul morfosintactic al lexicalizării / 27

TATIANA CARTALEANU. Solidaritatea sintagmatică a contextului proverbial / 31

PETRU BUTUC. Categoria gramaticală a cazului morfologic și sintactic în limba română (opinii) / 38

ȘTEFANIA ISAC. Adaptarea neologismelor de origine engleză la categoria de gen a limbii române / 50

LIUBA PETRENCU. Categoriile determinării numelui în limbile română și bulgară / 57

ISTORIA LITERATURII CONTEMPORANE

ALEXANDRU BURLACU. Poezia basarabeană: Arcadia în negativ / 62

ALINA CIOBANU. Ion Buzdugan: exaltarea mitului dacic / 70

ELIZA BOTEZATU. Poezia lui G. Meniuc din anii 70-80: delimitări și convergențe / 73

ESEU LITERAR

MIHAIL DOLGAN. Despre simțul măsurii și nevoia acută de a-l poseda / 79

ALINA CIOBANU. O generație literară cu ideea sincronizării / 82

GRIGORE CANȚĂR. Borges, Stănescu și alte erezii / 85

POETICĂ

VICTORIA BARAGA. Mitificarea la G. García Márquez / 88

TEORIE LITERARĂ

NICOLAE BILEȚCHI. Dramaturgia lui I. Druță între compoziție articulată și relativitate compozițională / 93

VLAD CARAMAN. C. Stere: arta portretului /106

ALIONA GRATI. Poezia condiției feminine / 112

TEHNICĂ NARATIVĂ

FELICIA CENUȘĂ. Tehnici narative în *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache / 117

TEORIA TRADUCERII

DUMITRU APETRI. Aspecte teoretice ale traducerii artistice / 124

FOLCLORISTICĂ

LORETTA HANDRABURA. A. Gorovei vs teoria folclorului / 134

LORETTA HANDRABURA. Literatura de frontieră a lui

A. Gorovei / 146

PRO DIDACTICA

ALEXANDRA BARBĂNEAGRĂ. Considerații privind studierea etichetei verbale în grupele alolingve / 151

VIORICA ZAHARIA. Model de proiectare a tipurilor de lecții de însușire a noțiunilor de teorie literară / 154

OCHEANUL ÎNTORS

ALINA CIOBANU. Eugeniu Coșeriu. Debutul poetic / 157

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, **doctor habilitat în filologie**

Redactor-șef adjunct:

Tatiana Cartaleanu, **doctor în filologie**

Colegiul de redacție: Alexandra Barbăneagră, **doctor în filologie**, Victoria Baraga, **doctor în filologie**, Nicolae Bilețchi, **doctor habilitat în filologie**, membru corespondent al A.Ș.M., Eliza Botezatu, **doctor în filologie**, profesor universitar, Petru Butuc, **doctor în filologie**, Mihai Cimpoi, **doctor habilitat în filologie**, academician al A.Ș.M., Alina Ciobanu, **doctor în filologie**, Mihail Dolgan, **doctor habilitat în filologie**, membru corespondent al A.Ș.M., Loretta Handrabura, **doctor în filologie**, Vasile Pavel, **doctor habilitat în filologie**, profesor universitar, Liuba Petrencu, **doctor în filologie**, Timofei Roșca, **doctor în filologie**, Angela Sângereanu, **doctor în filologie**, Gabriela Topor, **doctor în filologie**

Procesare computerizată: Vlad Caraman

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

Mihai Cimpoi

Eugeniu Coșeriu: limbajul poetic
ca limbaj absolut

Lui Eugeniu Coșeriu îi datorăm delimitarea clară între stilistica lingvistică și stilistica literară și între limbaj ca atare și limbajul poetic care își instituie în mod autarhic calitatea de limbaj absolut.

Se știe că, dintre raporturile duale predominante în stilistica modernă – limbă/vorbire, context/alegere și denotare/conotare, cea de-a doua îi era cunoscută încă lui Aristotel, care făcea de altfel și o distincție netă între limba comună și limba poetică (“Darul cel mai de preț al exprimării poetice este să fie limpede, fără să cadă în comun”, [1, cap. XXI]). Pe urmele teoretice ale lui F. de Saussure, G. Devoto impunea distincția langue-parole și între obiectivul lingvistului care este limba ca instituție (la lingua come institutio), aceasta fiind subordonată strâns normei și obiectivul stilisticianului care este “la lingua individuale” și se constituie din forme particulare ce se află doar sub un anumit raport cu sistemul de norme al limbii ca instituție.

În concepția lui Eugeniu Coșeriu stilistica literară, diferită de cea lingvistică propriu-zisă, stabilește o relație nu doar cu limba, ci și cu selecția operată care dă cuvântului în text o semnificație actualizantă. Ea se situează, prin urmare, pe o poziție extralingvistică față de opera ca atare și față de procedeele literare nonlingvistice (de natură cultural-estetică). Opera apare, într-o astfel de viziune absolutizantă care se va extrapola și asupra limbajului poetic, ca un domeniu autarhic, ca o țesătură configurativă complexă ce ține de legi autonome, sub imperiul cărora are loc intercon condiționarea specifică a elementelor verbale și extraverbale. (Această delimitare savantul nostru o face, printre altele, în lucrarea sa *Determinacion y entorno*, “*Romannistisches Jahrbuch*”, nr. 7, 1955-1956, p.29).

Expresivitatea, ca notă specifică a limbii poetice, este determinată, conform cunoscutei postuleri aristotelice, de abaterea sau devierea de la normă. Modernii au definit stilul în același sens, această opoziție limbă poetică/limbă comună constituind temeiul formulărilor lui Gh. Bruneau, urmat de P. Valéry, și al unei absolutizări progresive, unii stilisticieni, Jean Cohen fiind cel mai radical printre ei, vorbind chiar despre stil ca despre o

deviere ce frizează greșeala. Așa cum preciza Gérard Genette în *Figuri*, devierea este concepută ca o infrafracțiune: “Poezia nu deviază în raport cu o constantă tematică, ea îl violează și îl transgresează, fiind însăși contradicția lui: poezia înseamnă antiproză. În acest sens precis, s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen, este o deviere absolută”[2, p. 217].

Un test statistic simplu, efectuat prin compararea textelor poetice din epoci diferite, demonstrează procentul mărit considerabil al devierilor de la normă (discordanța ritmică, gramaticalitatea rimelor, - care sfârșește în “noncategorialitate”, nelegarea între ele a vocabulelor din diferite clase morfologice, încălcarea normei prozaice a izocroniei dintre frază/sunet și frază/sens), care indică 11% și 18,6% la clasici, 19% și 28,6% la romantici și 39% și 30,7% la simboțiști. Cam același procent gradual îl atestă și predicția, situată sub raportul pertinentei epitetelor. În contextul limbajului poetic tabelul impertinentei determinărilor arată 40,3% pentru clasici, 54% pentru romantici, 66% pentru simboțiști.

Acest tablou diagramat al involuției normei și evoluției abaterilor relevă ideea lui Jean Cohen, după care devierea nu este un scop pentru poezie, ci un simplu mijloc. Or, devierea nu privește efectele de lexic sau privilegiile dialectale, ci întemeierea unui idiom special, căci ea nu își poate îndeplini funcția poetică decât atunci când este un instrument al unei schimbări de sens: “Trebuie deci ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinență, și ca această impertinență să fie reductibilă. Devierea nonreductibilă, ca în enunțul suprarrealist l’huître du Sénégal mangera le pain tricolore (“... stridia din Senegal va mânca pâinea tricoloră”), nu este poetică: devierea poetică se definește prin reductibilitatea sa, care implică în mod necesar o schimbare de sens, și, mai exact, o trecere de la sensul “denotativ”, adică intelectual, la sensul “conotativ”, adică afectiv: curentul de semnificație blocat la nivelul denotativ (angélus bleu) se pune din nou în mișcare la nivelul conotativ (angélus paisible), și acest blocaj al denotației este indispensabil pentru eliberarea conotației”[2, p. 222-223]. Prin această substituție a conotației de către denotație dispare momentul negativ al infrafracțiunii, impertinentei survenite în versificație, predicție, determinare și coordonare (gramaticală) a cuvintelor; semnificantul de conotație se instaurează autoritar și se hrănește din procedeele ce se conțin virtual în structura limbajului. “A spune flamme pentru amor înseamnă pentru mesaj a purta mențiunea: sunt poezie” (Jean Cohen, *Structure du langage poetique*, Paris, 1966). Fie că suntem sau nu suntem de acord cu punerea în relație a limbajului conotativ cu emoționalul și a limbajului denotativ cu noționalul, subscriem la evidența constatării că poezia reprezintă un limbaj specific și că ea, așa cum spune Mallarmé ”răscumpără defectul”, corectându-l, compensându-l

și recompensându-l. Împlinindu-l, suprimându-l și exaltându-l, ea îl desăvârșește și se desăvârșește ea însăși prin această poetizare a defectului.

După Heidegger, un astfel de proces de poetizare are loc printr-o revelare a neființei, care a pierdut capacitatea de a oferi și de a păstra Ființa în funcția ei de normă, Poezia e un proiect de luminare a adevărului, a stării de neascundere, este un act de poetizare (Dichten) într-un sens foarte cuprinzător. Cu alte cuvinte, poezia este rostire esențială (Sagen), o proiectare a luminosului în care se vestește sub ce înfățișare vine ființarea în deschis.

“Proiectul poetic provine din nimic, precizează Heidegger, în sensul că el nu-și ia niciodată darul din realitatea obișnuită și din ceea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Dar, în măsura în care ceea ce a fost aruncat de către el nu este decât determinarea tănuită a Dasein-ului însuși, ce aparține Istoriei, el nu provine totuși nicicând din nimic”[3, p. 90]

Dezvoltând mai vechea distincție între stilistica lingvistică și stilistica literară, prin care acordă un deosebit credit operei ca entitate monadică ce se constituie după legi proprii, prin selectarea valorii semnificante a cuvântului și interrelaționarea mijloacelor extralingvistice și nonlingvistice, Eugeniu Coșeriu consideră că limbajul primează în creativitate prin însăși esența sa cognitivă. Acesta “organizează” lumea, o ctitorește, în sens heideggerian, și o așază într-o reprezentare într-un mod hegelian, cuvintele fiind doar semne pentru o astfel de reprezentare și inițiind un sistem referențial (prin referire la obiecte și situații). Limbajul nu face decât să delimiteze ființa prin care se naște ființa ca atare. Limbajul nu creează propriu-zis lumea, dar o face să fie, să existe prin delimitare verbală: “Lunea o avem numai fiindcă o organizăm prin limbaj. Sau, cum spun eu cu un exemplu în *Der Mensch und seine Sprache*, se înțelege că limbajul nu creează copacii, însă face să fie copaci, fiindcă, altfel, ei ar fi, de exemplu, numai “plante în general”, împreună cu multe alte plante, sau ar putea fi numai o anumită speță de copaci, sau ar putea fi cinci-șapte spețe diferite ș.a.m.d. Deci această delimitare a ființei prin care, în realitate, se naște Ființa ca atare, este dată prin Limbaj” (*Ființă și limbaj*, interviu cu Eugeniu Coșeriu realizat de Lucian Lazăr în *Echinox*, 1996, nr. 10-11-12, p. 3-6).

Spre deosebire de limbajul obișnuit care doar construiește și reprezintă Ființa (“Limbajul e Casa Ființei”, spune Heidegger și Coșeriu îmbrățișează această propoziție filosofică, dar nu sensul Dasein-ului, ci al lui Sein însuși, al Ființei ca atare), limbajul poetic este absolut, având avantajul de a crea “lumi posibile”.

Printr-un anume aspect al formulărilor sale Eugeniu Coșeriu se apropie de teoria misterului dublului metaforic referențial, pe care o găsim la Heidegger și Blaga. Misterul heideggerian, sinonimizat cu exterioritatea mută a pământului celebrată de miturile agrare, e o “năvalnică pornire” după o retragere tacită în propriul conținut, în sufletul autonom al

interiorității. În rostirea esențială, care survine în orice limbă – deci și în limbajul poetic – pământul se păstrează ca cel care e închis. Menirea ei este să aducă în deschis, să actualizeze nerostibilul ca atare. Pornirea năvalnică spre mister este o șansă de a deschide și de a lumina cel puțin parțial misterul. Opera este asemenea pământului: se închide în propriul ei semn de întrebare, neoferind nicicând un răspuns definitiv. Ea este deschiderea posibilă. Ceea ce afirmă tranșant și Eugeniu Coșeriu este lumea posibilă scoasă în ființă printr-o delimitare de elemente ale ființei. Principalul e să depășești opacitatea exteriorității pământului și pătrunzi sufletul lui dincolo de metal, lemn, sunet și cuvânt. Blaga vede poeticitatea în însăși această materialitate substanțială a sunetului: “Cuvintele limbajului poetic devin revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială (...) Limbajul poetic este prin urmare, prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva “metaforic” [4, p. 314].

De altfel, Eugeniu Coșeriu ilustra această concepție blagiană a dublului metaforic și a misterului revelat prin cuvintele limbajului poetic în încercările literare de tinerețe, în care cerurile apăreau frânte, iar necunoscutul se proiecta dinamic pe cerurile zării: (*Scrisoare din stepă*). Lucrurile, plantele, păsările, copacii poartă solii (ale Necunoscutului, bineînțeles), duc către o cauză, către un principiu divin, către un centru existențial (blagianul *Marele Anonim* ?), fapt care generează câte o întrebare înfiorată “Cine?”:

“- Salcia mai plânge uneori, îmbrățișând înserarea cu mâinile uscate. El i-a adus într-o zi o barcă de hârtie, care s-a oprit în rădăcini. Barca purta numele unui copil care murise undeva departe. Dar corbul bătrân, care-și avea cuibul în salcie și care trecea drept foarte înțelept, credea că barca e o solie.

- Cine bate la fereastră?... Drum de gânduri oarbe. Făcliile ard. Tot mai ard. Cine le-a aprins? Cine le-a aprins ?
- Pluta nu mai ajunge la țărături și înserările râdeau vag. Pânzele erau destrămate. O grădină imensă, cu copaci desfrunziți așteaptă undeva pe călătorul nebun să se întoarcă de pe mări” (*Iluzii mici*)

Posibilul se naște din semnele și semnalele lucrurilor, dar este cu neputință de realizat. Limbajul ca rostire esențială a lumii stă în cumpănă între nașterea sa din realul plin de posibilități al lumii. Drumul e nesfârșit, e drum lung de noapte. Cunoașterea nu e atât co-naștere, cum zice Claudel, ci naștere a (ne)cunoașterii. Într-o miniatură posibilul căutat duce la *Taină* (- la pierderea a “ceva din care nu știe nimic”), iar aceasta duce la absurd.

Limbajul poetic este esențialmente un limbaj absolut. El este conceput, ca și în cazul lui Heidegger, ca o “casă a Științei”, dar nu în sensul existenței, al lui Dasein, ci, era așa cum am spus, în sensul lui Sein, al

ființei însăși. Lumea există doar prin organizarea ei în limbaj și prin valorificarea posibilităților omului ca ființă spirituală. Limbajul doar ne duce spre lucruri și ne ajută să delimităm și să identificăm anumite “moduri-de-a-fi”. Limbajul poetic are, însă, facultatea de a crea “lumile posibile”.

Poezia lui Ion Barbu este o poezie a posibilităților limbii române (*La lingua di Ion Barbu*, 1949)

Misterul blagian trebuie interpretat ca o cunoaștere luciferică sau ca o cunoaștere metaforică:”... În sens absolut, cultura este... o creație ex nihilo a unei lumi proprii omului”: “Chiar dacă pleacă de la o cunoaștere sensibilă a lumii așa-zise obiective, în măsura în care ni se prezintă ca obiectivitate, este construirea unei alte lumi, se înțelege că în sens absolut, nu în sens istoric” [5, p. 26].

“Cosmoidul” blagian e o altă lume cu legile și normele ei specifice.

Opera poetică este, de fapt, un “cosmoid” ce valorizează posibilitățile realului de a fi – prin metaforă, prin rostire esențială – ființă.

Referințe bibliografice:

1. Aristotel. *Poetica*, București, 1965
2. Gerard Genette. *Figuri*, București, 1978
3. Martin Heidegger. *Originea operei de artă*, București, 1982
4. Lucian Blaga. *Trilogia culturii, Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1969
5. Eugeniu Coșeriu. *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană, în volumul Eonul Blaga*, București, 1997

Anatol Gavrilov

Fondul epistemologic și umanistic
al conceptului de *lingvistică generală*

Mărturisind că elaborarea concepției sale lingvistice a fost o continua polemică cu marele lingvist elvețian F. de Saussure și cu continuatorii săi în lingvistica structurală contemporană, Eugeniu Coșeriu relevă că divergențele de ordin lingvistic se trag din modul diferit de a concepe obiectul lingvisticii. F. de Saussure, cum se știe, a efectuat o operație dihotomică a limbajului omenesc. El a separat “limba”, ca sistem general și sincron, de mijloace de expresie, de vorbirea ca act individual de folosire a acestui sistem în procesele de comunicare dintre vorbitorii limbii

respective. Cu alte cuvinte, limba, ca sistem ce preexistă vorbirii, îi este contrapusă vorbitorului ca un obiect extern și de fapt străin lui, pe care acesta trebuie mai întâi să și-l însușească pentru a putea vorbi în limba ce-i este dată ca o realitate obiectivă, din afara lui ca subiect uman. “Limba” lui F. de Saussure nu mai este limba reală, vie pe care o cunoaștem în forma limbajului omenesc, ci este o construcție teoretică alcătuită din categorii și noțiuni abstracte. Această “limbă” este, după cum observase încă în anii ‘20 Bahtin, o modelare teoretică a unei limbi moarte și străine[1]. Plecând de la ea, nu se poate ajunge la cunoașterea formelor reale, vii ale comunicării verbale în limba respectivă. Însuși F. de Saussure devenise până la urmă conștient, după cum reiese din manuscrisele sale postume, de această dificultate de a explica funcționarea limbajului prin studierea limbii ca sistem obiectiv, făcându-se abstracție de subiectul vorbitor [2, p. 322].

“... Primul lucru pe care l-am făcut, și care, pe urmă, e ca un fir roșu în toată activitatea aceasta lingvistică, a fost – mărturisește Eugeniu Coșeriu, să nu plec de la “limbă”, ci dimpotrivă: adică să răstorn acest principiu saussurian, (...) să plec, dimpotrivă, de la vorbire și să iau vorbirea ca realitatea în care trebuie să facem distincțiile și în care să găsim și această dimensiune, fără îndoială esențială, care este “limba” (langue). (...) La F. de Saussure se spune că se ia “limba” “ca măsură a tuturor celorlalte manifestări de limbaj”, pe când eu spun să luăm vorbirea ca “măsură” și limba însăși (langue) s-o găsim în “vorbire”. Răsturnând acest principiu, deci, imediat am văzut întâi că era nevoie să distingem aceste nivele în vorbire, în tehnica vorbirii, (...), tehnică în sensul termenului din greacă, adică aceea “știință” care are bază intuitivă, însă este foarte sigură” [3, p. 14].

Luând ca punct de plecare nu o concepție teoretică despre limbă, ci însăși faptul ontic al ființării reale a limbii în vorbire și prin vorbire, faptul că vorbirea prezintă deja o anumită știință a limbii, intuitivă, practică, neteoretică, nelingvistică, dar suficientă pentru a asigura existența și funcționarea limbajului omenesc înainte de orice știință teoretică despre limbă, căci “lingvistica este clădită pe intuiția vorbitorilor și a lingvistului însuși ca vorbitor” și nu invers, Eugeniu Coșeriu a ajuns la concluzia de importanță epistemologică fundamentală: limba nu trebuie concepută și studiată ca un obiect exterior, care ar exista asemenea unui fenomen natural, ea este un fenomen de cultură și trebuie studiată ca și alte obiecte culturale, și anume, ca reprezentând o tradiție culturală internă a subiectului vorbitor. Ea nu este doar un obiect al științei lingvistice, ea însăși este o știință a subiectului vorbitor și nu poate fi detașată de acesta decât pe calea speculației și abstracției teoretice.

Aplicând la teoria limbajului categoriile aristotelice *energeia* (activitate, creație), *dynamis* (potență, tehnică, competență, știință în sensul larg al cuvântului) și *ergon* (produs, rezultat), Eugeniu Coșeriu susține că aceasta

din urmă se referă la text ca produs al discursului, dar nicidecum la limbă care este *dynamis*, știință, competență idiomatică a vorbitorului. “Nu există limbă ca *ergon*. *Ergon*-ul există numai ca abstracție. Adică unde putem găsi "limba română"? Într-o gramatică și într-un dicționar. Adică putem “extrage” limba, pe când textul îl avem. Limba, ca atare, nu putem s-o avem pentru că textul conține mai mult decât limbă, și nu ne spune care este limba(...). Atunci înseamnă că limba o deducem și numai prin abstracție avem *ergon*, într-o gramatică și într-un dicționar (...). Adică deduc limba din activitate și din *Saber* idiomatico (competență, știință idiomatică) și o dăm ca limbă abstractă, ca produs. Această "limba" (*langue*) a lui F. de Saussure și a altor lingviști situați pe poziția metafizică a pozitivismului și a formalismului logic este "limba abstractă", adică dedusă, extrasă din vorbirea care prezintă realitatea vie a limbajului, și studiată ca *ergon*, ca rezultat al activității comunicative, ca obiect exterior, detașat de subiectul vorbitor, prin care numai limba și există cu adevărat, adică se dezvoltă, se înnoiește continuu. Se produce un fel de mistificare a limbii (T. Pavel a numit acest fenomen “miraj lingvistic”), din activitate comunicativă a subiectului vorbitor ea devine un obiect înzestrat cu însușire de subiect, vorbindu-se de o finalitate a limbii, de tendințele ei de dezvoltare ș.a.m.d. Aceste interpretări personificatoare ale limbii nu sunt decât o reflectare răsturnată a adevărului că “limba nu se schimbă ca un obiect exterior” [3, p. 67], că ceea ce se numește “schimbare lingvistică” este în realitate obiectivare, fixare în normele limbii a activității creatoare a omului, pe plan social-istoric, cultural și, respectiv, pe planul limbajului: “... finalitatea este a vorbitorului care adoptă ceva... o inovație... sau modul de a vorbi al altcuiva, și nu se poate susține că această finalitate este aceeași pentru toți vorbitorii (...). Finalitatea este o finalitate subiectivă și nu o finalitate obiectivă în dezvoltarea limbii” [3, p.91]. “Tendințele limbii sunt o iluzie (...). Este, pur și simplu, dinamismul limbii (...) Limba nu poate tinde la nimic, (...). Numai vorbitorii pot tinde la ceva, (...), *limba nu este subiect*(subl. n. – A. G.) ” [3, p.92].

Eugeniu Coșeriu contrapune formalismului logizant al lingvisticii structurale (care, plecând de la opoziția metafizică obiect-subiect, transformă limba într-un obiect exterior activității creatoare a subiectului vorbitor) “principiul realității limbajului”, care este definit laconic prin expresia lui Platon: “Să spui lucrurilor așa cum sunt”. Aplicat la limbaj, acest aforism înseamnă a cerceta faptele de limbă “așa cum se prezintă conștiinței subiectului”, pentru că “în limbaj, aceste lucruri sunt totdeauna un “știut” sau “știință” care se găsește în activitate ș.a.m.d. Adică să pleci de la aceste lucruri așa cum sunt cunoscute subiecților și să nu pleci de la abstracție sau de la modele abstracte” [3, p.121], care se nasc în mintea teoreticianului și sunt apoi substituite realităților concrete ale limbajului,

acestea, văduvite de conținutul lor uman și cultural, fiind transformate în niște forme golite tocmai de ceea ce este esențial în ele.

Eugeniu Coșeriu arată că aplicarea în lingvistică a principiului “obiectivității absolute” din științele naturii duce aici la rezultate contrarii celor scontate: neglijarea formelor reale de ființare a limbii ca obiectivare a activității comunicative verbale a subiectului uman. Dacă în cazul obiectelor naturale “această obiectivitate absolută înseamnă... să prezinți obiectul în sine, (...). Adică să te elimini, să te pui în paranteză pe tine însuși ca subiect, ...” [3, p.121], o asemenea obiectivitate este neadecvată pentru cercetarea obiectelor culturale, sau, mai precis, ea are aici o altă semnificație, pentru că “în cazul științelor culturale, ... tocmai obiectivitatea ne obligă la subiectivitate, fiindcă plecăm de la ceea ce știm, fiind noi înșine producătorii acestor obiecte. De aceea baza este aici alta: nu este o ipoteză, ci e știința originară a omului cu privire la sine însuși ș.a.m.d. ” [3, p. 122].

Prin analiza critică a unor teorii concrete din lingvistica structuralistă (L. Bloomfield, N. Chomski, L. Hjelmslev ș.a.), Eugeniu Coșeriu demonstrează convingător cum promovarea “obiectivității absolute” în genul pozitivismului naturalist sau al formalismului logizant, sau matematizant au generat în lingvistică și în filosofia limbajului aporii și probleme insolubile, fiindcă sunt false, provin nu din realitatea limbajului, ci din modul neadecvat de a concepe această realitate. Un exemplu elocvent sunt confuziile conceptuale și terminologice în tratarea noțiunii-cheie a “sensului”, care fie că este principial eliminată din lingvistică [4, p.64], fie că este formalizată [5, p.28-29] până la identificarea ei cu alte două noțiuni corelative: “desemnarea” (sau “referința”) și “semnificația”. Această confuzie este o consecință logică a modului de a concepe unilateral limba ca ergon, ca sistem static, fiindcă aici sensul nu există decât în potență, ca virtualitate, și faptele de limbă pot fi descrise prin structura dihotomică a sensului saussurian: semnificant-semnificat, acesta din urmă fiind confundat cu sensul. De exemplu, semnificația unui cuvânt, a unei îmbinări de cuvinte e definită ca sens, pe când înțelesul unei expresii lingvistice-tip nu se realizează cu adevărat decât în vorbire, în discurs, într-o situație concretă a comunicării intersubiective, interpersonale, în care factorii lingvistici interacționează cu mai mulți factori extralingvistici. Aici sensul nu este, pur și simplu, o actualizare a virtualităților semnului, ci se naște în interacțiunea socială și verbală a subiecților convorbirii, dialogului, în procesul căreia se ajunge la o anumită înțelegere nu numai a ceea ce este desemnat și semnificat în expresia lingvistică, ci și a ceea ce se referă la conținutul extralingvistic al comunicării. Confundarea sensului cu semnificația lingvistică sau deducerea lui direct din aceasta, precum și prezentarea discursului (textului) ca un produs al unui limbaj, iar a limbajului ca o specificare a sistemului general al limbii, cum se

procedează adeseori în lingvistică sau în stilistica lingvistică [6, p.49], nu este decât iluzia amăgitoare generată de conceperea reduționistă a obiectului lingvistic. Din câmpul de vedere, din orizontul epistemologic al cercetătorului faptelor de limbă a fost eliminat tocmai ceea ce este esențial, definitoriu pentru orice obiect cultural – activitatea creatoare, liberă a subiectului cultural, care este nu numai consumator pasiv, ci și producător de noi valori culturale, referitor la limbaj – de noi sensuri și expresii verbale ale acestora. Or, vorbirea limbii este nu numai reproducere, actualizare a posibilităților deja existente, virtuale în sistemul dat al limbii respective, ci și o folosire creatoare de către subiectul vorbitor, o continuă dezvoltare, înnoire a mijloacelor de exprimare în corespundere cu activitatea lui creatoare general culturală. Aici se nasc noi sensuri existențiale o dată cu noi valori culturale și necesitatea de a le comunica altuia duce la inovarea și a mijloacelor verbale de expresie, în strânsă legătură cu inovarea și a mijloacelor nonverbale (gesticulația, mimica, vestimentația etc.).

Răsturnarea punctului de plecare saussurian în lingvistică a dus nu numai la o descriere mai complexă a structurii obiectului lingvistic (“limbii” saussuriene Eugeniu Coșeriu i-a adăos încă două dimensiuni, planuri, nivele: limbajul general și discursul sau textul), dar ceea ce este mai important e tocmai reorientarea cercetării limbii ca un obiect extern și static către cercetarea ei ca proces dinamic de obiectivare a activității creatoare a subiectului vorbirii ei. De aceea prima întrebare pe care trebuie să și-o pună o știință integrală despre limbă, o “lingvistică ce aspiră să dea seama de toată realitatea limbajului...”, este, după Eugeniu Coșeriu: “ce știu eu când cunosc o limbă, adică ce știu să creez” într-o limbă?” Adică aceasta trebuie să-și ia drept principiu călăuzitor adevărul exprimat încă de Humboldt și Croce că “nu se învață o limbă, ci se învață a crea într-o limbă, în sensul că nu se învață numai ceea ce s-a spus deja, ci și ceea ce se poate spune, care sunt posibilitățile” [3, p.13-14].

Prin urmare, lingvistica nu se poate mulțumi cu cercetarea faptelor de limbă ca “obiecte externe”, asemenea obiectelor naturale care se supun acțiunii unor legități și cauze obiective, independente de subiectul cunoașterii, care trebuie să le cunoască și să le descrie ca atare, fără a le împrumuta însușirile subiectivității sale umane (voință, finalitate, sens etc.). Faptele de limbă sunt însă fapte de limbaj și de vorbire, adică fapte ale activității subiectului vorbitor. Aceste fapte țin nu de ordinul lucrurilor naturale, ci de ordinul lucrurilor făcute, artefacte, produse ale activității umane. În acest sens, și faptele de limbă pot fi tratate ca produse, ca rezultate obiective ale activității verbale a omului. Enunțurile, textele sunt asemenea produse, lucrări înfăptuite, obiectualizate, materializate în anumite construcții verbale. Numai că nu trebuie să uităm că aceste fapte de limbă, ce ni se înfățișează ca niște obiecte externe, sunt lucruri făcute de

alți subiecți, sunt expresii verbale ale unei “științe de a crea în limbă” și “cunoașterea lor va fi cu atât mai deplină, mai perfectă cu cât voi reuși să le însușesc nu numai în calitate de produse finite, gata făcute (expresii fericite, memorabile, proverbe, aforisme, texte poetice, narative, filosofice, etc.) adică să le învăț nu numai în calitate de “ceea ce s-a spus deja”, ci și în calitate lor de modele superioare de ceea ce (și cum) se poate spune” în limbă, să învăț adică prin aceste obiecte-lucrări umane însăși “*știința de a crea în limbă*”. Această știință de a folosi posibilitățile de a crea în limbă ni le transmite nu limba ca “obiect extern” (langue a lui Saussure), ci tradițiile culturale, experiența creativității culturale a subiectului uman, colectiv sau individual, care ni se transmit prin faptele de limbă – textele orale și scrise. A concepe și trata aceste fapte-texte ca “lucruri în sine”, ca sisteme-construcții închise în sine, detașate de subiectul vorbitor, ale cărui produse sunt, înseamnă a ne lipsi de posibilitatea de a cunoaște realitatea vie a limbajului, “dinamismul intern al limbii, adică faptul că sistemul de opoziții e sistem deschis și permite realizări care încă nu s-au dat” [3, p.17].

“Limba ca instituție socială” nu poate fi redusă la un sistem de opoziții și de diferențe, pentru că folosirea sau actualizarea acestui sistem în acte de comunicare socială dintre indivizii umani este condiționată de norme sociale și culturale care sunt “un fel de selecție deja în sistem”. Cu alte cuvinte, sistemul limbii nu acționează conform unui automatism propriu rigid, iar mecanismul opozițiilor binare, pe care lingvistica structurală postsaussuriană îl concepe unilateral ca fiind mecanismul principal, nu este singurul mecanism în discursivizarea sistemului. Mai mult decât atât, prin cercetările sale istorico-comparative, Eugeniu Coșeriu a ajuns la concluzia că limba, chiar fiind privită în plan sincron, într-o anumită epocă a evoluției sale istorice, niciodată nu prezintă un singur sistem omogen, că în orice limbă coexistă mai multe sisteme paralele, astfel încât nu toate faptele de limbă pot fi înțelese, explicate și descrise în unul și același sistem, după aceleași legități. Așa-numitele “excepții de la regulă” nu sunt decât fapte ce aparțin altui sistem de norme, și însuși raportul dintre “regulă” și “excepție” este relativ și dinamic, ajungându-se nu o dată până la inversarea statutului lor în ierarhia normelor lingvistice.

Această polemică a lui Eugeniu Coșeriu cu scientismul obiectivist-positivist în cercetarea limbii, care a devenit deosebit de influent în lingvistica postsaussuriană din anii 60-70, când structuralismul lingvo-semiotic a cucerit poziții de frunte în mai multe științe umaniste, inclusiv știința literară, prezintă o importanță epistemologică generală pentru definirea statutului metodologic propriu al științelor culturii. Un deosebit interes prezintă diferențierea pe care savantul o face între științele naturii și științele culturii, apelând la opozițiile binare ale categoriilor gnoseologice cauzalitate-finalitate și necesitate-libertate. Dacă în procesele naturii savantul are de a face cu cauze care duc la efecte necesare, în științele

culturii obiectele de cercetare sunt produse ale activității libere a omului, care este determinată de anumite tradiții culturale moștenite, dar și de scopuri noi, de voința de a-și schimba propriul mod de existență conform unor noi năzuințe și trebuințe culturale. De aceea aici trebuie să vorbim, relevă Eugeniu Coșeriu, mai degrabă de condiții mai mult sau mai puțin favorabile decât de cauze, mai degrabă de probabilități mai mult sau mai puțin sigure decât de legități ce se impun ca o necesitate obiectivă în sensul strict al termenului. Necesități obiective există și în viața socială, dar ele nu determină în mod automat acțiunea umană, la aceeași necesitate sunt posibile diverse reacții umane. Obiectele culturale reprezintă fenomene mult mai complexe decât cele naturale (inclusiv cele pur biologice).

“Schimbarea (lingvistică) - relevă Eugeniu Coșeriu - nu se întâmplă în mod necesar”, adică în aceleași condiții ea poate avea loc, dar poate și să nu avem un nou fapt de limbă și chiar dacă o schimbare s-a produs, răspândirea ei să fie foarte diferită. “Acest fapt este foarte important fiindcă este tipic pentru științele culturii. Și nu este o slăbiciune a științelor culturii, cum se crede, ci, dimpotrivă, este forța cu totul parțială a științelor culturii. Fiindcă în științele naturii descoperim cauze eficiente, descoperim și în științele culturii, tot așa, cauze eficiente care sunt vorbitorii, sunt oamenii care fac, produc ceva. Ei sunt cauza. Însă în științele culturii avem ceva în plus: avem normele pe care le urmează libertatea în crearea, în modificarea tradițiilor etc., care nu există în științele naturii. (...) legea în științele naturii este legea de cauzalitate, care în cazul nostru este legea aplicării sincronice a anumitor reguli de vorbire. Adică asta avem și noi, exact și tot așa de imperativă, cu deosebirea că, la noi, chiar și legile se schimbă (...)

Noi în plus, avem, în științele culturii, o forță particulară pe care n-o au științele naturii și de care ele nici nu au nevoie. Anume noi putem constata cum libertatea, cum oamenii schimbă legile propriei lor activități.(...) De aceea științele culturii sunt științe mult mai profunde și mult mai grele decât științele naturii. Fiindcă aici avem două variante, nu una: avem aplicarea legii în cazul particular, ca și în legile naturii, și avem normele libertății la schimbarea legilor” [3, p.69-70].

De aceea “lingvistica ce vrea să dea seama de toată realitatea limbajului”, adică de natura lui duală ca fapt produs și ca act de creație umană verbală, nu se poate lăsa călăuzită după teoriile ce promovează principiul “obiectivității absolute”, transpunându-l în mod reduționist din științele exacte ale naturii. Locul lingvisticii este în rândul științelor culturii și, fiind o știință umanistă, ea trebuie să se gândească înainte de toate la conținutul uman al obiectului său de cercetare – “știința creării în limbă”. “Obiectivitatea absolută” nu este idealul ei cognitiv în cercetarea realității limbajului, pentru că aici însuși principiul obiectivității științifice cere de a se pleca de la subiectivitatea vorbitorului, obiectivitatea fiind tocmai manifestarea subiectului vorbitor, a creativității lui libere în actele de

limbaj care devin fapte de limbă, iar acestea există pe atât pe cât se transformă, la rândul lor, în acte de limbaj și de vorbire individuală.

În științele culturii avem, deci, de a face cu o formă specifică de obiectivitate care se definește nu prin opoziție cu subiectivitatea, ci se referă la fenomene de *intersubiectivitate*, de interacțiune socială și verbală a subiecților umani.

“Astfel spus, limbajul are ca dimensiune originară, în afară de dimensiunea “obiectivă” (subiect-obiect, înțelegerea și exprimarea “felului de a fi” al lucrurilor”), și dimensiunea intersubiectivă, dată de “alteritatea” subiectului, de acel fapt că omul, ca subiect vorbitor și creator al limbajului, presupune și alte subiecte; cu alte cuvinte întrucât conștiința creatoare a limbajului este o conștiință deschisă spre alte conștiințe. Așadar, limbajul este totodată o expresie a intersubiectivității și, chiar mai precis, în sensul dublu de solidaritate cu o tradiție istorică și de solidaritate “contemporană” cu o comunitate de vorbitori, care de asemenea este istorică” [7, p.138].

Categoriile filosofice “obiect” și “subiect” sunt corelative și interdependente, ceea ce înseamnă că orice modificare în conținutul epistemologic al uneia implică neapărat și o modificare corespunzătoare în conținutul epistemologic al celeilalte, și anume, dualitatea obiectului – pe cea a dualității sau alterității subiectului.

În științele culturii (sau socio-umane) obiectul de cercetare nu poate fi cunoscut și definit adecvat decât ca o formă de obiectivare a interacțiunii și comunicării dintre un subiect și altul.

Or, în concepția lui Eugeniu Coșeriu, lingvistica nu numai că trebuie să fie înainte de toate o știință a omului, ci și să aibă un conținut umanistic. Astfel, conceptul de lingvistică integrală a marelui lingvist pleacă de la conceptul de om ca o ființă socială duală, care se afirmă ca subiect creator doar în colaborare solidară cu un alt subiect. În acest sens, concepția sa lingvistică, prin fondul ei epistemologic și umanistic, are puncte comune esențiale cu concepția dialogică despre ființa și comunicarea umană, dezvoltată în secolul XX de către Martin Buber în antropologia sa filosofică, Karl Jaspers în teoria “comunicării existențiale”, Mihail Bahtin în studiul despre structura polifonică și dialogică a romanului dostoevskian ș.a.

Iată, de exemplu, ce scria despre natura duală a omului Martin Buber, unul din fondatorii dialogismului în antropologia filosofică: “Pentru om lumea este dublă după cum și atitudinea lui este dublă.

Atitudinea omului este dublă în funcție de dualitatea cuvintelor fundamentale pe care este în stare să le rostească.

Cuvintele fundamentale nu sunt cuvinte izolate, ci cuvinte perechi.

Un asemenea cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Tu.

Un alt cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Acela, în care, fără să se schimbe cuvântul fundamental, Acela poate fi înlocuit cu El și cu Ea.

În felul acesta, și Eu rostit de om este dublu la rândul său.

(...)Nu există nici un Eu în sine, ci numai Eu din cuvântul Eu-Tu, și Eu din cuvântul fundamental Eu-Acela.

Când omul rostește Eu, el se gândește la unul din cele două” [8, p.29-30].

Referințe bibliografice

1. Волошинов В. В. *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке.* – Ленинград, 1930.
2. Cesare Segre. *Istorie – cultură – critică.* – București, 1986.
3. *Lingvistica integrală. Interviu cu Eugeniu Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu.* – București, 1996. E vorba de cele trei nivele pe care Eugeniu Coșeriu le distinge în limbajul omenesc, în “știința” limbii sau în “știutul limbii”: “știința” vorbirii în general sau “competența elocuțională”, nivelul limbii ca știință a vorbirii unei limbi concrete sau “competența idiomatică” și nivelul discursului (textului) sau “competența expresivă”, nivele care definesc structura obiectului de cercetare a unei lingvistici integrale.
4. Toma Pavel. *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale.* – București, 1993. Toma Pavel, identificând originea comună a deconstrucționismului lui J. Derrida, care a avut drept punct de plecare critica logocentrismului teoriei husserliene despre enunț, sens și semnificație, și a structuralismelor în lingvistică, în atitudinea antimentalistă, scrie: “... simțim în atitudinea lui Derrida aceeași exasperare care... pe Leonard Bloomfield, întemeietorul structuralismului american, l-a adus până la a exclude sensul din cercetarea lingvistică și care l-a constrâns și pe Hjelmslev să surghiunească aceste probleme chinuitoare... mai departe, în “materia” nestatornică a limbajului...”
5. A. G. Greimas. *Despre sens. Eseuri semiotice.* – București, 1975. A. G. Greimas, fondatorul semanticii structuraliste franceze, urmărind și el “mirajul lingvistic” al unei obiectivități absolute a descrierii discursului, recunoștea de asemenea incomoditatea sensului, (“acest sens stânjenitor”), ca expresie a prezenței subiectului în orice enunț, dar constată că toate încercările “predecesorilor noștri” (Saussure, Bloomfield, Hjelmslev ș.a.) de a construi un “limbaj care să nu însemne nimic” care “să ne permită a ne stabili astfel o distanță obiectivizantă ce ne-ar permite să ținem discursuri lipsite de sens [adică de o transparență semantică absolută, fără nici o investire de sens propriu în redarea sensului străin – A.G.] despre discursuri pline de sens” au eșuat, fiindcă

de fiecare dată în locul lui “eu” ce se pune în paranteză “iată-l pe noi înălțat la rangul de instanță supremă a sensului...”. Totuși, nu dispera Greimas, “uriașa muncă depusă pentru a împiedica întâlnirea cu sensul nu numai că se justifică în sine, dar chiar capătă un nou sens pentru noi: procedeele de descriere și descoperire a nivelului semnificativului devin pentru semantică procedee de verificare, ce trebuie folosite simultan cu descrierea semnificației”, adică descrierea semnificației putând fi redusă la descrierea formală, structurală a diferențelor semnificante, “iar sensul este tocmai această posibilitate de transcordare”. Însă criticii săi, chiar din rândul semioticienilor, vor dovedi cu argumente concrete și probante că nici “semantica structurală” nu a reușit să “curățe” premisele sale metodologice de orice imixtiune a subiectivității autorului.

6. De exemplu: Ion Coteanu care, fundamentând conceptul de “diasistem” ca “imaginea ideală a idiomului privit prin prisma variațiilor stilistice;... care nu va ține seama de capacitatea virtuală a unui idiom... de a se concretiza în mesaje..., ci numai de ceea ce există ca dat”, vorbește totuși în continuare de “capacitatea diasistemului” de a se materializa în limbaje și mesaje: “... diasistemul se concretizează în anumite condiții într-un limbaj sau altul... Limbajul se manifestă prin mesaje care reprezintă unitatea stilistică fundamentală...” În schema diasistem – limbaje – mesaje nu intră nici vorbirea, care, “nu este o modalitate aparte de concretizare... și nu devine utilă pentru discuție decât când o raportăm ca aspect oral aspectului scris al mesajului”, nici stilul individual, conceput doar ca “formulă individuală a limbii...” Ion Coteanu. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj.* – București, 1973.
7. Eugeniu Coșeriu. *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică.* – Chișinău, 1994.
8. Martin Buber. *Eu și Tu.* – București, 1992.

Aliona Zgardan

**Interferența dimensiunilor
universale ale limbajului uman**

Deontologia, etica și alteritatea limbii necesită abordare și o analiză profundă în arealul tradiției în care se înscrie vorbitorul, dat fiind faptul că ele formează, împreună cu creativitatea și expresivitatea, aspectele dimensiunii universale ale limbajului uman. O analiză de calitate a interdependenței acestora este realizată, sub mai multe aspecte și în variate modalități, de către lingvistul E. Coșeriu în cartea sa *Prelegeri și conferințe*.

Deontologia limbajului corelează nemijlocit cu problema corectitudinii și normativității vorbirii. Se consideră, în general, că limbajul este o activitate care se bazează pe anumite norme, or, această activitate se face în concordanță cu precepte și reguli care dirijează selectarea și realizarea paradigmatică și sintagmatică a cuvântului, asigurându-se, prin aceasta, calitatea produsului final al activității de vorbire – textul. Aceste norme reglementează, în primul rând, utilizarea corectă a limbii atunci când ea devine vorbire. Respectându-le, evităm eventuale impedimente în comunicare și, în consecință, condiționăm formarea unei reacții scontate de emițător la persoana-receptor de mesaj. Informația receptată, structurată și organizată de către deontologia limbajului, este ușor codată de către emițător și la fel de ușor decodată de către receptor. Prin urmare, deontologia limbajului, inserând normele și obligațiile limbajului, facilitează comunicarea și o face să fie una dintre cele mai frecvente și productive relații în gama relațiilor existente între membrii unei comunități glotice. Ea are caracter potențial, este o calitate latentă a limbii, ce se actualizează atunci când vorbim.

O bună realizare a limbii, axată pe multiplele ei funcții, se obține prin respectarea principiilor alterității și *competenței lingvistice*, conjugate cu deontologia limbajului.

Alteritatea prezintă o dimensiune universală a limbii prin faptul că limba este nu doar a vorbitorului, ci și a altora, a întregii societăți care o vorbește, căci limba constituie un instrument absolut necesar, folosit în societate fără vreo intermitență; ea aparține tuturor și la fiecare individ se prezintă cu dimensiunea alterității: a fi și a altora, a fi a comunității, a unui anumit grup social. Aceasta înseamnă că, atunci când elaborăm textul, mizăm pe faptul că cel care ne ascultă cunoaște limba în care vorbim și, implicit, va înțelege mesajul nostru. Din dimensiunea alterității derivă competența lingvistică; ea există cu mai multe componente: *competență idiomătică*, *competență elocuțională*, *competență expresivă*. Competență idiomătică înseamnă *cunoașterea unei limbi în general*. Atunci când vorbim, rămânem în limitele tradiției, utilizând cuvinte, sensuri, expresii, enunțuri pe care le-ar utiliza interlocutorul nostru dacă ne-ar vorbi el nouă [3, p.167]. În felul acesta, rolul social al limbii și deontologia limbajului fuzionează, fiind susținute de competența idiomătică și formând, împreună cu alteritatea,

cadrul în care se realizează comunicarea. Este vorba, în acest caz, de o comunicare mai mult fatică, nepretențioasă și fără vreun scop în sine.

În situații speciale de comunicare, însă, textul, în calitate de mesaj, va avea o marcă specifică, generată de competența expresivă, care există sau nu în dependență de faptul dacă vorbitorul știe să producă mesaje în situații determinate, despre anumite lucruri, cu anumite persoane, adică știe să construiască discursuri adecvate situației de comunicare [2, p.33]. Competența expresivă cere de la vorbitor să-și ajusteze modul său personal de a comunica, înlesnit de competența idiomatică, la “rolul social al personalității” [4, p.54], pe care-l joacă atunci când produce vorbirea. Ea cere, din partea vorbitorilor care o posedă, măiestria de a comunica “pe potriva” interlocutorului și a cadrului spațial, social etc., în care se realizează vorbirea.

Competența elocuțională înseamnă *să știi să vorbești în general*, adică să fii apt să rostești, să articulezi cuvinte și, ulterior, să elaborezi îmbinări și enunțuri care ar forma un text.

Condiția de bază pentru ca o persoană să fie considerată “om vorbitor” este să posede competență elocuțională și competență idiomatică. Competența expresivă este apanajul personalităților culte, inteligente sau instruite. Anume aceste personalități recurg la flexibilitatea și resursele gnoseologice, stilistice, expresive ale limbii. Acest tip de competență corelează cel mai mult cu normele limbii; aceste norme, foarte complexe, formează deontologia limbajului – a vorbi altfel decât o cer normele existente în limbă este o neglijare a eticii limbajului și încalcă regulile ce asigură coerența și corectitudinea vorbirii. Prin urmare, imperativul deontologiei limbajului este ca vorbitorii să respecte principiul alterității limbajului și să aibă competență lingvistică.

O altă dimensiune universală a limbajului este *creativitatea*. În timp ce alteritatea și deontologia limbajului au, convențional, caracter static, creativitatea este dinamică și rezultă din faptul că limbajul se prezintă și există în primul rând ca activitate. Această realitate, fiind singura realitate concretă a limbajului, deși bazată și ea pe anumite norme, schimbă și creează normele în istorie [2, p.29]. Deci alteritatea și deontologia limbajului caracterizează limba, iar creativitatea caracterizează activitatea de vorbire. Primele reglementează procesul de creație în limbă și selectează unitățile utile, adecvate sau interesante, pentru a completa sistemul limbii. Elementele (lexicale, gramaticale, frazeologice) ajunse în limbă inițial au fost trecute prin activitate, adică prin limbaj. Sistematizate, supuse discernerii, acestor elemente li se conferă un anumit statut: de ocazionalism, neologism, poetism, cuvânt de uz general etc. În dependență de calificativul obținut, unitățile limbii ocupă locul potrivit în unul dintre straturile lexicale funcțional-stilistice ale limbii: lexicul neutru, lexicul literar – livresc comun, lexicul literar – livresc special, lexicul literar –

colocvial comun sau lexicul neliterar. În conformitate cu locul ocupat în unul din straturile enumerate, cuvântul este considerat element de limbă sau element de vorbire. Indiferent de zona vocabularului, în care ajunge, cuvântul este, cu excepția cazurilor când a fost împrumutat sau calchiat din altă limbă, produsul creativității vorbitorilor și dovada prezenței competenței elocuționale și idiomatice. În felul acesta, dimensiunile universale ale limbajului ajung să facă un corp comun prin două universalii ale limbajului: omogenitatea și varietatea [2, p.38], oferind soluții pentru rezolvarea problemei corectitudinii limbii și a realizării cu randament sporit a funcțiilor ei, care susțin activitatea și realizarea limbajului uman.

Referințe bibliografice:

1. E. Coșeriu. *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică*, Chișinău, 1994.
2. E. Coșeriu. *Prelegeri și conferințe*, Iași, 1994.
3. S. Pușcariu. *Limba română. Privire generală*. Vol. 1, București, 1940.
4. А. Супрун. *Общее языкознание*, Минск, 1983.

Olga Cosovan

**Câmpul etimologic: conexiuni
sincronice și diacronice**

Examinat în contextul teoriei câmpurilor lingvistice, câmpul etimologic este alcătuit din inventarul tuturor unităților lexicale, provenite de la același etimon. În cadrul unei limbi, acesta se suprapune, total sau aproape total, peste câmpul derivativ și cuprinde toate cuvintele derivate de la unul. Cum însă etimologia trece peste limitele firești ale unei limbi naturale și se cristalizează la interferența idiomurilor, și câmpul etimologic în acest sens ar avea o structură multidimensională.

Este ilustrativ exemplul limbilor romanice.

1. Nucleul câmpului etimologic este o unitate de vocabular latinesc (care s-ar putea include, la rându-i, ca parte a unui câmp etimologic indo-european), primară în limba latină. De regulă, unitățile care servesc drept nucleu al unui câmp etimologic reprezentativ sunt cuvintele fundamentale ale unei limbi. Ele își acumulează, în diacronie, numeroase sensuri și, fiind unități uzuale, au un potențial sporit de derivare. Pe de o parte, cuvântul

este ușor manevrabil (monosilabic, bisilabic) și își anexează cu ușurință diverse afixe, iar pe de altă parte fiecare sens al cuvântului respectiv poate servi ca bază de derivare. Pentru ilustrativitate, vom prezenta un verb latinesc primar, unul dintre verbele productive și polisemantice, ceea ce îi extinde aria de funcționare și îi sporește viabilitatea, al cărui câmp etimologic este foarte vast.

- *Verbul STO, STETI, STSTUM, STARE*, conform dicționarelor de limbă latină [1], cumulează 12 sensuri distincte, echivalente cu diverse verbe și îmbinări românești: 1. A sta; 2. A dura, a ține; 3. A fi plin de ceva; 4. A se vinde, a (se) pune în vânzare; 5. A costa; 6. A fi de partea cuiva; 7. A se opune, a fi contra; 8. A depinde, a ține; 9. A se opri, a trage; 10. A fi fidel, a respecta; 11. A plăcea, a avea succes; 12. A rezista, a fi cert, evident. Totalitatea sensurilor date prezintă o excelentă bază derivativă pentru producerea altor verbe în latină și a unui inventar de substantive, adjective, adverbe.

2. Câmpul derivativ în limitele limbii de origine (latine în cazul dat) include toate lanțurile derivative din latină, cu diverse conexiuni semantice între elementele lexicale.

Derivatele verbale cu prefixe și derivatele cu sufixe de la verbul dat sunt două direcții în care se dezvoltă câmpul construit în baza unui verb primar latinesc.

- *Verbul STO, STETI, STSTUM, STARE* are, ca derivate de gradul I, verbele:

<i>Absto, -are</i>	a sta departe
<i>Antesto, antesteti, antestare</i>	a sta înainte
<i>Asto, astiti, astatum, astare</i>	1. a sta lângă...
	2. a sta drept
	3. a se opri
<i>Circumsto, circumsteti, -, circumstare</i>	1. a sta împrejur
	2. a asedia
<i>Consto, constiti, constaturus, constare</i>	1. a sta trainic
	2. a se opri, a îngheța
	3. a se acorda, a se coordona
	4. a fi incontestabil
	5. a fi cunoscut
	6. a consta în...
	7. a costa
	8. a exista, a se păstra
<i>Disto, distiti, -, distare</i>	1. a sta la distanță
	2. a nu coincide în timp
	3. a fi diferit, a se deosebi
<i>Exsto(exto), -, -, exstare</i>	1. a se arăta

<i>Insto , insteti, - , instare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 2. a se evidenția 3. a întrece, a depăși 4. a exista 1. a sta 2. a se afla alături 3. a se apropia 4. a urmări 5. a se consacra, a se deda 6. a insista 7. a se opri
<i>Intersto, interstiti, - , interstare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a se afla între 2. a despărți
<i>Obsto, obstiti, obstatum, obstare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a sta înaintea, a se opune 2. a merge împotriva, a contrazice 3. a fi urât 4. a fi indiferent, neatent
<i>Persto, perstiti, perstatum, perstare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a sta sigur, trainic 2. a se ține bine
<i>Praesto, praestiti, praestitum, praestare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a sta înaintea 2. a da, a presta 3. a manifesta 4. a respecta 5. a asigura 6. a fi preferabil
<i>Prosto, prostiti, - , prostare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a se evidenția 2. a sta cu marfă de vânzare 3. a fi pus în vânzare 4. a fi desfrânat
<i>Resto, restiti, - , restare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a rămâne 2. a se păstra, a dura
<i>Sisto, sistiti, sistatum, sistere</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a pune, a instala 2. a înălța 3. a chema în instanță 4. a opri 5. a se opri 6. a rămâne, a continua 7. a întări 8. a deveni, a se face
<i>Substo, - , - , substare</i>	<ul style="list-style-type: none"> 1. a exista 2. a rezista
<i>Supersto, - , - , superstare</i>	<ul style="list-style-type: none"> a sta deasupra .

Cele 17 verbe cu prefixe sunt ilustrative pentru a examina și relațiile de sens dintre derivate în limitele câmpului dat. Nici unul dintre verbele

formate cu prefixe nu preia tot inventarul de sememe ale bazei derivate, dar unele suprapuneri există.

Din același nucleu al câmpului este posibilă și derivarea altei serii de verbe, cu sufixe aspectuale, și a unui număr de substantive, adjective sau adverbe: *stabilis,-e; stabulum,-i; stamen,-inis; statarius,-a,-um; statim, statio, -onis; stativus, -a, -um; stator, -oris; statura, -ae; status, -a, -um; status, -us* etc. Aceste unități ale vocabularului limbii latine sunt supuse proceselor semantice (de regulă, orientate, ca și în cazul verbelor prefixate, spre un număr mai mic de sensuri, spre îngustarea semanticii: *stator, -oris* nu are sensul vag de orice persoană care stă, ci este doar ordonanța), conversiei, compunerii și derivării obișnuite. Urmează seriile de derivate de la fiecare element din acest prim cerc de cuvinte produse de la *STO,-ARE* și întreg câmpul derivativ arată astfel :

STO, STETI, STSTUM, STARE

Derivate directe	Derivate de gradul II	Derivate de gradul III	Derivate de gradul IV	Derivate de gradul V
<i>Absto, -are</i>	-	-	-	-
<i>Antesto, antesteti, Antestare</i>	-	-	-	-
<i>Asto, astiti, astatum, astare</i>	-	-	-	-
<i>Circumsto, circumsteti, -, circumstare</i>	Circumstantia, -ae			
	Circumstatio, -onis			
<i>Consto, constiti, constaturus, constare</i>	Constans, -antis	Constanter		
		Constantia, -ae		
<i>Disto, distiti, -, distare</i>	Distantia, -ae			
<i>Exsto(exto) , -, -, exstare</i>	Exstans, -antis			
		Exstantia, -ae		

<i>Insto</i> <i>insteti, - ,</i> <i>instare</i>	Instans, - antis;	Instantia, - ium Instanter		
	Instantia, -ae			
	Instar			
<i>Intersto,</i> <i>interstiti, - ,</i> <i>interstare</i>	Interstes, -it is			
<i>Obsto,</i> <i>obstiti,</i> <i>obstatum,</i> <i>obstare</i>	Obstaculum,- I			
	Obstania, -ae			
	Obstania, - ium			
	Obstetrix,- icis			
	Obstino, -are			
<i>Persto,</i> <i>perstiti,</i> <i>perstatum,</i> <i>perstare</i>	-	-	-	-
<i>Praesto,</i> <i>praestiti,</i> <i>praestitum,</i> <i>praestare</i>	Praestans, - ntis	Praestanter Praestabilis, -e Praestantia, -ae		
	Praestatio, - onis			
<i>Prosto,</i> <i>prostiti, - ,</i> <i>prostare</i>				
<i>Resto, restiti,</i> <i>- , restare</i>				

<i>Sisto, sistiti, sistatum, sistere</i>	Statuo, -tui, tutum, -ere	Statua, -ae Statumen, -inis Statutio, -onis Statutum, -i	Statuarius, -a, -um Statunculum, -i Statuminatio, -onis Statumino, -are	Statuaria, ae Statuarius, -i
	Absisto, -ere			
	Assisto, -ere	Assistrix, -icis		
	Circusisto, -ere			
	Consisto, -ere	Consistio, -onis Consistorium, -i	Consistorianus, -i	
	Desisto, -ere			
	Exsisto, -ere	Exsistentia, -ae		
	Supersisto, -ere	Superstitio, -onis	Superstitiosus, -a, -um	Superstitiose
<i>Substo, - , - , substare</i>	Substantia, -ae	Substantialis, -e Substantiola, -ae Substantivum, -i	Substantialitas, -atis Substantialiter Substantivalis, -e	
<i>Supersto, - , - , superstare</i>	Superstes, -stis	Superstito, -are		
<i>Stabilis, -e</i>	Stabilio, -ire	Stabilimentum, -i Stabilitor, -oris		
	Stabiliter			
	Stabilitas, atis			

<i>Stabulum, -i</i>	Stabulo, -are / stabulor, -ari	Stabilatio, -onis		
	Stabularius, -i / stabulatia, -ae			
<i>Stamen, -inis</i>	Staminaria, -ae			
	Stamineus, -a, -um			
<i>Statarius, -a, -um</i>	Statarius, -i			
<i>Statim</i>				
<i>Statio, -onis</i>	Stationalis, -e			
	Stationarius, -a, -um	Stationarius, -i		
<i>Stativus, -a, -um</i>	Stativa, -ae			
	Stativa, -orum			
<i>Stator, -oris</i>				
<i>Statura, -ae</i>				
<i>Status, -a, -um</i>				
<i>Status, -us</i>				

Câmpul derivativ latinesc nu se încheie aici. Unitățile de vocabular *astituo, -ere, constabilio, -onis; instabilis, -e, instabilitas, -atis, interstitio, -onis, interstitium, -i, restituo, -onis* și multe altele se includ în limitele lui, chiar dacă nu este la suprafață legătura etimologică și semantică dintre verbul-nucleu și derivat.

3. Câmpurile etimologice specifice includ cuvinte moștenite din cadrul unui câmp derivativ și au o anumită reprezentare în fiecare dintre limbile romanice. În cazul unităților de vocabular de frecvență redusă, se poate întâmpla ca una dintre limbile romanice să nu fi moștenit cuvântul-nucleu al câmpului sau chiar nimic dintr-un câmp derivativ latinesc. Câmpul etimologic specific se constituie aparte pentru fiecare dintre limbile romanice, realizând, în diacronie, diferite modificări fonetice și supunându-se evoluției semantice.

Cuvintele moștenite din câmpul derivativ prezentat mai sus - *a sta, staul* - nu pare a fi foarte bine reprezentat în limba română. Cu toate acestea, nucleul câmpului prezentat se descoperă în numeroase cuvinte românești, multe dintre care sunt neologisme, calificate drept împrumuturi neoromanice sau venite prin filiere diverse.

Cuvinte ca *a asista, asistent, asistență, circumstanță, circumstanțial, constant, distant, distanță, a exista, existență, existent, instanță, obstacol, a presta, prestanță, restanță, statuie, a insista, insistent, insistență, a rezista, rezistență, consistent, consistență, stabil, instabil* etc. sunt constitutive ale câmpului etimologic dat în limba română. Firește, fiecare dintre limbile romanice își are acest câmp specific, fiind explicabile coincidențele sau asemănările formale și semantice: "creația lingvistică se poate manifesta în planul material al limbajului (schimbare fonică), în planul conținutului semnificativ (schimbare semantică) ori în ambele planuri concomitent" [3].

În fiecare dintre limbi, câmpurile etimologice specifice, alcătuite din cuvinte moștenite sau împrumutate, care au același radical, se completează prin derivatele pe teren. Toate aceste câmpuri specifice vor constitui, în ultimă analiză, câmpul etimologic general al unității primare latinești în limbile romanice contemporane. Expansiunea câmpului etimologic, ca subiect de investigație, ar fi:

- spre limbi care nu fac parte din grupul celor romanice, dar în care pătrund cuvinte provenite din acest radical (engleză, germană, rusă etc.);
- spre interferențe semantice în limitele câmpului etimologic romanic;
- spre analiza ocurenței unor radiale latinești, generatoare ale masei vocabularului limbilor romanice.

Referințe bibliografice:

1. И. Дворецкий. *Латинско-русский словарь*, Москва, 1980.
2. E. Coșeriu. *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău, 2000.
3. E. Coseriu. *Introducere în lingvistică*, Cluj, 1995.

Comunicarea verbală este, fără îndoială, o adevărată artă, deoarece, pentru a o realiza cu succes, vorbitorilor le este necesară, în primul rând, o bună cunoaștere și o mânuire competentă a principalelor mijloace cu ajutorul cărora ea se produce - unitățile de vocabular. Căci nu arareori se întâmplă ca noi să ne pomenim pur și simplu blocați, fiind în dificultate de exprimare din cauza unor dubii în alegerea formelor adecvate, corecte pentru redarea riguroasă a unor anumite idei, concepte, noțiuni etc.

Studiul nostru invită, în contextul de mai sus, la o re-evaluare a raportului (interferențelor) gramatică - lexic, în discuție luându-se unele dintre cazurile când aceste conexiuni lingvistice subsistemice sunt decisive pentru «dezambiguarea» [1] diferitelor situații de comunicare, grație contribuției pe care ele o au la discriminarea sensului unor unități de vocabular coincidente (parțial) ca formă (la așa-zisa «specializare semantică» [2] a cuvintelor sau la «lexicalizarea» lor). E de notat că fenomenul în cauză este răspândit, mai ales, în limbile cu o gramatică (morfologie și sintaxă) relativ complexă, dezvoltată, cum sunt româna și franceza, limbi la care ne vom referi în continuare, în special din perspectiva traducerilor dintr-o limbă în alta. Subiectul morfemelor gramaticale ca mijloc de diferențiere lexicală în limba română i-a preocupat, în repetate rânduri, pe lingviștii M. Avram și Al. Graur [3].

Că limba este un sistem de subsisteme, între care nu există hotare tranșante, impenetrabile, nu e o noutate. Emisă fiind de către F. de Saussure [4] și dezvoltată ulterior și de alți lingviști, în special de E. Benveniste [5], ideea sistematicității limbii și a interferențelor lingvistice subsistemice exprimă în unele idiomuri, în mod deosebit, situațiile când nivelurile lingvistice ierarhic vecine (morfologia și sintaxa) contribuie, prin mijloacele inerente lor (morfeme gramaticale specifice sau structuri sintactice caracteristice), la înlăturarea anumitor dificultăți de comprehensiune a mesajului, datorate unor ambiguități ce țin de nivelul lexical. E de menționat că această afirmație este valabilă atât pentru limbile cu o morfologie dezvoltată (sintetice sau sintetico-analitice), cât și pentru cele în care o serie de categorii semantice ale unor cuvinte semnificative se explicitează cu ajutorul sintaxei (pe cale analitică, în cadrul unor construcții sintactice specifice, concrete).

Rolul interferențelor gramaticii cu lexicul în susținerea și validarea autonomiei diferitelor unități de vocabular este inestimabil în diverse limbi în cazul omolexieii, atunci când în discurs, în situații de echivoc sau de plurivocitate a interpretării mesajului încifrat, apare necesitatea de a

delimita omonimele dezintegrative (semantice) de cuvântul polisemantic, întrucât se impune a fi motivat rezultatul dezagregării celui din urmă în unități lexicale independente, mutație care, în planul conținutului, se produce din cauza dispariției la un moment dat a relațiilor asociative dintre sensurile divergente ale unității respective, și, în planul expresiei, nu se manifestă, de multe ori, prin nimic material. În limba română, de exemplu, în multe dintre aceste situații, iese pregnant la lumină interdependența lexic - morfologie, producându-se o specializare semantică a substantivelor după formele lor flexionare, în cadrul unor opoziții.

Elementele morfologice, care pot avea funcțiunea lexicală de identificare a unor substantive, variază în limba română, atestându-se mai multe tipuri de diferențiere morfologico-semantică:

a) **Prin genul gramatical**, de cele mai multe ori în baza dihotomiei extralingvistice animat/inanimat, având drept corespondent în limbă opoziția masculin/neutru: **ghid 1** m., pl. **ghizi** ‘persoană care indică drumul cuiva; călăuză’ și **ghid 2** n., pl. **ghiduri** ‘carte care cuprinde informații utile într-o călătorie sau într-un anumit domeniu’; **bas 1** m., pl. **bași** ‘cântăreț cu voce în registrul cel mai profund’ și **bas 2** n., pl. **basuri** ‘instrument muzical cu sunetul cel mai grav’; **monitor 1** m., pl. **monitori** ‘persoană care face parte dintr-un grup de observatori aparținând unor organisme internaționale’ și **monitor 2** n., pl. **monitoare** ‘aparat pentru controlul unei instalații de telecomunicații...’. Diferențele de gen gramatical se realizează în română, în atare cazuri, prin formele distincte la plural. E de notat că acest mijloc morfologic de validare a autonomiei semantice a unor unități de vocabular este caracteristic chiar și pentru unele limbi cu o morfologie a substantivului mai puțin dezvoltată, cum ar fi franceza, unde categoria de neutru e lipsă, dar deosebiri semantice de această speță se realizează în cadrul a însăși opoziției masculin/feminin: **mousse 1** f. ‘petite plante verte, sans fleurs ni racines, formant une touffe ou un tapis sur le sol, les arbres, les murs’ și **mousse 2** m. ‘jeune marin de moins de dix-sept ans’.

b) **Prin forme de plural diverse** în cadrul unuia și aceluiași gen gramatical, cu excepția cazurilor când, pentru unul și același sens lexical, circulă paralel două sau mai multe forme de plural, variante normative, consemnate și în dicționarele de ortografie (de ex.: **vis**, pl.: **vise** și **visuri**; **coală**, pl.: **coli** și **coale** etc.). Posibilitățile diferențierii semantice a cuvintelor prin forme distincte de plural sunt condiționate, mai ales, de existența în română a unor desinențe de plural variate la genul respectiv. Dat fiind că pentru substantivele masculine nu există decât o singură desinență de plural (**-i**), substantivele ce țin de acest gen gramatical nu au posibilitatea de a-și marca deosebirile de sens prin forme de plural distincte. În schimb pentru substantivele feminine există trei desinențe de plural (**-e**), (**-i**) și (**-uri**), ceea ce oferă mari posibilități de diferențiere

formală a varierii semantice a unor cuvinte fonetice: **bandă 1 - bande** ‘grupare de indivizi reuniți sub o căpetenie, în același scop; ceată’ și **bandă 2 - benzi** 1. ‘fâșie de țesătură cu diverse întrebuințări’; 2. ‘fâșie dintr-o șosea, rezervată circulației în același sens a vehiculelor’; **copcă 1 - copci** ‘încuietoare la o haină sau la un obiect din țesătură’ și **copcă 2 - copce** ‘săritură făcută de animal când fuge’; **leafă 1 - lefuri** ‘salariu’ și **leafă 2 - lefi** ‘parte scobită a unei linguri’; **blană 1 - blăni** ‘părul sau lâna care acoperă corpul unor animale’ și **blană 2 - blănuri** ‘haină făcută din blană de animal sau îmblănită’. Un fenomen similar de specializare semantică se atestă în română și în cadrul genului neutru, unde diferențierile de sens se realizează prin contrapunerea desinențelor de plural (-e) sau (-uri): **cot 1 - coate** ‘articulație a mâinii la om, dintre braț și antebraț’ și **cot 2 - coturi** ‘coitură a unei căi de comunicație sau a cursului unui râu’.

c) **Prin categoria numărului**, un procedeu legat oarecum cu precedentul, dar, în același timp, deosebit de acesta. E vorba, în special, de substantivele cu sensuri *pluralia tantum*, adică de acele cuvinte care posedă un sens distinct, deosebit de cel obișnuit, doar la forma plural: **frig - friguri** ‘temperatură scăzută a atmosferei: **frigurile de februarie**’ și **friguri** pl.: ‘boală contagioasă, provocată de un agent introdus în organism prin înțepătura de țânțar’: **a se îmbolnăvi de friguri**; **apă - ape** ‘lichid transparent, incolor și inodor...’ și **ape** pl. ‘joc de culori, amintind undele apei, pe care îl fac în lumină anumite obiecte lucioase’: **apele unei țesături de mătase**. Același mijloc de lexicalizare a unor vocabule-substantive se constată, de asemenea, și în limba franceză, subtilitate de care urmează neapărat a se ține seama la transpunerea unor mesaje orale sau scrise din această limbă în română sau în altă limbă. A se confrunța, de exemplu: **eaux** pl.: 1. ‘*le sillage d’un navire*’: **Se tenir dans les eaux d’un bateau** (A urma brazda tăiafă pe apă de un vapor). 2. ‘*fontaine artificielle*’: **Les grandes eaux de Versailles** (Havuzurile de la Versailles).

Bogăția flexiunii substantivele a limbii române oferă cu adevărat posibilități multiple pentru exprimarea unor sensuri lexicale distincte, permițând lexicalizarea unor vocabule considerate în mod eronat drept sensuri ale cuvintelor care le corespund parțial sub aspectul formei. Iată de ce, pentru a ne exprima corect în această limbă, precum și în altele ce prezintă posibilități de specializare semantică similare, cum ar fi limba franceză, este necesar a ține seama de aceste nuanțe lingvistice, utilizându-se în vorbire formele paradigmatică adecvate sensului pe care intenționăm să-l redăm în discurs sau să-l transpunem dintr-o limbă în alta.

Posibilități de variere semantică în funcție de diverse categorii gramaticale prezintă în limba română și unele lexeme din clasa verbului. Pentru diferențierea semantică a unor verbe este relevantă categoria morfologică a **persoanei**, care poate avea funcție de lexicalizare. Acest

fenomen afectează, în special, verbele de conjugarea I și a IV-a, care la prezentul indicativ se conjugă în mod distinct, drept indiciu de specializare semantică servind pentru ele prezența sau absența sufixului gramatical *-esc* (*-ez*) la persoana I singular. A se compara, de exemplu: *a manifesta 1*, pers. 1 *manifest* tranz. ‘a da pe față; a exprima în mod manifest; a exterioriza’ și *a manifesta 2*, pers.1 *manifestez* intrans. ‘a participa la un marș de protest public’; *a ordona 1*, pers.1 *ordon* tranz. ‘a porunci printr-un ordin’ și *a ordona 2*, pers.1 *ordonez* tranz. ‘a pune în ordine’; *a pica 1*, pers.1 *pic* ‘a se deplasa cu viteză de sus în jos, datorită forței de gravitație; a cădea’ și *a pica 2*, pers.1 *pichez* (despre aparate de zbor sau piloții acestora) ‘a zbura în jos’.

Cu referire la clasa verbului, este interesant a observa că în limba franceză se atestă interferențe subsistemice de altă natură decât în română, una dintre cauze fiind caracterul analitic mai pronunțat al limbii franceze, unde se constată o legătură foarte strânsă între sintaxă și lexic: multe dintre semnificațiile unor verbe se actualizează doar în contexte anumite, ele impunând un regim verbal specific și construcții sintactice caracteristice. Dicționarul de verbe franțuzești, elaborat de către J. și J.-P. Caput /6/, prezintă pentru verbul *compter* câteva tipuri de construcții sintactice specifice (absolută, directă simplă, indirectă simplă, multiplă), în cadrul cărora verbul în cauză apare cu sensuri distincte: *compter* (= *avoir l'intention de*) *faire des économies*; *compter avec* (= *prendre en considération*) *quelqu'un*; *compter parmi* (= *figurer au nombre de*) *ses amis*; *compter sur* (= *faire confiance à*) *quelqu'un*. După cum se vede în mod explicit din aceste exemple, regimul verbului îndeplinește funcție lexicală incontestabilă, el contribuind la punerea în valoare a unor sensuri lexicale foarte diferite ale verbului în cauză, fapt care ar permite separarea lui chiar în unități lexicale distincte, în funcție de regimul verbal și de construcțiile sintactice inerente. Cunoașterea acestor subtilități ale semanticii verbelor în limba franceză este nespus de importantă atât pentru vorbitorii nativi ai limbii franceze, dar mai ales pentru cei care o învață în calitate de limbă străină sau care realizează traduceri din această limbă în alte limbi.

E cert că diferitele forme paradigmatică ale unor unități de vocabular contribuie în mod evident la lexicalizarea acestora și permit ca lexemele în cauză să-și păstreze integritatea semantică și materială, fiind considerate ca elemente de vocabular distincte, cu existență autonomă obiectivă.

Referințe bibliografice:

1. Termenul în cauză aparține lingvistului E. Coșeriu și vizează explicitarea sensurilor unităților de vocabular, precum și identificarea categoriilor gramaticale ale acestora. Pentru

- conformitate, a se vedea: E. Coșeriu. *Structurile lexematice* // Revistă de lingvistică și știință literară, Chișinău, 1992. – Nr. 6.
2. Referitor la diferitele mijloace gramaticale de identificare a sensului cuvintelor (“specializare semantică”) a se vedea: M. Avram. *Mijloace de diferențiere lexicală în limba română* // *Studii și cercetări lingvistice*, București, 1958. – Nr.3.
 3. M. Avram. *op. cit.*; Al. Graur. *Tendențele actuale ale limbii române*, București, 1968.
 4. E. Coșeriu. *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău, 2001.
 5. F. de Saussure. *Cours de linguistique générale*, Paris, 1975.
 6. E. Benveniste. *Les niveaux de l'analyse linguistique* // *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.
 7. J. et J.-P. Caput. *Dictionnaire des verbes français*, Paris, 1980.

Tatiana Cartaleanu

**Solidaritatea sintagmatică a
contextului proverbial**

Unitate paremiologică, proverbul apare ca o structură specifică atât din punct de vedere sintactic, cât și sub aspect semantic. Natura gnomică a mesajului din proverb condiționează preponderența propozițiilor personale generalizatoare (*Cui nu ai să-i dai ajutor, nu-i da nici sfaturi*), personale nehotărâte (*Cine se învață mincinos se îmbolnăvește când spune adevărul*), impersonale (*Nu se ară cu un singur bou*). În același timp, aproape că nu există structuri sintactice și forme paradigmatică care să nu fie atestate în proverbe.

Deoarece se caracterizează printr-o condensare a expresiei verbale, aforistica populară a eliminat, pe parcursul secolelor, orice unitate redundantă și, în rezultat, enunțul paremiologic ne parvine într-o formă perfect cizelată. De aici derivă, în mare măsură, manifestarea mai frecventă a fenomenului solidarităților lexicale / sintagmatice în textul proverbului versus textul artistic de altă specie. Alegerea proverbului pentru ilustrarea unui fenomen atât de frecvent este motivată și de faptul că unităților de vocabular incluse în formulele de aforistică populară li se conferă, prin circulație, o valoare semiotică aparte.

Într-un text, oricare i-ar fi dimensiunile, cuvintele nu se învecinează la întâmplare. Un cuvânt presupune / implică sau chiar cere un altul, determinat atât de semantica primului, cât și de întreg contextul. Fenomenul numit în lingvistică **solidarități lexicale** rezidă în legătura unităților de

vocabular la nivel de seme, sintagmatica unităților lexicale fiind determinată de compatibilitatea semelor. Conform teoriei lansate de E. Coșeriu, solidaritatea lexicală este o relație orientată de la determinat spre determinativ și invers: *a mușca - dinte*. Anume în această ordine de idei vom examina fenomenul solidarității sintagmatice între termeni. [1]

Constituirea proverbului - ca unitate comunicativă - rezidă în exprimarea unor relații dintre cuvinte - relații de proiecție și de orientare sintactică. Dar și proiecția, și orientarea sintactică se edifică pe o relație anterioară la nivel semic. Cea mai simplă manifestare de acest fel este legătura dintre verb și substantiv (la nivel sintactic, între *predicat și subiect* sau între *predicat și complement*), deoarece acestea sunt specificate și în articolele lexicografice respective. Anume verbul și substantivul ilustrează fenomenul de aceea că sunt două părți de vorbire independente; alături de ele, adjectivul și adverbul pot avea restricții față de termenul lor regent, dar acel termen regent este, *mutatis mutandis*, verb sau substantiv.

Grupul de nume ce pot ocupa poziția din stânga verbului-predicat este strict determinat de proprietățile fizice ale obiectului sau ale ființei în cauză: se poate *rostogoli* orice lucru care are forma respectivă; poate *flutura* sau *fâlfâi* un obiect ușor; poate *tropăi* cel încălțat sau potcovit, iar *leopăi* - cel desculț; se poate *zgrepșăna* doar cine are unghii; poate *povesti* cel care are darul vorbirii etc.

Majoritatea verbelor ce conțin anumite restricții față de subiect se îmbină doar cu unele clase de substantive. În calitate de agent al acțiunii poate figura un substantiv - nume de ființă activă (în terminologia cazurilor semantice acestuia îi corespunde *agentivul*) sau nume de obiect inanimat, apt să realizeze o acțiune (pentru acestea cazul semantic este *elementativul*). Observația lui L.Tesniere în legătură cu verbele mișcării era următoarea: deplasându-se din loc în loc, omul merge sau fuge, pasărea zboară, peștele înoată, șarpele se târăște. Scopul deplasării este același, dar modul de efectuare a acțiunii depinde de posibilitățile reale ale ființei ce se deplasează. [2] Verbele cu un sens mai larg le pot substitui pe cele cu un sens mai îngust; operația inversă este exclusă. Multe din verbele în cauză sunt fixate sintagmatic pe lângă anumite nume, care figurează regulat în poziția de subiect / agent al acțiunii. Doar numele unei ființe care are picioare poate însoți verbele-predicate *a se poticni* sau *a șchiopăta*:

Calul are patru picioare și tot se poticnește.

Oaia care șchioapătă o mănâncă lupul.

Calificată de unii cercetători drept *sem sintagmatic*, valența de stânga, subiectuală, determină proprietățile combinatorii ale verbului-predicat și, în calitate-i de sem, este reflectată în articolele lexicografice (ce-i drept, nu în definiția propriu-zisă, ci într-o remarcă).

Bunăoară, verbul *a dura* are în DEX următoarea definiție lexicografică:
A DUREA Tranz. (*despre părți ale corpului, răni, lovituri*) A produce
cuiva o suferință fizică.

Acțiunea de *a dura* nu poate fi referită la subiecte exprimate prin alte
substantive decât sfera celor menționate în remarcă, prin urmare, gradul de
previzibilitate a subiectului este foarte înalt:

Nu te lega, dacă nu te doare capul.

De vorbă bună nu te doare gura.

Limba lovește taman în dintele care te doare.

Verbul *a vorbi* este definit astfel:

A VORBI intranz. A avea facultatea de a articula cuvinte; a exprima
prin cuvinte gânduri, sentimente, intenții.

Gura vorbește adevărul și minciuna.

Gura nebunului adevăr vorbește.

Dacă însă acțiunea va fi raportată la animale, se va recurge la un verb
unipersonal:

A LĂTRA I Intranz. 1. (*despre câini*) A scoate sunete scurte, sacadate,
caracteristice speciei.

Câinele care latră nu mușcă pe furiș.

A ZBIERA

I Intranz, 1. (*despre animale*) A scoate zbierăte.

Capra care zbiară o mănâncă lupul.

Deseori verbul își reclamă în calitate de subiect doar substantive
inanimate (substantive care numesc nonființe) și această restricție poate fi
depășită numai prin utilizarea cuvântului cu sens figurat.

A ARDE I intranz. (*despre foc*) A fi aprins.

II tranz. 1. A da foc, a băga în foc. ... 3. A expune acțiunii
focului.

Cărbunele acoperit pe nesimțite te arde.

Când te arde cărbunele, îl arunci și-n barba tătanelui.

Specificul polisemiei verbale rezidă în restricțiile de combinatorică. Nu
atât componența semică deosebește sememele unui semantem, cât semul
sintagmatic. Și delimitarea sensurilor în dicționarele explicative de cele mai
dese ori se axează pe delimitarea subiectelor, a obiectelor sau a
circumstanțelor acțiunii. Cinci sememe ale semantemului A FIERBE sunt
însoțite, fiecare, de remarcă ce vizează natura fizică a agentului.

A FIERBE Intranz.

1. (*despre lichide*) A se agita sub acțiunea căldurii; a clocoti.

2. (*despre alimente*) A fi în proces de trecere la starea comestibilă
sub acțiunea temperaturii înalte.

3. (*despre substanțe lichide sau amestecuri*) A fi în proces de
transformare sub acțiunea fermenților; a fermenta; a dospi.

4. *fig.* (*despre persoane*) A fi cuprins de agitație; a se agita.

5.(despre spații) A se umplea de zgomote; a viu; a clocoti; a răsună.

Proverbul însă depășește toate sensurile sus-menționate și utilizează ca subiect al predicatului respectiv nu denumirea substanței care fierbe, ci - prin metonimie - a recipientului:

La omul cu noroc fierbe oala fără foc.

Nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala.

Restricțiile față de componența semică a cuvântului pe post de complement direct sunt mai rar menționate de dicționare, dar totuși relevante pentru fenomenul la care ne referim.

A PUNE tranz. I.1. (obiecte sau ființe) A face să stea (orizontal, vertical sau atârnat); a așeza.

4.(obiecte de îmbrăcăminte și încălțăminte) A potrivi pe corp.

5.(obiecte sau piese prevăzute pentru a constitui un ansamblu cu altele) A aranja fixând (la locul cuvenit).

6.(semințe, arbori) A introduce în sol (pentru vegetare).

7.(ființe) A determina la o acțiune (prin constrângere).

8.(substanțe) A adăuga ca ingredient.

Am extras doar sememele semantemului cauzativ al verbului, căci anume valoarea lui tranzitivă reglementează cu strictețe sensul complinirii directe. Se observă cu ușurință că delimitarea se face între obiect și ființă, între obiecte cu destinații diferite etc.

Nu pune degetul între ciocan și nicovală.

Pune-ți căciula dinainte și te judecă singur.

Bucatele fură bune, dar n-a știut a le pune.

Cine pune mălai să nu se teamă de vrăbii.

Mai dese sunt situațiile când nu dicționarul, ci mesajul comunicării aforistice limitează sfera substantivelor pe post de complemente directe. La întrebarea *pe cine / ce poate visa o vulpe?* proverbul afișează un singur răspuns fără drept de apel: găini.

Când proverbul spune *Vulpea și prin somn visează găini*, analiza lui semantico-stilistică ne permite să remarcăm:

- Relația cuvintelor **somn** și **a visa**;
- Implicația simbolică a cuvintelor **vulpe** și **găină**;
- Actualizarea sememelor diferite ale verbului **a visa**, realizată stilistic prin acest **și** adverbial: a avea un vis, a se vedea în vis, a se lăsa în voia reveriei, a avea viziunea unei ființe sau a unui lucru, **a dori cu ardoare**.

Alteori peste solidaritățile lexicale, prin intenția autorului, se suprapun, repetându-se, unele seme comune mai multor unități de vocabular. Bunăoară, în proverbul *Este scară de suit, dar este și de coborât* textul e țesut din convergența semică (*scară + a sui*) + antiteza / antonimia (*a sui - a coborâ*).

Dar unitatea paremiologică mai ilustrează, alături de solidaritatea sintagmatică, și nonsolidarități. Avem în vedere câteva situații diferite de antiteze:

1. Antiteza-antonimie: cuvintele care se presupun reciproc în contextul proverbial conțin cel puțin un sem comun.

Cine nu suie dealul nu coboară coastele.

Cuvintele evidențiate în același fel - *a sui* și *a coborâ* - au semele comune *deplasare, orientată, pe verticală*. Ceea ce le deosebește și le pune în contrast este direcția mișcării orientate pe verticală: în sus - *a sui*, în jos - *a coborâ*. Aceste seme sunt accentuate prin opoziția contextuală a celor două substantive: *deal* - *coaste*. Relația dintre sememele actualizate în context ale semantemelor *deal* și *coastă* nu poate fi calificată drept antonimie.

2. Antiteza-antonimie dublă, foarte frecventă în contextul proverbial, ordonează două perechi de opoziții, antonime veritabile.

Râde și leagă, plânge și dezleagă.

Dezvoltând parcă ideea din alte proverbe similare ca mesaj (*După râs vine plâns; Fetele cântă și coase, mama plânge și descoase.*), textul citat implică neapărat acțiuni opuse în jumătatea a doua. Remarcăm și faptul că gândirea pozitivă prevalează și momentele cu semnul + preced deznodământul negativ.

Solidaritatea se împletește aici din două fire alternative:

Mai bine la început să ne tocim, decât pe urmă să ne gâlcevim.

La început a se tocmi - a conveni asupra prețului

Pe urmă a se gâlcevi - a face schimb de vorbe de ocară

În proverbele care respectă acest tipar previzibilitatea unităților de vocabular se face pe două axe: verbul "cheamă" un alt verb-antonim, iar substantivul sau adverbul - o parte de vorbire identică.

Cine muncește la tinerețe se odihnește la bătrânețe.

Tinerețe a munci

Bătrânețe a se odihni

3. Antiteza-antonimizare: cuvintele pe care se edifică această relație sunt substantive concrete ce numesc ființe antagoniste sau numai opuse (prin niște trăsături caracteristice), având semul comun integrativ *ființă, nonumană*.

Lupul mănâncă și din oile numărate.

Pisica se învață de mică a prinde șoareci.

Bufnița nu clocește privighetori.

Pe leul mort și șoarecii se cațără.

Opozițiile promovate pe această cale plasează, de regulă, ființele respective la capetele opuse ale unei axe imaginare: *mare - mic, mănâncă - este mâncat, puternic - slab, frumos - urât*.

4. Antiteza-paralelă exploatează două linii de asociații, relația dintre fiecare pereche de cuvinte fiind de parasemie.

Cine umblă la Crăciun în cămașă la Paști umblă în cojoc.

Raportul care se construiește aici l-am putea reprezenta grafic în felul următor:

Crăciun	Paști	sărbători, mărci calendaristice
+	+	
Cojoc	Cămașă	haine, mărci ale sezonului
<hr/>		
iarnă	primăvară	

Potrivirea elementelor de mai sus nu creează situația condamnată pe care o remarcă proverbul. În proverb, relațiile apar inversate:

Crăciun	+	cămașă	comportament vestimentar inadecvat
Paști	+	cojoc	rezultatul aceluia comportament.

Nici Crăciunul nu este antonimul Paștelui, nici cămașa - al cojocului, și doar toate patru cuvintele de reper la un loc vor constitui imaginea consecințelor nefaste ale unei acțiuni nechibzuite.

Adică, adecvat ar fi să se poarte cojocul la Crăciun și cămașa la Paști. Dar remarcăm insistența dublă care se face asupra fiecărui moment al nepotrivirii.

Încă o modalitate de exprimare a solidarității sintagmatice se remarcă atunci când semele comune ale unor sememe (parasemante) pot devenii indiciu al relației de hiposemie în raport cu hipersemul.

Fenomenul se materializează în utilizarea a două sau mai multe parasemante, dar fără a nominaliza și hiperonimul. Hiperonimul *monedă* este omis în textul de mai jos, dar opoziția dintre cele două substantive disjuncționate prin *nici* este explicabilă doar prin raportarea lor la acesta:

Cine nu cruță paraua nu cruță nici galbenul.

Cine nu prețuiește fîlerul nu va număra nici florinul.

FLORIN 1. Denumire a unor monede de aur și de argint care au circulat și la noi până în sec. XIX.

FILER Monedă divizionară în Ungaria, egală cu a suta parte dintr-un forint.

PARA Monedă mărunță egală cu a suta parte dintr-un leu.

GALBEN Monedă de aur străină cu circulație și în Moldova în sec. XIX.

Cercetând definițiile lexicografice ale substantivelor respective, constatăm că, în ambele situații de antonimizare, moneda mărunță este opusă unui ban de aur și / sau argint. Enunțul **Cine nu cruță paraua nu cruță nici filerul*, cu toate că va face referință la două unități monetare, nu va purta mesajul scontat și nu va avea rost.

Referirea termenilor la același câmp conceptual este de asemenea un prilej pentru manifestarea solidarităților lexicale. Atunci când proverbul recomandă *Nu te fă popă în biserică străină*, doar apartenența celor doi termeni evidențiați la câmpul conceptual **religie** nu spune prea multe. Relația dintre substantivele enunțului se detectează cu ușurință: nu poți substitui un cuvânt din cuplu prin oricare altul din același grup lexical, fără ca substituția să implice și schimbarea celuilalt. A spune *muezin, rabin, sacerdot* în loc de *popă* înseamnă a fi obligat să spui *minaret, sinagogă, templu* în loc de *biserică*.

Reperând câteva situații caracteristice pentru contextul proverbial, considerăm că aceleași modalități de organizare semantico-sintactico-stilistică a enunțurilor sunt detectate și în texte de alte genuri și specii, asupra cărora am putea transfera observațiile axate pe proverb.

Prin prezentul material, am încercat o trecere în revistă a situațiilor contextuale în care se manifestă fenomenul. Indubitabil, realizarea solidarităților sintagmatice poate deveni obiectul unor investigații mai largi și mai profunde.

Referințe bibliografice:

1. E. Coșeriu. *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău, 2000.
2. L. Tesniere. *Elements de syntaxe structurale*, 2-e ed. Paris, 1959.

Petru Butuc

**Categoria gramaticală a cazului
morfologic și sintactic în limba
română (opinii)**

Se știe că flexiunea substantivelor din limba română constituie rezultatul evoluției flexiunii latine pe teren propriu, creând, ca și în celelalte limbi romanice, omonimii prin reducerea desinențelor latine și prin fenomenul de sincretism. Drept consecință, s-au minimalizat aspectele formale ale

fiecărui caz, iar, prin aceasta, criteriul formei gramaticale a categoriei cazului nu este aplicabil în exclusivitate [1, p. 115]. Vorba e că la același caz dispunem de mai multe funcții sintactice și aceeași funcție sintactică este întâlnită la mai multe cazuri: funcțiile de subiect și de apozitie apar la toate cele cinci cazuri; funcția de nume predicativ – la patru cazuri, funcțiile de complement indirect, de complemente circumstanțiale și de atribut, la trei cazuri (A, D, G) [2, p.63]. Așadar, prin aceasta se poate consemna, cert, caracterul extrem de eterogen sub raport semantic-gramatical, pe care îl are cazul gramatical în limba noastră. Faptul acesta impune fie considerarea lui, pe baze semantice, ca o arhicategorie gramaticală (formată din categorii gramaticale), fie, după cum propune prof. ieșean Petru Zugun, “divizarea lui în mai multe categorii gramaticale” [1, p.115], dar, “întrucât, deocamdată, școala nu poate renunța la *caz* și nu poate *încă* prelua, în schimb, viziunea semantică” [2, p.42], (adică să se facă abstracție de aspectul gramatical, limitându-se numai la funcțiile semantico-sintactice), s-ar cere, parcă, o altă propunere, pe care am vrea s-o lansăm în continuare.

Soluția noastră este destul de rezonabilă la nivel teoretic, ceea ce nu se poate spune din punct de vedere practic, căci, de fapt, la delimitarea cazurilor lucrurile vor rămâne tot atât de contradictorii și la același grad de ambiguitate. De aceea, în studiul ce urmează, trecând problema dată printr-o sinteză didactico-teoretică și practică, încercăm să propunem și noi niște soluții care, credem, vor veni, cât de puțin, în ajutorul profesorului atât la delimitarea tipologică a cazurilor, cât și la predarea lor.

Se știe că limba constituie “rezultatul unui lung proces de colaborare între diversele mijloace rudimentare de expresie ale omului, folosite pentru a-și transmite informația, gândul” [3, p. 10]. Anume de atâta n-a fost și nu este deloc întâmplător faptul că limba este studiată, încă din antichitatea greacă, în raport cu gândirea.

Cercetătoarea Iulia Marian menționează că “Independența limbii și gândirii a fost destul de evidentă cercetătorilor, dar complexitatea relațiilor dintre aceste două fenomene nu a putut fi întotdeauna sesizată, ceea ce, uneori, a dat naștere unor concluzii eronate” [4, p. 19-30]. Gândirea omului a evoluat continuu, de la concret la abstract, de la simplu la compus, antrenând în permanență funcția sa fundamentală de analiză și sinteză. Limba, fiind o expresie a gândirii, aflată într-o relație de reversibilitate cu ea, a evoluat în aceleași direcții. Pe parcursul acestei evoluții comune, apariția categoriilor gramaticale a marcat un spor de subtilitate a gândirii, de expresivitate și de concentrare a limbii. Aceasta deoarece categoriile gramaticale constituie “expresia lingvistică a unor raporturi stabilite de mintea omului între noțiuni” [5, p. 238], raporturi exprimate într-un mod concentrat în morfeme gramaticale. Astfel, prin analiza raporturilor dintre limbă și gândire, care sunt de interdependență, se remarcă adesea deosebirea dintre caracterul universal al categoriilor gândirii și cel

particular al categoriilor lingvistice, care caracterizează o limbă anume [6, p. 65].

Faptul acesta ne face să conchidem că la delimitarea tuturor categoriilor gramaticale conduc cele două componente ale oricărui semn lingvistic – *semnificatul* și *semnificantul*, fenomen foarte pregnant la categoria modului, timpului, persoanei și numărului la verb și la categoria genului, numărului și cazului la substantive.

Bunăoară, când vorbim despre categoria gramaticală a cazului, este imposibil a nu se ține cont de corelația limbă-gândire sau, la mai concret, corelația dintre gramatică și logică. Acest principiu trebuie să constituie, după părerea noastră, baza metodologică la tratarea tuturor problemelor legate de categoria gramaticală a cazului.

Întrucât deține problemele-cheie ale morfologiei și sintaxei (raporturile gramaticale, semantice și comunicativ-funcționale, adică sintactice), categoria cazului s-a aflat mereu în centrul atenției cercetărilor. La tema dată s-a scris mult, dar rezultatele par să fie, deocamdată, mici. Astfel, cercetând problema respectivă, se observă că, deși au fost scrise sute de lucrări, totuși și până în prezent rămâne a fi un domeniu discutabil. Numai “la câte subterfugii” au recurs cercetătorii, numai “câți termeni noi au fost introduși, dar problema aceasta rămâne complicată în permanență” [7, p. 39]. Această problemă, pe cât este de complicată, pe atât este și de simplă: complicată, deoarece nu pot fi definite și determinate formele inițiale, de bază, și simplă numai dacă se susține opinia despre permanenta corelație dintre formă și conținut” [7, p. 39]. Chiar renumitul profesor A. A. Potebnea a avut unele îndoieli referitor la categoria gramaticală a cazului, mai cu seamă, la granițele dintre cazuri, deși tot lui i-a revenit nobila sarcină de a demonstra foarte convingător grandioasa și complicata corelație dintre sensul general al semnificației cazului și varietățile lui funcționale, în particular” [8, p. 160]. Pe baza acestor teze prof. R. A. Budagov deduce ceea ce caracterizează *de facto* categoria gramaticală a cazului: “cazul este, din punct de vedere gramatical, o categorie morfologică, iar din punct de vedere funcțional, este o categorie sintactică” [7, p. 39]. Drept consecință, conchidem despre categoria gramaticală a cazului că ea exprimă o relație între elemente ale realității extralingvistice și, fiind “plasată la granița dintre morfologic și sintactic” [9, p. 17], se prezintă drept cea mai problematică dintre toate categoriile tradiționale ale flexiunii.

Caracterul problematic al categoriei cazului în limba română se vede și din multitudinea definițiilor existente. Este știut că definițiile cazului pot fi clasificate, după criteriul care stă la baza lor, în două grupe: definiții ale raporturilor gramaticale (morfologice) și definiții funcționale (sintactice). Toate definițiile sunt corecte, întrucât și unele și altele vizează trăsătura lui distinctivă – morfo-sintactică: “cazul e o categorie ce exprimă o relație între nume (și pronume) și celelalte părți de propoziție” [10, p. 134]. Deci

cazul este o categorie morfologică și sintactică, deoarece se realizează numai la nivelul relațiilor gramaticale dintre cuvinte în propoziție, la nivel sintactic.

Situația dată a făcut ca unii lingviști, la delimitarea cazurilor, să se bazeze, mai întâi, pe criteriul funcțiilor sintactice pe care le au numele în propoziție [5, p. 257], alții să-și ia drept principiu metodologic pe cel semantic. Întrucât nici unul din aceste două principii nu soluționează îndeajuns problema definirii cazurilor, se pledează, pe bună dreptate, pentru o corelație dintre aceste două principii, argumentându-se astfel: “Conținutul semantic al categoriei gramaticale a cazului este reprezentat de organizarea specifică a sensurilor sintactice pe care le realizează în structura enunțului” [11, p. 67].

Nici forma gramaticală a cuvântului (semnificantul cazual), aflată în raport cazual, nu poate fi utilizată în exclusivitate, deoarece în limba română, pentru fiecare valoare a semnificatului cazual, nu dispunem de forme specifice, cum era, bunăoară, în limba latină, unde cazurile erau delimitate foarte ușor prin desinențe. În limba noastră s-au format omonimii prin reducerea desinențelor latine și prin fenomenul de sincretism și, drept consecință, specificul formal al fiecărui caz gramatical este diminuat. Drept concluzie putem afirma că în limba română nici un principiu de delimitare a cazului “nu este utilizabil în exclusivitate, nici un criteriu nu elucidează singur, în totalitate, semnul lingvistic al cazului, deoarece la același caz apar mai multe funcții sintactice și aceeași funcție sintactică este întâlnită la mai multe cazuri” [2, p. 80], de unde se conturează pregnant marele adevăr că *între cazurile gramaticale ale limbii române nu există hotare, dar nici suprapuneri*. Asume această constituie, după părerea noastră, în permanență, “mărul discordiei”.

Caracterul contradictoriu al categoriei cazurilor în limba română este cel mai bine observat la delimitarea lor pe baza exercițiilor practice, unde rezultatele obținute devin opozante, contrastante principiului atribuit, lansat inițial. De aceea, pentru a fi mai expliciti, vom analiza în continuare, in extenso, câteva exemple cu referire la fiecare caz gramatical.

Să vorbim mai întâi despre *cazul nominativ* (N), care este, înainte de toate, cazul subiectului, adică al acelei părți de propoziție despre care se spune ceva. În această calitate el reprezintă obiectul desemnat de substantiv ca autor al acțiunii exprimate de un verb, ca cel care o suferă și ca posesor al unei însușiri care îi este atribuită cu ajutorul unui verb copulativ. Potrivit legii sau regulii congruenței, subiectul se acordă cu predicatul. Când predicatul este un substantiv (sau alt cuvânt având valoare substantivală), acordul lui cu subiectul se face în gen, număr și caz. Astfel nominativul este și cazul predicatului nominal (adică, mai exact supus, al numelui predicativ) [5, p. 257].

Rezultă că nominativul este un “caz independent (sau “direct” = casus rectus), în sensul că prezența lui în propoziție nu depinde de prezența altui cuvânt” [5, p. 257]. Trebuie însă menționat că, deși nominativul este corelat cu mai multe funcții sintactice, sensul lui fundamental reiese din funcția de subiect, motiv pentru care este numit cazul subiectului.

Semnalăm faptul însă că funcția de subiect și nume predicativ a nominativului nu este deloc întâmplătoare, deoarece aceste funcții sunt susținute de *predicația* enunțului (predicația este “o categorie gramaticală de bază a sintaxei propoziției prin care se raportează conținutul propoziției la realitate”) [12, p. 160]. Predicația stabilește locul și rolul fiecărei părți de propoziție în cadrul enunțului. Subiectul și predicatul, constituind astfel mijloacele de bază ale realizării predicației [13, p. 28], au devenit părți principale ale propoziției. Totodată, din punct de vedere semantico-sintactic, dar și gramatical, părțile principale (subiectul și predicatul) creează elementele funcționale ale predicației. Prin predicat, predicația actualizează conținutul comunicativ al propoziției, din care motive devin împreună actualizatori în enunț.

Prin urmare, cazul nominativ îl posedă numai acele unități sintactice propoziționale și frastice (avem în vedere și propozițiile nominative cu subiect, care, de asemenea, se află la cazul nominativ) ce se manifestă semantico-sintactic (funcțional) drept actualizatori ai unui conținut predicativ într-un enunț.

Dacă sensul fundamental al nominativului este acela de actualizator semantic și funcțional, atunci se poate afirma că sensul dat este posibil de relevat nu numai prin subiect și nume predicativ al predicatului nominal (PN), dar și prin apozitie (A), întrucât apozitia, numită și atribut la cazul nominativ, formează o relație asemănătoare.

Apoziția echivalează logico-semantic cu numele predicativ din propoziția atributivă pe care o concentrează. De exemplu, prin apozitia din enunțul “Moș Vasile, *vărul tatei*, venise la noi” subînțelegem “Moș Vasile, *care este vărul tatei*, venise la noi”. Unitatea subliniată constituie o propoziție subordonată atributivă, unde pronumele “care” îndeplinește funcția de subiect, iar substantivele *vărul* și *tatei* sunt nume predicative ale PN: *este vărul tatei*.

Observăm deci că nominativul funcționează, nu fără temei, și prin apozitie, întrucât ea este un atribut substantival ce nu depinde gramatical de subiectul pe care-l determină, dar se găsește față de el într-un anumit raport (semantic și sintactic) de inerență. Conchidem, astfel, că, din punctul de vedere al raportului în care se înscrie față de celelalte cazuri, nominativul constituie în propoziție cazul actantului, care poate fi reluat prin funcțiile sintactice de subiect, apozitie și nume predicativ, și de aceea la baza delimitării lui punem, bineînțeles, principiul semantic și sintactic

(funcțional), ceea ce, de fapt, îl caracterizează. Principiul logico-semantic și funcțional formează criteriul de bază al cazului nominativ în limba română.

Să observăm în continuare cum se manifestă principiul dat al nominativului în practică. De exemplu, în propozițiile: 1) “Pe un deal răsare *luna* ca o vatră de jărat”,... (M. Eminescu), 2) “Femeia lui Eminescu nu e niciodată *soție*...” (T. Arghezi), 3) “Nu avea răbdare gospodina casei, *Limpiada*”. (I. Druță) substantivele subliniate sunt la cazul nominativ, întrucât, din punct de vedere semantic și funcțional, îndeplinesc funcția de subiect (în propoziția nr.1), de nume predicativ (în propoziția nr.2) și de apozitie (în propoziția nr.3). În cadrul acestor trei propoziții, cazul nominativ, pentru aceste trei substantive subliniate, devine cert și poate fi determinat foarte ușor. Rezultatele obținute nu sunt contradictorii principiului semantico-sintactic, pertinent cazului nominativ.

În exemplele ce urmează, nominativul se prezintă într-o ipostază însă cam nebuloasă: 1) “*Ai casei* se adună în jurul lui Onache și-i dau sfaturi” (I. Druță). 2) “*Călătorului* îi șade bine cu drumul” (Proverb). 3) “El, *cel al gospodăriei*, a știut să răspundă răspicat” (I. Druță). 4) “Eu cred că tot ce-i *al mămucai* e și al nostru” (I. Creangă). Substantivele subliniate dispun de forme gramaticale cazuale opozante valorilor sintactice pe care le comportă, întrucât pentru delimitarea cazului la substantivele date, tradițional, este denumit cazul formei gramaticale și nu cel al funcției sintactice, ceea ce este un paradox, după părerea noastră: în propoziția întâi substantivului “ai casei” i se atribuie tradițional cazul genitiv, deși funcția sintactică de subiect ar cere nominativul; în propoziția a doua substantivului “călătorului” i se atribuie tradițional cazul dativ, având valoare sintactică de subiect, care necesită semantic și sintactic cazul nominativ; în propoziția a treia substantivului “cel al gospodăriei” – cazul genitiv, în vreme ce dispune de funcția sintactică de apozitie, care, din punct de vedere logico-semantic ar cere cazul nominativ; în propoziția a patra forma gramaticală a substantivului “al mămucai” este la cazul genitiv, iar funcția sintactică de nume predicativ necesită logico-semantic cazul nominativ. După părerea noastră, la delimitarea unor atare fenomene cazuale se creează un paradox: nominativul doar se realizează semantico-sintactic numai prin funcțiile de subiect, nume predicativ și apozitie, iar odată ce substantivele “ai casei”, “călătorului”, “cel al gospodăriei”, “al mămucai” îndeplinesc, din punct de vedere logico-semantic, funcțiile sintactice respective, *ar trebui neapărat să fie la cazul nominativ*, indiferent de forma gramaticală a cuvântului. Nominativul doar este mai mult un caz semantico-sintactic și mai puțin unul gramatical.

Mult mai contradictoriu se prezintă situația când unitățile sintactice ale cazului nominativ (subiectul, numele predicativ și apozitia) sunt exprimate prin structuri gramaticale compuse din două sau mai multe cuvinte, aflate în raporturi gramaticale. Bunăoară, în enunțurile: 1) “Trece-n roche de

mătasă/Ploaia peste glia mea, /Se iubesc sub streășna casei/ *Rândunel cu rândunea*". (Gr. Vieru), 2) "Și se pomenește că Ciubuc era *om de omenie*." (I. Creangă), 3) "Iară verii, *feciorii craiului și fetele împăratului*, nu se văzuse niciodată" (I. Creangă), 4) "*Casa fără femeie* e întotdeauna pustie". (Proverb)

Părțile de propoziție subliniate constituie blocuri sintactice formate din mai multe cuvinte, care sunt osificate logico-semantic. Elementele componente ale fiecărui bloc în parte numai împreună comportă valoarea comunicativă. Dispersarea lor la nivel sintactic duce la denaturarea sensului comunicativ integral al enunțului și la contrazicerea gândului scontat. Blocurile respective, bineînțeles, având funcție sintactică de subiect (în propoziția nr. 1 și 4), de nume predicativ (în propoziția nr. 2) și de apozitie (în propoziția nr. 3), sunt cu valoarea de actualizator în enunțurile din care fac parte. Totodată, deoarece funcția sintactică este întreținută de toate elementele blocului, împreună și nu separat sau numai de primul element, reiese că, din punct de vedere semantico-sintactic, toate substantivele blocurilor sintactice din care fac parte trebuie să fie la cazul nominativ, despre care se știe că nu forma gramaticală îi asigură statutul de caz nominativ, dar sensul comunicativ, funcția sintactică în cadrul enunțului.

La delimitarea categoriei cazului pentru componentele substantivele ale blocurilor respective, este atribuit tradițional cazul nominativ numai primului component al blocului, celorlate li se atribuie cazul în conformitate cu forma și raportul gramatical susținut de aceste cuvinte cu celelate constituente ale blocurilor. De exemplu blocul subiectului din propoziția nr. 1, fiind alcătuit din două substantive ("rândunel cu rândunea"), numai primul substantiv ("rândunel") este la cazul nominativ, al doilea însă (cu rândunea) este la cazul acuzativ, deoarece dispune de o formă gramaticală specifică cazului dat, căpătată în urma raportului gramatical prin prepoziți "cu" față de primul element al îmbinării; în propoziția nr. 2, de asemenea, dispune de două substantive ale unui singur bloc sintactic, care au valoare funcțională de nume predicativ al predicatului nominal ("este om de omenie"), în care numai primul component predicativ (substantivul "om") este la cazul nominativ, iar al doilea ("de omenie"), fiind un substantiv cu prepoziție, determinant al primului component al îmbinării, este la cazul acuzativ.

Blocul din propoziția a treia (feciorii craiului și fetele împăratului) este mult mai extins structural, mai desfășurat, întrucât conține tocmai patru substantive. Paradoxul determinării cazului la aceste nume este cu mult mai contradictoriu, întrucât trebuie să atribuim cazul nominativ numai pentru primul substantiv (feciorii) și al treilea (fetele), iar pentru al doilea (craiului) și al patrulea (împăratului) – cazul genitiv.

Structura sintactică "casa fără femeie" din fraza a patra necesită un comentariu identic cu cel a unității (rândunel cu rândunea) din fraza întâi,

întrucât constituie un bloc al subiectului, exprimat prin două substantive cu prepoziție, unde numai primul (casa) este la cazul nominativ, iar al doilea substantiv (femeie), fiind însoțit de prepoziția “fără”, este la cazul acuzativ.

Menționăm că o atare determinare a categoriei gramaticale a cazului este tradițional corectă, dar nu respectă, după cum am văzut, o continuitate. De aceea, în scopul evitării acestor inconsecvențe, propunem la delimitarea cazurilor (nu numai a substantivelor) să se facă următoarea distincție, specificare: 1) *caz morfologic*, prin care să se semnifice forma gramaticală a numelui, obținută în urma raportului gramatical, și 2) *caz sintactic*, prin care s-ar marca aspectul logico-semantic și funcțional. După părerea noastră, exercițiul dat ar duce la înțelegerea și însușirea limbii în plenitudinea raporturilor existente în sistemul ei: structural-gramaticale și semantico-funcționale. Totodată, înlăturându-se inconsecvențele criteriilor, s-ar crea un tablou cu adevărat reprezentativ al categoriei gramaticale a cazului în limba română. Exercițiul respectiv nu este deloc dificil și complicat.

Să reluăm în continuare analiza cazuală a acestor fenomene “buclucașe” (*ai casei, călătorului, cel al gospodăriei, al mămucăi, rândunel cu rândunea, om de omenie, feciorii craiului și fetele împăratului, casa fără femeie*), supunându-le procedurii propus de noi; “*ai casei*” este la cazul nominativ (caz sintactic), întrucât îndeplinește funcția de subiect și la cazul genitiv (caz morfologic), conform formei gramaticale; “*călătorului*” este la cazul nominativ (caz sintactic), conform funcției de subiect, și la cazul dativ (caz morfologic), întrucât dispune de o formă gramaticală adecvată acestui caz; “*cel al gospodăriei*” este la cazul nominativ (caz sintactic), conform funcției sintactice de nume predicativ și la cazul genitiv (caz morfologic), conform formei lui gramaticale; “*rândunel cu rândunea*” – substantivul “*rândunel*” este la cazul nominativ (caz sintactic și morfologic), fiindcă forma gramaticală coincide cu funcția sintactică (de subiect); “*cu rândunea*” este la cazul nominativ (caz sintactic), deoarece este un component al blocului subiectival, și la cazul acuzativ (caz morfologic), conform formei gramaticale (substantiv cu prepoziție), specifice acestui caz; unitatea sintactică “*om de omenie*” la fel dispune de două substantive, unde primul (“om”) este la cazul nominativ (caz sintactic și morfologic), întrucât forma lui gramaticală coincide cu funcția de nume predicativ, iar substantivul cu prepoziție “*de omenie*” este la cazul nominativ (caz sintactic), deoarece face parte dintr-un bloc predicativ, și este la cazul acuzativ (caz morfologic), după forma și raportul gramatical față de cuvântul determinat al îmbinării din care face parte (om de omenie); unitatea sintactică “*feciorii craiului și fata împăratului*” dispune de două substantive “*feciorii*” și “*ficele*” la cazul nominativ (caz sintactic și morfologic), deoarece forma lor gramaticală coincide cu valoarea funcțională pe care o îndeplinesc în enunț (determinați ai îmbinărilor

apozitionale); substantivele “*craifului*”, “*împăratului*” sunt la cazul nominativ (caz sintactic), întrucât fac parte din blocul sintactic al apozitiei, și la cazul genitiv (caz morfologic), după forma gramaticală și raportul lor față de cuvintele determinate; structura sintactică “*casa fără femeie*” este exprimată prin două substantive cu prepoziție, unde primul substantiv “*casa*” este la cazul nominativ (caz sintactic și morfologic), deoarece forma și funcția coincid. Substantivul “*fără femeie*” este la cazul nominativ (caz sintactic), deoarece face parte din blocul subiectului logic al enunțului, și la cazul genitiv (caz morfologic), datorită formei și raportului gramatical față de determinatul îmbinării din care face parte.

Atragem atenția că aceste procedee didactice de delimitare a cazurilor în limba română sunt bine venite nu numai pentru probele dificile, dar pentru toate raporturile cazuale ale numelui în limba noastră. Exercițiile propuse facilitează fenomenul distincției dintre relațiile gramaticale și funcționale din limbă. De exemplu, în propoziția “*Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie*” (M. Eminescu) pentru numele subliniate, deși nu creează mari dificultăți la delimitarea cazului lor, propunem totuși să se facă specificarea de caz morfologic și caz sintactic și aceasta pentru a se clarifica, evidențierea raporturilor gramaticale și semantico-funcționale: “*luna*” este un substantiv la cazul nominativ (caz sintactic și morfologic); “*peste toate*” – pronume nehotărât la cazul acuzativ (caz morfologic și sintactic); “*ei*” – pronume personal la cazul genitiv (caz morfologic și sintactic); “*văpaie*” – substantiv la cazul acuzativ (caz morfologic și sintactic).

Drept concluzie, privind nominativul (sintactic și morfologic), mai putem adăuga următoarele: dacă unitățile sintactice sunt exprimate numai printr-un singur substantiv, delimitarea cazului se face foarte ușor; totodată, dacă substantivele comportă forme gramaticale (de caz) adecvate funcției sintactice, cazul morfologic se identifică cu cazul sintactic.

În continuare vom vorbi despre *cazul genitiv (G)*, care, în planul discuției noastre, se prezintă nu mai puțin ambiguu și contradictoriu decât nominativul. Spectrul lui funcțional-sintactic este mult mai larg și aceasta în pofida faptului că genitivul, spre deosebire de celelalte cazuri oblice, dispune, cât de cât, de o formă gramaticală specifică: un articol posesiv plus substantivul însoțit de un articol substantival hotărât (al elevului, ai casei ș.a.).

Din punct de vedere semantic, genitivul este un caz oblic, ce arată posesorul obiectului denumit de substantivul determinat. Genitivul exprimă ideea de apartenență și de aceea este considerat ca definitoriu cazul atributului.

La delimitarea cazului genitiv, la început pare să nu se creeze ambiguități, deoarece dispune de o formă gramaticală specifică, pe baza determinării unui nume, exprimând un raport de posesie: “*caiet al elevului*”, “*cântecul cucului*” ș.a. În asemenea îmbinări cazul morfologic și

sintactic al substantivelor (*al elevului, cucului*) coincid. Ele sunt la cazul genitiv atât din punct de vedere gramatical, cât și din punct de vedere funcțional.

Mult mai dificil se prezintă cazul genitiv, când el se utilizează cu prepoziții formate din adverbe (înaintea, împotriva, asupra), sau locuțiuni prepoziționale (în fața, în fruntea, în dreptul, în mijlocul, în susul etc.) [14, p. 149] ce exprimă o circumstanță. Genitivele acestor substantive comportă valori sintactice diferite, numai nu cele ale atributului, ceea ce și reprezintă genitivul drept caz contradictoriu la delimitare. Credem, astfel, că procedeul de specificare (caz morfologic-caz sintactic) ar fi o soluție bine venită nu numai la nivel didactic, dar și teoretic. Aceasta ar duce la înțelegerea detaliată, din profunzime, a raportului genitival posesiv, de apartenență în limbă română.

Vom analiza în continuare numai câteva fenomene mai reprezentative, contradictorii, ale genitivului, denumind tipurile de caz, fără a argumenta desfășurat cauza atribuirii lor. În frazele: 1) “Zmeul, sforăind, purta acest blestem pe deasupra *orașului*...” (V. Alecsandri); 2) “În fața *dreptății* omul nu poate și nici un e în stare să mai zică ceva...” (Al. Marinat); 3) “În mijlocul *ogrăzii* stă un cocoș obraznic, cu creasta sângerând a bătaie proaspătă.” (I. Druță). Substantivele subliniate (*orașului, dreptății, ogrăzii*) sint la cazul genitiv (caz morfologic), datorită formei gramaticale și la cazul acuzativ (caz sintactic), deoarece îndeplinesc funcția sintactică de complement circumstanțiale (în propozițiile 1 și 3) și de complement de relație (în propoziția 2).

Profesorul ieșean Petru Zugun, efectuând un studiu detaliat al funcțiilor sintactice ale genitivului, i-a determinat 18 funcții sintactice, ceea ce îl plasează pe locul al doilea după acuzativ cu 27 de funcții. Cel mai mult genitivul (caz morfologic) colaborează cu acuzativul (caz sintactic), întrucât majoritatea funcțiilor sintactice ale lui sunt de complement circumstanțiale. Genitivul (caz morfologic) colaborează și cu nominativul (caz sintactic) atunci când este în funcție de subiect, apozitie și nume predicativ, fenomene despre care am vorbit deja.

Cazul dativ (D) este definit, după funcția lui sintactică principală, drept cazul complementului indirect. Dativul constituie forma pe care o ia substantivul, pentru a arăta obiectul indirect al acțiunii, adică persoana ori obiectul în favoarea sau defavoarea căruia se face o acțiune oarecare sau căruia îi este adresată. Deși poate exprima și alte raporturi, D, în comparație cu alte cazuri oblice, în special cu acuzativul, într-adevăr are funcții și forme gramaticale cu mult mai conturate și, de regulă, în propoziție determină un verb. De exemplu, în propoziția: “Din pistolul de la Roma să dau *calului* ovăs”. (M. Eminescu) substantivul “calului” este la cazul dativ, întrucât determină un verb, arată o referire și răspunde la întrebarea “cui”? “Ovăs dau” cui? – “calului”.

Multiplele raporturi ale cazului dativ sunt realizate și prin utilizarea lui cu diferite prepoziții (aidoma, asemeni, grație, conform, contrar, datorită ș.a.), ceea ce, de asemenea, creează o inconsecvență de principii la delimitarea lui cazuală. De aceea, credem că aplicarea procedurii didactice de distincție a cazului *morfologic și sintactic* ar fi, cât de cât, de folos. Să supunem exercițiului dat numai câteva exemple: 1) “Religia e asemenea unui licurici – ca să lumineze, are nevoie de întuneric”. (Shopenhauer); 2) “Neamul nostru, datorită trădărilor, a fost întotdeauna în calea răutăților”. (rev. “Săptămîna”); 3) “Grație talentului, Eminescu a scos din minereul secular al cuvântului energii muzicale nebănuite, focuri cosmice”. (G. Meniuc) Substantivele din unitățile sintactice subliniate sunt la dativ (caz morfologic), datorită formei lor gramaticale, și la cazuri diferite, grație funcției sintactice. Paradoxul acesta poate fi evitat, credem noi, numai prin aplicarea procedurii didactice propus de noi: substantivul “*licurici*” (din fraza nr.1) este la cazul dativ (caz morfologic) și la cazul nominativ (caz sintactic), deoarece îndeplinește funcția sintactică de nume predicativ; în fraza nr. 2 și 3 substantivele “trădătorilor” și “talentului” sunt la cazul dativ (caz morfologic), și la cazul acuzativ (caz sintactic), întrucât îndeplinesc funcția de complement circumstanțiale cauzale.

Dintre cazurile oblice, Acuzativul (Ac.) se află pe primul loc numai în ceea ce privește sensurile ce le dezvoltă și funcțiile sintactice îndeplinite. În lingvistică nu există o definiție atotcuprinzătoare a cazului acuzativ, dat fiind caracterul foarte variat al valorilor semantice exprimate. Acuzativul în limba română poate fi definit ca o formă gramaticală, pe care o ia substantivul, pentru a indica obiectul acțiunii sau diferite circumstanțe în care ea se realizează. Acuzativul, de regulă, lămurește un verb tranzitiv sau intransitiv, dar poate apărea și în calitate de determinativ al unui substantiv. Din cauza acestor instabilități ale acuzativului, valențele semnificative ale lui sunt analizate aparte, conform semnificantului: acuzativul cu prepoziție și acuzativul fără prepoziție.

Majoritatea lingviștilor sesizează că celor două tipuri de semnificant le corespund, pe lângă funcții comune, și unele diferite. Dar oricât de multe funcții ar îndeplini (cu sau fără prepoziție), se știe cu certitudine că acuzativul “este, înainte de toate, cazul obiectului gramatical direct” [5, p. 295] sau altfel spus: “Acuzativul este, de obicei, cazul obiectului direct” [15, p. 77]. În această ordine de idei prof. D. Irimia susține următoarele: “Impus de recțiunea unui verb tranzitiv cu tranzitivitate directă, Ac. este termenul opus direct N în dezvoltarea opoziției activ-pasiv; N este cazul activității, iar Ac., cazul pasivității,” [11, p. 69]. De aici reiese că Ac., în cadrul enunțului, are rol de actant și intră în relație de opoziție cu actantul (subiectul gramatical și logic al propoziției). Așadar, deoarece Ac., față de celelalte cazuri oblice, se caracterizează prin cea mai mare frecvență

funcțional-sintactică și printr-un caracter instabil față de determinat, e firesc să se manifeste la delimitare și printr-o inconsecvență de principii.

Vorbind la concret, cel mai mult trezește nedumerire faptul când un substantiv cu prepoziție, având valoare sintactică de nume predicativ, este la cazul Ac., dar, când același substantiv sau altul, în aceeași funcție sintactică, fiind fără prepoziție, este la cazul N. Demonstrăm: “Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt” (M. Eminescu). “La început totul părea glumă” (A. Marinat). Ambele unități sintactice subliniate constituie predicate nominale, însă substantivele din cadrul lor (“de omăt”, “glumă”), deși îndeplinesc același rol sintactic (de nume predicativ), sunt la cazuri diferite: “de omăt” este la cazul Ac., fiindcă este utilizat cu prepoziție, și substantivul “glumă” este la cazul N, deoarece nu este utilizat cu prepoziție.

Credem că procedeul didactic (de a delimita în paralel cazul morfologic și sintactic) propus de noi poate servi drept “catalizator” de delimitare a categoriei gramaticale a cazului: substantivul “de omăt” este la cazul N (caz sintactic, datorită funcției de nume predicativ), și la cazul Ac. (caz morfologic), întrucât forma gramaticală cu prepoziție este caracteristică acestui caz; “glumă” este la cazul N (caz morfologic și sintactic), întrucât forma corespunde funcției.

Menționăm că într-o situație similară se prezintă și subiectele, exprimate prin substantive cu prepoziție. De exemplu, în enunțul: “Se adunase *la lume* în ograda școlii.” (I. C. Ciobanu) substantivul “la lume”, întrucât este utilizat cu prepoziție, deși este cu valoare sintactică de subiect, se află totuși la cazul Ac. tradițional. Prin aplicarea procedeului nostru, ar rămâne la cazul Ac. (caz morfologic), datorită formei gramaticale, și la cazul N (caz sintactic), datorită funcției pe care o îndeplinește în enunțul dat. Dacă omitem prepoziția, substantivul dat va fi numai la cazul N (caz morfologic și sintactic).

Vocativul (V) pare să fie mai puțin pretabil procedeului propus de noi, fiindcă dispune de forme gramaticale fixe, stabile, asigurate prin terminațiile lui specifice: *-e* (prietene), *-ule* (omule), *-o* (Rusando), *-ă* (mamă) ș.a.

V. constituie forma gramaticală a substantivului ce arată ființa ori lucrul către care ne adresăm. În dependență de raporturile ce se creează la realizarea V. în enunț (dar se știe că nici un cuvânt nu poate să apară în comunicare în afara vreunui raport), apar variate valori semantico-sintactice ale cazului dat, deși în aparență pare să fie un caz total morfologic. Astfel, V. apare în funcție de subiect, nume predicativ al PN, apozitie, complement direct și indirect, componente circumstanțiale etc. Delimitarea cazului vocativ din atare situații sintactice va fi destul de efectivă, dacă se va face în baza procedeului de distincție: caz morfologic – caz sintactic. Trebuie menționat că V (caz morfologic) rămâne neschimbat,

în orice funcție sintactică. Demonstrăm pe baza următoarelor fraze: 1) “*Artistule, pregătește-ți penelul*” (Al. Russo); 2) “*Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,...*” (M. Eminescu) Substantivele subliniate sunt la cazul V (caz morfologic), datorită formei lor gramaticale specifice cazului dat, și la cazul N (caz sintactic), întrucât îndeplinesc funcția de subiect (în propoziția nr.1 “artistule”), și de apozitie în propoziția a doua (“Țepeș doamne”).

Fiind cu valoare sintactică de complement indirect, V. poate avea și cazul dativ (caz sintactic). De exemplu: “*Să-ți cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita*”. (M. Eminescu) Substantivul “iubito” este la cazul V (caz morfologic) și la cazul D (caz sintactic), în conformitate cu valoarea semnatică-funcțională de complement indirect: “să cer un semn” cui? “ție”, “iubitei mele”.

Dacă vocativul cumulează valoarea sintactică de complement direct, el este, bineînțeles, la cazul A (caz sintactic): “*Acolo, mamă, te zăresc pe tine-ntr-o căscioară*” (G. Coșbuc). Substantivul “mamă” este la cazul V (caz morfologic) și la cazul Ac (caz sintactic), întrucât îndeplinește funcția de complement direct: “zăresc” pe cine? “pe tine”, “pe mamă”.

În încheiere, vrem să menționăm că tot la cazul Ac (caz sintactic) se află, de regulă, și vocativele cu valoare sintactică de complement circumstanțiale sau cu valoare de complemente din așa-zisa serie tipologică de complemente necircumstanțiale: sociative, de relație, cumulative, comparative, opoziționale, instrumentale etc.

Referințe bibliografice:

1. P. Zugun. *Cuvântul, Studiu gramatical*, București, 1983.
2. P. Zugun. *Funcțiile sintactice ale numelui la cele cinci cazuri // Limba Română*, 1983. – Nr. 2-3.
3. V. Stancovici. *Logica limbajelor*, București, 1972.
4. I. Marian. *Limba și gândirea, În cartea: Tratat de lingvistică generală*, București, 1978.
5. I. Iordan. *Limba Română Contemporană*, București, 1956.
6. E. Benveniste. *Problemes de Linguistique Generales*. Edition Gollimard, 1966.
7. R. Budagov. *Shodstvo i neshodstvo mejdu rodstvennâmi iazâcami*, Moscva, 1985.
8. A.A. Potebnea. *Iz zapisoc po russcoi gramatice*, Tom I, Moscva, 1958.
9. D. Irimia. *Structura gramaticală a limbii române*, Iași, 1987.
10. S. Pușcariu. *Limba Română*, București, 1976.
11. D. Irimia. *Gramatica limbii române*, Iași, 1997.
12. A.M. Peșcovskii. *Ruschii sintaxis v naucinom osvescenii*, Izd. 7-oe, Moscva, 1956.

13. V .Banaru. *Ocerki po teorii predicativnosti*, Chişinău, 1973.
14. *Limba moldovenească literară contemporană. Sintaxa*, sub redacţia prof. A. Ciobanu, Chişinău, 1987.
15. *Gramatica Limbii Române*, Vol.I, Bucureşti, 1963.

Ştefania Isac | Adaptarea neologismelor de origine engleză la categoria de gen a limbii române

Substantivul este considerat drept cea mai frecventă parte de vorbire împrumutată şi de aceea credem că e foarte important a analiza procesul de adaptare a substantivului englezesc la sistemul morfologic român. În această ordine de idei, este relevantă categoria de gen, având în vedere faptul că cele mai multe probleme în legătură cu utilizarea substantivului sunt generate de diferenţa de gen – “gramatical” în română şi “natural” în engleză.

S-a constatat că substantivele împrumutate primesc cu uşurinţă marca determinării prin articol, cât şi marca de număr, caz şi gen: *beckhandul, scoruri, teamuri, bodicecului, şalangerul*.

O modalitate de folosire a desinenţelor pentru cuvintele străine este cea analizată, pentru limba română contemporană, de M. Avram [1, p.320-323]. Destul de multe substantive masculine s-au fixat cu singularul în *-s*, care reprezintă forma originară de plural, dar urmează modelul de flexiune al substantivelor româneşti cu finala consonantică, formând pluralul în ceea ce se numeşte "*pseudofinal*".

Această categorie cunoaşte în română trei tipuri de flexiune:

a) cel mai simplu este tipul în care *-s* din temă se menţine nealterat: *papuas - papuaşi, bos - boşi*;

b) al doilea tip este format de cuvinte ca *ananas - ananaşi, bambus - bambuşi*, la care se aplică alternanţa curentă în română *s/ş* (cf. *gros - groşi*). Această alternanţă o datorăm faptului că finala *-şi* (*-s* palatalizat) e neobişnuită în română;

c) al treilea tip este reprezentat de extinderea alterării lui *-s* la tot pluralul (deci şi la feminin) : *incasă - incase*.

Un interes deosebit prezintă şi pluralul de tipul *ananaşi*, care s-a refăcut într-un singular în *-s*, introducându-se deci în tema lexicală modificarea morfonologică legată iniţial de plural. S-a ajuns astfel la forme ca *şerpaş - şerpaşi* (*E, fr. sherpa*), *papuas - papuaşi* (forma sub care s-a fixat în limba română actuală cuvântul respectiv) (DEX - S).

Trebuie menționat că, prin categoria de gen, se deschid hotarele de întrebuințare corectă a numărului și cazului în română, ceea ce duce la un alomorfism nominal extrem de bogat. Categoria de gen a substantivului a prezentat un deosebit interes în studiul despre limbile în contact al lui Filipovici [4, p.154], categorie care, pe bună dreptate, și constituie etapa inițială de adaptare a neologismelor.

Teoretic, vorbitorul nativ român, utilizând substantivul, trebuie să fie apt a-i delimita corect atât forma de sg. sau de pl., și, implicit, genul acestuia, cât și a-i sesiza întreaga paradigmă. Un criteriu uzual pentru a facilita determinarea acestor categorii este antepunerea numeralului adjectival un (one) și doi (two) pentru substantivele masculine. Exemplu: sg. - *un lider* - pl. *doi lideri* (*E one leader - two leaders*), *o (one) și două(two)* pentru cele feminine; sg. *o budincă* -pl. *două budinci* (*one pudding- two puddings*), *un (one) și două (two)* pentru substantivele neutre, ex. sg.- *un cuter* -pl. *două cutere* (*E one cutter - two cutters*).

Exemple: 1). "...ești *un fan* "Holograf"cu actele în regulă"(“Țara”, 15.02.01, p. 1).

2). “Angela Ionel a câștigat *un weekend* în Poiana Soarelui din Brașov”(“Jurnal Național”, 15.02.01, p. 3).

Tradițional, în română, anumite desinențe sunt cunoscute drept corespondențe a trei genuri:

- *ă* pentru substantive feminine; - *u* sau *consonantă* – pentru neutre și masculine; - *e* - pentru toate trei genurile [3, p.73]. Această clasificare nu este una din cele mai potrivite pentru analiza noastră.

Cercetările efectuate de M. Avram confirmă ideea că “există desinențe care rămân rezervate pentru cuvinte de împrumut”, idee susținută de Al. Graur [2, p.241].

Neajunsul corelării dintre desinența și genul substantivului implică o cercetare imediată a *felului* cum sunt tratate împrumuturile englezești în română și cum are loc adaptarea lor la sistemul morfologic român.

O apropiere semantică totală de genul substantivului românesc nu întotdeauna are relevanță, fiindcă:

- la categoria genului masculin se alătură cuvintele ce denumesc animate de sex masculin, la fel cum și cuvintele ce denumesc inanimatele, dar care, prin tradiție sau prin analogie, sunt considerate masculine;

- la cele feminine se referă cuvintele ce numesc animate de sex feminin, la fel cum și cuvintele ce denumesc inanimatele care, prin tradiție sau prin analogie, sunt considerate feminine;

- neutrele generează mai puține dubii (referindu-se la inanimate).

În cuvintele ce corespund criteriilor enumerate, genul este motivat, în celelalte cuvinte se cere o analiză a corespondenței între gen și sex.

Între două extreme noi avem substantivele numite în română “substantive cu gen convențional” (corespunzător substantivelor engleze cu gen comun), cuvintele ce denumesc ambele sexe.

Chiar dacă am încerca să grupăm în română cuvintele după un anumit gen, fără a defini pe cât e posibil câmpul semantic, aceasta e posibil doar pentru un număr foarte restrâns de cazuri - de obicei pentru cuvintele cu statut în limbă. Vom menționa totuși că aceste grupări includ un număr mic de elemente: ex. denumirile zilelor săptămânii sunt feminine, denumirile notelor muzicale sunt masculine, denumirile senzațiilor (sentimentelor) sunt neutre. Pentru multe câmpuri semantice, chiar dacă majoritatea elementelor au același gen, ele sunt întotdeauna niște excepții.

În engleză genul este esențial semantic și aceasta se explică în cea mai mare parte prin întrebuițarea echivalențelor substantivului ori prin rolul ce îl poartă morfemele lexicale. În numai câteva cazuri cele trei genuri corespund sensurilor “bărbat” (mascul), “femeie” (femelă) și “inanimat”. De aici, distingem trei categorii:

- 1) genul masculin – pentru toate cuvintele ce reprezintă bărbații (masculii);
- 2) genul feminin – pentru toate cuvintele ce reprezintă femeile (femela);
- 3) genul neutru – pentru inanimate.

Alături de cele menționate, pentru marea majoritate a substantivelor (atât în română cât și în engleză) este clară distincția formală între sg. și pl. reieșind din rolul pe care îl au desinențele. Drept dovadă a celor afirmate va servi următoarea listă, care include desinențele substantivelor în română, în funcție de determinarea genului și a numărului [5, p. 209- 210]:

Masculine		
<i>Sg.</i>	<i>Pl</i>	<i>Exemple</i>
1) <i>Ŕ</i> :	<i>I</i>	<i>lup – lupi, pom – pomi</i>
2) <i>e</i> :	<i>I</i>	<i>iepure – iepure, frate – frați</i>
3) <i>u</i> :	<i>i</i>	<i>fiu – fii, bou – boi</i>
4) <i>ă</i> :	<i>i</i>	<i>tată – tați, popă - popi</i>
5) <i>Ŕ</i> :	<i>Ŕ</i>	<i>pui – pui</i>
Feminine		
1) <i>ă</i> :	<i>e</i>	<i>Casă – case, haină –haine</i>
2) <i>ă</i> :	<i>i</i>	<i>Țară – țări, muncă –munci</i>
3) <i>e</i> :	<i>i</i>	<i>Vulpe –vulpi, poveste –povești</i>
4) <i>Ŕ</i> :	<i>le</i>	<i>Basma –basmale, stea – stele zi – zile, nuia – nuiele</i>
5) <i>e</i> :	<i>uri</i>	<i>Carne – cărnuri</i>
6) <i>ă</i> :	<i>uri</i>	<i>Marfă – mărfuri</i>
Neutre		

1) <i>Ŕ</i> :	<i>uri</i>	<i>Deal – dealuri, loc – locuri</i>
2) <i>u</i> :	<i>uri</i>	<i>Lucru – lucruri, râu – râuri</i>
3) <i>Ŕ</i> :	<i>e</i>	<i>Oraş – oraşe, deget – degete</i>
4) <i>u</i> :	<i>e</i>	<i>Teatru – teatre, pârau – pâraie</i>
5) <i>u</i> :	<i>i</i>	<i>Studiu – studii, premiu – premii</i>
6) <i>e</i> :	<i>e</i>	<i>Nume – nume, codice – codice</i>

Luând în considerație clasele menționate, ținem să prezentăm neologismele atestate în limba română în acțiune și să le plasăm în una din aceste categorii. Deciziile noastre se bazează pe ambii factori: atât semantic cât și morfonematic.

Examinarea dă următoarele rezultate:

- din numărul total de substantive – 192 sunt masculine;
- - 103 substantive revin clasei de feminine;
- - 833 din ele sunt neutre.

Unele substantive pot fi găsite în dicționar cu mențiunea a două forme de gen. Ex.: *R ionatan, s.m., s.n.*; *R coach [kɔʃ ɥ ɕ], s.m., s.n.*(1. s.m. antrenor. 2. s.n. Automobil închis, cu două uși și scaune raptabile).

Următoarea etapă a analizei noastre este orientată să stabilească o clasificare suplimentară a substantivelor în limitele acestei grupări de gen. Ținând cont de categoriile de gen menționate, suntem în drept să facem o analiză ulterioară după modelul:

Masculin	Feminin	Neutru
1) 158	1) 43	1) 491
2) -	2) 11	2) 7
3) 2	3) 25	3) 180
4) -	4) -	4) 3
5) -	5) -	5) 1
6) -	6) -	6) -
Mixt 32	24	15

Pentru utilizarea corectă a neologismului, e necesar de reținut câteva din regulile de determinare a genului acestora. E vorba de genul gramatical, determinarea căruia se face în baza analizei desinențelor substantivale.

• Prima regulă. Substantivele feminine nu pot avea desinență consonantică. Ceea ce trebuie accentuat este că, de obicei, aceste reguli, în procesul adaptării lor, atestă unele excepții. De exemplu, genul feminin rămâne să fie îmbogățit de câteva desinențe consonantice din engleză:

- ___ *h* în *basic – English*;
- ___ *k* în *opera – rock*;
- ___ *m* în *tea- room, show – room*;

__ s în *middle – class, miss, mistress, neutris*;

__ t în *Gilbert, Wollastonit, dead – heat*;

__ y în *lady, milady*

- A doua regulă. În afară de substantivele masculine *tată, popă, papă, vodă, vlădică*, toate celelalte substantive comune terminate în –ă sunt feminine. Fără nici o excepție, toate anglicismele terminate în –ă se supun regulii respective. Ex.: *acetonă, banchiză, cablogramă, gazolină, muscalină*.

- A treia regulă. Toate substantivele care se termină în *-are, -ere, -ire, -îre* sunt feminine. Anglicismele cu astfel de desinențe sunt destul de numeroase, de exemplu: *adulterare, containerizare, bautustanizare, caolinizare, compoundare, desalinizare, interfatare, interviuare, paletizare, transducere, autoservire etc.* Excepție fac două anglicisme care se termină în –are, dar sunt neutre – *hardware și software*.

- A patra regulă. Toate substantivele (și adjectivele) terminate în –ie sunt feminine.

Ex.: *aberație, telemetrie, citografie, discografie, excavație, halfie, nurserie, timie*.

Notă: Cu toate acestea, anglicismul *coolie* este masculin și *boogie – woogie, dixie și walkie – talkie* sunt neutre.

- A cincea regulă. Toate substantivele terminate în –ă, *ea și ia* sunt feminine.

Cu excepția cuvântului *mass – media* care e neutru, toate anglicismele se subordonează regulii de bază.

Ex.: *pijama, radio – stea*.

- A șasea regulă. Toate substantivele în –giu (cu accentul pe –i) sunt masculine. Regula nu poate fi aplicată anglicismelor, dacă ele nu sunt împrumuturi din engleză terminate în –giu.

- A șaptea regulă. Toate substantivele în –aj sunt neutre. Regula este respectată de anglicisme și în acest sens semnalăm multe exemple: *dopaj, clonaj, golaveraj, vagonetaj, tușaveraj*.

Între timp, unele din aceste împrumuturi își schimbă desinența sa prin –are, de ex.: *dragaj* devine *dragare*, *linșaj – linșare*, *stocaj – stocare*. Acest fenomen le referă la categoria celor feminine.

- A opta regulă. Toate substantivele în –ment și –mint sunt neutre. Aceste anglicisme în română se supun regulii, dar ele iau doar desinența –ment Ex.: *agrement, amendament, management*.

- A noua regulă. Toate substantivele terminate în –i, –o și –ou sunt neutre. *Aero – taxi, bikini, bob- slei, clinci, debri, scheci, pepsi* sunt anglicisme de gen neutru, iar *blugi,culi, dandi, lift – boy, peni, ponei, henri și hicori* sunt masculine și *pahlavi* e feminin. *Radio, banjo, calico, calipso, comando, combo, delco, duco* sunt neutre, iar *anti- neuturno, beefalo, dingo și gecho* sunt masculine. Anglicismele în –ou sunt toate neutre.

Drept exemple pot servi: *bovindou, bungalow, cubilou*.

• A zecea regulă. Toate substantivele cu desinența în *-giu* (cu accentul pe rădăcină) sunt neutre. Unicul anglicism atestat este *potagiu* și e de asemenea neutru. În întregime, putem constata că cea mai mare parte a anglicismelor în română se adaptează regulilor de respectare a genului, dar sunt și excepții de la aceste reguli și ele constituie un pericol dacă, între timp, numărul lor va crește. Deocamdată regula a noua prezintă cele mai multe excepții.

În procesul împrumuturilor de cuvinte noi, româna are tendința de a include substantive inanimate în grupul celor masculine, majoritatea din ele fiind termeni tehnici și științifici. Deseori aceste substantive își schimbă genul în dependență de anturajul stilistic. Ele iau forma genului masculin când cuvintele sunt interpretate ca termeni științifici și neutru când ele sunt folosite de publicul general.

Cercetătorul Al. Graur prezintă astfel de fenomene în exemplele:

astru – aștri (masc., term. științific)

astre – (neutru, termen ne-științific) sau

contrafort – contraforți (masc., term. științific)

contraforturi (neutru, termen ne - științific).

Pentru substantivele animate româna dispune de două modalități prin care genul marchează sexe diferite:

1) perechi de cuvinte cu diferite rădăcini: *tată – mamă, băiat – fată*;

2) perechi de cuvinte cu aceeași rădăcină, dintre care un cuvânt fiind format prin adăugarea sau înlăturarea sufixului la alt cuvânt.

De obicei, în română formarea substantivelor feminine de la cele masculine este mai frecventă și se realizează prin adăugarea unor sufixe lexicale sau lexico-gramaticale:

-ă – casier / casieră

-că – pui / puică

-e – ambasador / ambasadoare

-easă – bucătar / bucătăreasă

-esă – duce / ducesă

-iță – chelner / chelneriță

-oaică – englez / englezoaică ori prin schimbarea locului unor sufixe:

-el devine – *ea* ori – *ică*

-er ori – *or* devine – *eză*.

Cu toate acestea, anglicismele atestate în limbă de obicei adaptează doar două din sufixele menționate. Cele mai frecvente sunt: *-ă* și în unele cazuri – *iță*. Substantivele menționate au marca semantică [‘human] și sunt o parte din clasa “agenți ai numelui”. Astfel, substantivele masculine ca *bur, fabian, trinitarian, malian* au intrat în română și au fost adaptate cu forma de feminin: *bură, fabiană, trinitariană și maliană*. Substantivele masculine terminate în sufixul – *ist*, care a fost alipit la alte substantive cu formă de

“agenți ai numelui”, sunt destul de numeroase și femininul este format adăugând același sufix – *ă*, ex. :*baschetbalist – baschetbalistă, bridgist – bridgistă, adventist – adventistă, hippist – hippistă, crosist – crosistă, canoist – canoistă, topist – topistă, etc.*

În afară de aceasta, am mai menționa un alt grup care alipește același sufix pentru a crea substantive feminine de la cele masculine în – *er*:

performer – performeră

reporter – reporteră

sprinter – sprinteră

suporter – suporteră.

Un caz aparte îl formează grupul de substantive masculine terminate în unitatea lexicală – *man*. Ele alcătuiesc femininul în măsura în care această unitate este un lexem propriu-zis și nu un sufix cu semnificativul [+masculin] și alătură sufixul – *ă* către cuvintele de felul: *barman, recordman, tenisman, heroinoman, narcoman* (*barmană, recordmană, tenismană, heroinomană, narcomană*).

Un alt procedeu deosebit de formare a substantivelor feminine e cel cu ajutorul sufixului derivativ – *iță*, astfel atestăm următoarele substantive:

depeceriță (*de la < E depecher*), *gangsteriță* (*< E gangster*), *golgheteriță* (*< E golgeter*), *rockeriță* (*< E rocker*).

Pe lângă toate aceste cazuri, ținem să semnalăm un grup de substantive care sunt [+animate], de obicei atestate la categoria de gen masculin și prin asociere cu duplicatul generic român, și cu forma de gen feminin la care se atașează sufixului – *iță*: *cocker – cockeriță, setter – setteriță, doberman – dobermanită.*

Substantivele masculine în română sunt rar formate de la cele feminine, dar, când astfel de fenomene au loc, acestea alipesc unul din sufixele: *-an, -el* ori *-oi* ori alege sufixul – *ă*. Cât privește anglicismele, nu sunt cazuri când masculinele să fie formate de la feminine. Cu toate acestea, româna contemporană are tendința de a neglija distincția de gen pentru unele [+human] substantive care desemnează ocupații sau denumiri, intitulări. Ele sunt de obicei întrebuițate cu forma lor masculină și pentru genul feminin:

Astronaut, baby –sitter, bookmaker, broker, clown, dealer, designer, detectiv, manager.

Cuvintele împrumutate din engleză, care sunt atestate în categoria genului neutru, conțin un sufix nou pentru română: *-ing*.

De exemplu: *camping, caucelling, carting, clearing, clipping, consulting, scenting, shocking* – ele de fapt nu sunt prea multe.

Sunt numeroase cazuri când unele din ele tind a înlocui pe *-ing* cu *-are*. Acestea sunt cele care variază între două sufixe, de ex.: *cloning / clonare, doping / dopare, parking / parcare, testing / testare, dribling / driblare, kidnapping / kidnapare.*

Trebuie menționat și faptul că genul, ca o categorie gramaticală, este caracteristic atât substantivelor comune cât și celor proprii împrumutate, masculine și unele feminine, care denumesc oameni și animale. Una dintre trăsăturile caracteristice ale subgenului este folosirea formei de G. și D. sg a articolului determinativ proclitic pentru substantivele proprii de gen masculin. Între timp această întrebuințare s-a extins asupra substantivelor proprii feminine, în special – nume proprii străine. Numele proprii englezești cât și cele române, care au fost modificate prin exterior ca și unele engleze, se caracterizează în mare măsură prin întrebuințarea articolului determinativ proclitic –*lui* :

Lui Shakespeare, lui Elisabeth, lui Mary, lui Lucy etc.

Referințe bibliografice:

1. M. Avram. *Desinențe pentru cuvinte străine în limba română contemporană*, // Studii și cercetări lingvistice, 1975. – Nr. 4.
2. A. Graur. *Tendențe actuale ale limbii române*, București, 1968.
3. I. Iordan, Guțu Romalo Valeria, Niculescu Alexandru. *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, 1967.
4. R. Filipovici. *Some Basic Principles of Languages in Contact Reinterpreted* // SRAZ, 1977. – Nr. 43.
5. Th. Hristea. *Probleme de cultivare și studiere a limbii române contemporane*, București, 1994.

Liuba Petrencu

Categoria determinării numelui în limbile română și bulgară

Posibilitatea studierii comparate a limbii române și a limbii bulgare oferă șansa de a rezolva unele probleme actuale pentru ambele limbi.

Categoria determinării este o categorie gramaticală a numelui, caracteristică atât pentru limba română, cât și pentru limba bulgară.

Încă în româna veche se vorbește despre determinarea numelor, categoria dată fiind studiată în cadrul substantivelor și mai rar a adjectivelor. La etapa actuală, lingviștii români atribuie categoria determinării doar substantivului, subliniind: “categoria determinării este specifică prin excelență substantivului; numai obiectele, interpretate lingvistic prin substantive, pot prezenta diferite grade de cunoaștere pentru protagoniștii actului lingvistic” [1, p. 88]. Chiar și atunci când articulăm grafic un

adjectiv în interiorul sintagmei nominale, aceasta nu înseamnă că adjectivul dat exprimă o calitate cunoscută: *înaltul băiat este acel băiat înalt cunoscut*, dar nu *calitatea de înălțime* cunoscută.

Determinarea este specifică substantivului și din considerentul că forma determinată a acestei părți de vorbire poate fi folosită singură, în timp ce adjectivul determinat se întâlnește numai în interiorul sintagmei nominale din care face parte.

Definiția determinării, în majoritatea manualelor, poartă un caracter general, este prezentată ca o categorie a numelor, indicată prin prezența articolului, fapt care demonstrează că obiectul este concret, cunoscut pentru vorbitor și interlocutor. Sunt prezentate formele articolului, care este variabil în funcție de gen, număr și caz:

Masculin, neutru singular		Masculin plural / Feminin singular		Feminin, neutru plural	
N.A. - l, - le	/ - I	/ - a	/ - le		
G.D. - lui	/ - lor	/ - I	/ - lor		

În gramaticile românești recente această categorie gramaticală este analizată mai detaliat. Categoria determinării apare în felul următor:

- *Determinare concretă* (prezentată prin unele adjective calificative sau pronominale);
- *Determinare abstractă* (prezentată prin articole nehotărâte sau hotărâte);
- *Determinare minimă*;
- *Determinare maximă*.

În literatura bulgară de specialitate determinării (определеност) i se acordă o atenție sporită. Una dintre cele mai detaliate caracteristici ale acestei categorii o găsim în *Граматика на съвремения български книжовен език* de Stoian Stoianov. În baza funcției morfemului (*определителен член*), care este echivalent cu articolul postpus român, autorul clasifică categoria determinării din limba bulgară în:

- *Индивидуална* (individuală);
- *Количествена* (cantitativă).

Deși determinarea poate fi exprimată și prin mijloace lexicale, prin context, prin sensul lexical al unor substantive, totuși ea nu se va considera categorie gramaticală. În cazurile enumerate mai sus sensul gramatical de determinare va lipsi, deoarece ea nu va fi exprimată prin însăși forma cuvântului determinat. Așa, în propoziția *Човекът влезе в стаята* categoria determinării este exprimată, pe când în propoziția *Този човек влезе в стаята*, deși substantivul este determinat printr-un pronume demonstrativ, categoria gramaticală a determinării nu este exprimată. În așa

mod, esența categoriei determinării numelui din limba bulgară constă în exprimarea ei prin articolul postpus:

S i n g u l a r		
Masculin	/ feminin	/ neutru
- ЪТ (-а): МЪЖЪТ, МЪЖА	/ - та: жената,	/ - то: момичето
- ЯТ (-я): КОНЯТ, КОНЯ	/ лекцията	/ дървото
P l u r a l		
- те: жените, момите, столовете,		
- та: дърветата, моретата, пътищата.		

Conținutul categoriei determinării în ambele limbi este de natură sintactică și reflectă interpretarea lingvistică a raportului dintre subiectul vorbitor și obiectul denumit de substantiv.

Opoziția internă a categoriei determinării se dezvoltă în trei termeni: *nedeterminarea (student) – determinarea minimă (nedefinită)(un student) – determinarea maximă (definită)(studentul)*.

Nedeterminarea semnifică amplasarea obiectului denumit de substantiv în afara opoziției *cunoscut – necunoscut*.

Determinarea în general, ca termen opus nedeterminării, are mai ales conținut sintactic. Dezvoltarea unor funcții sintactice permite ieșirea substantivului din grupul de nume al clasei de obiecte și intrarea în grupul de nume al unui obiect particular, prin funcția sintactică de subiect, compliment direct, atribut etc. a substantivului.

Determinarea minimă semnifică detașarea unui obiect din propria clasă de obiecte, fără ca el să primească pentru subiectul vorbitor o identitate distinctă. Acest grad de determinare apare și în cazurile când subiectul vorbitor îl consideră asemenea celorlalte obiecte ale clasei sau când individualitatea obiectului nu este încă cunoscută.

Determinarea maximă semnifică detașarea unui obiect din clasa de obiecte denumită de substantiv. Concomitent, în sfera semantică a cuvântului se introduce, prin morfem, o informație care-l face cunoscut, concret.

Realizarea categoriei determinării depinde de clasa semantică în care este înscris substantivul.

Atât numele proprii de persoane, cât și toponimele denumesc prin ele înseși obiecte considerate cunoscute. Ar fi de așteptat ca ele să nu intre în sistemul de determinare prin articolul hotărât. Există, totuși, două cauze ce le obligă să se includă în acest sistem:

- unele provin în mod evident din substantive comune: Călărașu – nume de familie; Călărași – nume de localitate.
- Structura morfematică a altor substantive este identică cu cea a substantivelor articulate. Deși - **a** din cuvintele Maria, Prahova nu este

articol hotărât, prin asemănare cu substantivele comune cu articol (femeia, păpușa) în limba română s-au creat formele Marie, Prahovă.

Opoziția din interiorul categoriei determinării se exprimă prin morfemul *o* și articolul hotărât sau nehotărât.

Nedeterminarea (determinarea zero) se exprimă prin morfemul *o* atât la singular, cât și la plural, la cazurile nominativ și acuzativ. Cazurile genitiv și dativ sunt incompatibile cu nedeterminarea, iar Vocativul se află în afara opozițiilor categoriei determinării numelui.

Când substantivul este determinat prin articolul nehotărât, întotdeauna proclitic, variabil în funcție de gen, număr și caz, este vorba de o *determinare minimă*.

Determinarea maximă (definită) este exprimată prin articol hotărât, morfem enclitic, variabil în funcție de gen, număr și caz.

În cazul când substantivul este însoțit de adjective calificative sau pronominale care concretizează semantica îmbinării de cuvinte, vorbim de *determinare concretă*.

Când substantivul este însoțit de articolul hotărât sau articolul nehotărât care are doar semnificație gramaticală, un grad de individualizare, este vorba de o *determinare abstractă*.

În caracteristica determinării numelui din limba bulgară lipsește termenul de determinare minimă. Acest lucru se explică prin faptul că în limba bulgară cuvintele *един* și *една* nu sunt articole nehotărâte ca *un* și *o* în limba română, ci sunt numerale cardinale. Substantivele nearticulate, ca de exemplu *старец*, *numa*, întrebuințate fără articol, denumesc niște obiecte necunoscute, întâlnite pentru prima dată în context, în timp ce formele articulate *стареца*, *numа* reprezintă o persoană cunoscută sau un obiect cunoscut. De aici rezultă că funcția articolului hotărât (определителен член) este de a individualiza în conștiința vorbitorului obiectele exprimate prin formele articulate. De aceea funcția articolului, în asemenea cazuri, se numește *funcție de individualizare*, iar determinarea însăși se numește *determinare individuală*.

Pe lângă determinarea individuală, lingviștii bulgari vorbesc și despre determinarea cantitativă. În propoziția *Студенти от Софийския Университет вземаха участие в конкурса / Studenți ai Universității din Sofia au participat la concurs* forma nearticulată *студенти* ne arată că nu toți studenții au participat la concurs. Această formă corespunde sintagmei *unii studenți* sau *o parte din studenți*. Forma articulată a substantivului dat – *Студентите от Софийския Университет вземаха участие в конкурса* - schimbă sensul propoziției: anume toți studenții au participat la concurs. Forma articulată a substantivului *студентите* are sensul de determinare cantitativă, fiind posibilă înlocuirea ei cu sintagma *toți studenții*.

În afară de funcțiile de individualizare și de determinare cantitativă, *определителен член* în limba bulgară îndeplinește și funcția de *generalizare*. În acest caz numele articulat nu desemnează un obiect cunoscut, concret, ci o specie, o clasă de obiecte, adică o noțiune generală: *Дървото е растение. Върбата обича влажните места*. Această funcție a fost numită funcție de determinare a genului/speciei, iar *определителен член* - *генеричен* (lat. genus, generis).

Referințe bibliografice:

- 1.D. Ieremia. *Gramatica limbii române*, Iași, 1997.
- 2.V. Guțu-Romalo. *Articolul și categoria determinării în limba română actuală*, București, 1996.
- 3.Gh. Constantinescu-Dobridor. *Morfologia limbii române*, București, 1996.
4. С. Стоянов. *Граматика на съвремения български книжовен език. Морфология*, София, 1994.

istoria literaturii contemporane

Alexandru Burlacu

**Poezia basarabeană:
Arcadia în negativ**

Poezia basarabeană de *orientare reformatoare* însușește forme de expresie ale spiritului novator și cumulează curente postromantice de avangardă literară, înregistrează ecouri, reacții, interferențe simboliste, futuriste, expresioniste, imagiste, parnasiene, dadaiste, suprarealiste etc. Orientarea reformatoare e reprezentată de Al. Robot, Vl. Cavarnali, M. Isanos, G. Meniuc, N. Costenco, B. Istru, P. Stati, N. V. Coban, A. Tiboreanu, T. Nencev, I. Slavov, S. Grosu, V. Luțcan, O. Sargețiu, S. M. Nica, E. Coșeriu, A. Lungu ș. a.

Între curentele postromantice se impun, printr-o largă rezonanță, *simbolismul* și *expresionismul*. Anume simbolismul și expresionismul au devenit în anii '30 *o componentă activă, modelatoare* a poeziei basarabene. Atracția pentru simbolism, de altfel, devine copleșitoare chiar și pentru poeții sămănătoriști. *Autohtonizarea convenției poetice*

simboliste sau expresioniste s-a desfășurat, favorizat și exercitat prin modelele poeziei lui G. Bacovia, T. Arghezi sau L. Blaga. Bineînțeles, imitatori fără personalitate au fost destui nu numai între sămănătoriștii, ci și între simboलिști basarabeni. Speculațiile teoretice în jurul simbolismului din anii '30 sunt susținute de B. Istru, G. Meniuc, Vl. Cavarnali, N. Costenco, S. M. Nica, Iacob Savov ș.a. Receptive la teoretizările și orientările noi ale poeziei sunt revistele *Viața Basarabiei*, *Bugeac*, *Poetul*, *Itinerar*, *Pagini basarabene*, *Școala basarabească* ș.a.

Interesant e că *Viața Basarabiei*, declarată autohtonistă, revistă care elogiază cu împătımire orientarea neosămănătoristă a revistei lui Nicolae Iorga *Cuget Clar* (Studiul *O revistă de sănătoase tradiții: Cuget Clar*, publicat în *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 2-3 și semnat de N. Costenco este, de fapt, a adevărată profesiune de credință), o revistă în care lui Tudor Arghezi i se dau lecții de *cum* trebuie tradus *Albatrosul* lui Ch. Baudelaire, o revistă care în nenumărate programe pledează pentru *ideologii basarabene* și *sensibilități basarabene*, o revistă care e cu Dumnezeu în cuget (A se vedea: „Dumnezeu” în *lirica basarabească*, *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 11-12, semnat de Sergiu Matei Nica), în realitate, prin producțiile literare, promovează, în termenii lui Nicolae Iorga, „o deșanțare a minților”, „o șarlatanie”, „o împletire de biete limbi peltice, rămase în pruncie – cu boala copiilor cu tot”, „o literatură de București – centru, de București – cafenea, de București - lupanar” [1, p. 15]. Chiar însuși N. Costenco, ideologul autohtonismului împins până la absurd, în *bilanțurile anilor literari* va insista asupra noilor orientări din poezia lui Vl. Cavarnali, B. Istru, Teodor Nencev, Iacob Slavov, G. Meniuc, Segiu Sârbu, Vasile Luțcan, Al. Robot, S. M. Nica, Lotis Dolenga ș.a. Însăși poezia lui N. Costenco devine a unui călător prin toamnă, prin parcuri autumnale, prin nopți și ceață, ploii și noroi. Mai mult decât atât. Simbolismul e susținut și popularizat prin demersurile eseistice ale lui Bogdan Istru și George Meniuc chiar la *Viața Basarabiei*. Astfel, George Meniuc în *Considerații literare* (*Viața Basarabiei*, 1939, nr. 9) exprimă tranșant mai multe idei în consonanță deplină cu principalele teze ale simbolismului sau expresionismului: „Nu orice sentiment e poezie. E prea puțin să utilizezi magia metaforei și năvala sincerității, dacă nu știi din succesiunea de evenimente psihice să desprinzi unicul și bogăția unei singure vibrații poetice” [2, p.114]. Cu alte cuvinte, poetului i se cere *muzică înainte de toate*. O altă idee foarte cunoscută în epocă este cea despre zonele poetice de inspirație: „Poetul pune în legătură lumea întreagă cu structurile eterne ale frumuseții în mod involuntar. Totul este frumos. Deoarece totul este frumos apărut în sufletul său. Frumusețea e înăscută în poet. Și urâtul apare de asemenea frumos. Frumos e cerul înstelat, ca și lada cu gunoi” [2, p. 114].

Un însemn al simbolismului este sporirea considerabilă a *artelor poetice* care, de fapt, reiau ideile comune în epocă. Poezia nu trebuie să nareze, ci să sugereze, *ochiul este concurat de urechea lui Zarathustra*. Modelele simboliste sunt cele franceze, dar ele sunt stimulate de modelele Arghezi, Blaga, Bacovia, Minulescu. O artă poetică interesantă sub raportul influențelor ne dă Teodor Nencev în poemul *Prezentare*, ce descinde direct din *Testament* de T. Arghezi: „Sunt ultimul vlăstar al unui nume / Fără blazon, fără trecut. / Pentru un crâmpei de slavă și renume / Un șir de generații s-au zbatut / Să-mi dea câte puțin din bunul lor, / Să trec prin lume în văzul tuturor.” Poemul este plin de reminiscențe ca acestea: „Străbunii mei ca și părinții” sau: „Din mizerii mici ca și din lut, / Dumnezeu și idol mi-am făcut”. Poemul e impregnat de vocabule argheziene: smârc, venin, suferinți, stihuri, cuvinte. Se pare, are dreptate Nencev când afirmă: „M-am răzvrătit în noaptea de osândă, / Lumina am călcat-o în pas. / Cum hoții la răscruce am stat la pândă, / Și am răs la al conștiinței glas” (Teodor Nencev. *Prezentare*). Este o artă poetică reprezentativă pentru poeții basarabeni din noua generație din diverse puncte de vedere. Toți tinerii intră în câmpul de atracție al simbolismului sau expresionismului. Toți imită pe poeții simbolști. Cei cu vocație și fără, chemații și nechemății, toți se vor simbolști.

O ilustrare a convenției poetice simboliste, în cheie bacoviană, o atestăm, spre exemplu chiar și la Sergiu Grosu, un poet căruia i-a lipsit structura simbolistă. Notabile – în sensul mimetic – sunt poemele *Final*, *Interior*, *Poem autumnal*. Astfel, pasișa din *Poem autumnal* este cât se poate de transparentă: „A trecut pe uliță un dric; / În zadar mi-s toate, în zadar... / Plouă cu tristeți de borangic, / Plouă cu tristeți de chihlimbar. / Amintiri s-adapă-n large zări / Port pe umeri crucea lui Iisus, / Cine m-amăgește cu chemări / Care înger m-a strigat de sus?” (S. Grosu. *Poem autumnal*). Muzicalitatea e obținută prin reiterări, inel compozițional, ritm, rimă, explorarea stratului sonor.

Senzația unor tipice produse de atelier persistă și în poemul *Interior*, unde tehnica simbolistă este mimată cu multă fidelitate:

„Odaie părăsită.
Sacerdotal decor.
Stă pagina-ndoită
La cel din urmă dor.

Amurg. Melancolie.
Cădelnițări de mort.
Tu inimă pustie,
Zadarnic te mai port !..”

(S. Grosu. *Interior*)

În poemul *Interior poetica văzului* este substituită de *poetica viziunii*. *Limbajul tranzitiv - prin limbajul reflexiv*. Substantivul își sporește intensitatea, discursul este evitat, iar degajarea verbelor este în buna tradiție simbolistă a unui limbaj sincopat. Sugestia e cultivată ca un criteriu suprem al poeticității. Corespondențele se stabilesc între eul poetului și lumea înconjurătoare. Un model stimulator este și poezia lui Blaga, fapt remarcat deja în critica basarabeană [3, p. 169-178]. Poemul *Sophianis* de N. Costenco este cel mai concludent în acest sens: „Peisajul sufletului meu / E umezit de-o lume ireală. / Sunt plin de-amurg, de umbre și mi-e greu / de amintirea ta venită cu sfială. // Sunt tot un instrument ciudat, / Pe care vântu-și poartă mâna-ngustă, / În parcuri toamna a incinerat / Regretul. Vraja nimeni nu i-o gustă. // Te-arăți când înclinată în dragul gest, / Când depănând al gleznelor albeață. / Peisajul sufletului meu agrest / Se împăienjenește ca de ceață.” Asemuirea sufletului cu un peisaj este un topos mai vechi, dar în poezia română el este unul de sorginte verlainiană, devenit, ce e drept, un clișeu în poezia simbolistă. Exemplele pot fi ușor multiplicat, de altfel, și în cazul temelor, motivelor din poezia basarabeană de factură simbolistă. Din toată poezia interbelică a fost, în repetate rânduri, analizată mai amplu și subtil de către exegeții basarabeni tocmai poezia simbolistă. Nu stăruim, de aceea, asupra detaliilor legate de voiajul simbolist, „spleen”-ul și nevroza, „dorul” ancestral, toamnele, ploile și nopțile basarabene, parcurile solitare, orașul „tentacular”, dar anume acestea sunt achizițiile principale în poezia basarabeană din anii '30. Revenim asupra lor doar pentru faptul că ele constituie un ansamblu de elemente și forțe dependente între ele și formează cu elementele sămănătoriste un întreg organizat, constituindu-se într-un *inceput de sistem artistic*. În totalitatea relațiilor esențiale pe baza cărora se constituie sistemul se impune imaginea globală asupra lumii. Arcadiei din poezia sămănătoristă, ca într-un autentic sistem, i se opune Arcadia (în negativ). Cadrul rustic și patriarhal este înlocuit cu spațiul citadin. Trecutul sămănătorist este schimbat cu prezentul infernal. Idilele arcadice sunt metamorfozate în „cazanul Satanei” (T. Nencev). Țăranii „în haine albe cu porumbei sub braț, mânându-și cirezile pe imașuri întinse ca pânza gospodinelor răzășe” sau fetele „cu cosânci galbene ca gutuia și fustele încrețite ca harmoștele rusești, toate cu câte o icoană a Maicii Domnului în mână și cu câte șapte fire de secară subțiori” [4, p. 34] din *Elegia a IV a lui Costenco* sunt rânduți de călătorii în noapte și ceață, într-o lume debusolată, din poezia lui G. Meniuc. Arcadia în negativ este o imagine sintetizatoare ce se desprinde la lectura poeziei „orașului tentacular”, din viziunile de coșmar și halucinante în spiritul lui Emil Verhaeren, mult elogiat de B. Istru mai ales. Arcadia în negativ este un spațiu sufocant, terifiant a unui cerc închis, din care poetul vrea să evadeze. Cu trenul sau pe corabie spre o insulă (ostrov), un nou țăr. De aceea, călătoria eternă în

simbolica ceață, plină de anxietăți existențiale, îl amenință cu neantizarea pe poet: „- Moșule, mi s-a urât de călătorie. / Afară e noapte, înlăuntru noapte. / Călătorim în ceață sau în altă parte! / Mi s-a urât de pământ și călătorie!” (George Meniuc. *Clasa III*). Eul poetic pierde echilibrul apolinic, atât de specific poeziei sămănătoriste.

Toate metamorfozele legate de lumea imaginară a simboलिष्टilor și expresioniștilor trebuie concepute, firește, ca o reacție lucidă la sterilizările poetice ale sămănătoriștilor. Noua imagine a lumii are la bază conflictul sprengherian dintre cultură și civilizație. G. Meniuc, în termenii epocii, notează: „Două tipuri întruchipează spiritul european, două spirite se evidențiază în manifestările omenești: tipul sau spiritul *apolinic*, când omul, ca și învăluit de vis, de Maya este extaziat, înălțat de seninătate; și spiritul sau tipul *faustic*, numit și încă *dionisiac*, când omul e uriașul mânios ce se măsoară în puteri cu natura, când viața lui e străbătută de un tragic imens și nicăieri, după Nietzsche, suferința lui nu-i mai bine de sesizat ca în muzică” [5, p.18]. Temelor și motivelor sămănătoriste li se contrapun echivalente simboliste. Începutului apolinic din poezia sămănătoristă îi contravine patosului dionisiac al simboलिष्टilor și expresioniștilor. De obicei, poezia tinerilor simboलिष्टi e plină de „nevroză”, de atmosferă sufocantă. Spațiul citadin este unul terifiant, iar *ipostaza preferată a poetului este cea a călătorului în noapte, în ceață, în neunde*.

În viziunea lui George Meniuc angoasa existențială e sugerată prin simbolul biblic al șerpilor, cel mai original și memorabil din poezia simboलिष्टilor basarabeni: „Băiatule care mâi boii pe tolocă / Azvârle bățul. E un șarpe! Tu nu vezi? / Aleargă acasă și vorbește părinților / Că pe coarnele vitelor se zvârcolesc șerpii. // Tot Pământul a înnoptat de privirea lor. / Toată pădurea e plină de șerpi: / Crengile se zbat. Și vântul e șarpe. // Și luna atârână ca un șarpe fermecat. / Și valea e plină de șerpi, și drumurile. / Și o stea a căzut ca o coadă de șarpe. / Și lanurile se prefac în șuierat de șerpi.”. Ochiul e concurat de auz: „Îi aud. Îi aud. Se apropie. Foșnesc. / Voi paltini, tu noapte, ascundeți-mă. / Zvonul acesta subțire, zvonul acesta tiptil / E al șerpilor care mă caută” (G. Meniuc. *Șerpii*). Imaginea simbolică a călătoriei e reiterată cu insistență pentru a sugera: „Stranie trecere / Pe drumuri de fier. / Stranie trecere / Sub vânățul cer” (G. Meniuc. *Clasa III*). Tabloul expresionist al unei stări de suflet își află bogate corespondențe și sugestii din *Exodul* biblic. Meniuc, așa cum remarcă Eliza Botezatu, este „îndemnat de demonul căutării și experimentului”, iar pornirile lui „au fost și temperamentale”, „i-au „priit” mai mult formulele criptice” [6, p. 71], dar aceste formule au în substratul lor reminiscențe mitologice, livrești, turnate în forme originale, inedite.

Un text cu largi sugestii este *Naufragiu*: „Lopețile s-au rupt în smoala valurilor. Pâclă / Pe geamul orizontului. Cerneală pe cer. / Drace, busola nu mai are ac, nici sticlă. / Chiar steaua polară ascunsă-i în mâl și mister. //

Pesemne farul și-a spart capul de stânci. / Nu se văd malurile. Strigăt nu s-aude. / Ți-s ochii împăienjeniți, pleoapele ude. / Ceața și vuietul pe navă, din hrube adânci, // Te împresoară, te izbesc ca berbecii nătângi. // Nu-și mai bea soarele la răsărit ceaiul. / Luminile s-au stins. Toate și-au pierdut graiul. / Taci, pe țărni n-ai lăsat nimic ca să plângi. // Iată răceala a bătut cu ciocanul în unghii / Și hainei trupești i-a descheiat toți bungii. / Pești de argint și nimfele mării / Cântă pe harfe și leagănă somnul tăcerii. // Ți - e frică, suflete? Prin grădina miilor de alge / Pași nevăzuți ușor au să calce. / De-asupra, bulgări fosforescenți au să cadă / Ca la nunta ciobanului din baladă” (G. Meniuc. *Naufragiu*). Poemul poate fi conceput ca cea mai originală *ars poetica* din toată poezia basarabeană. Poeții romani, susține Ernst Robert Curtius, obișnuiau să compare compunerea unei opere cu o călătorie pe mare. „A face poezie” înseamnă a ridica pânzele, a porni în larg [7, p. 174]. Poetul este un corăbier, iar creația o naufragiere. Este un gând exprimat cu claritate într-un eseu scris pe vremea *Naufragiului*. „...Creația e o naufragiere. Sufletul creator, chinuit așa de multiplu, se găsește în continuă dezorientare. Creația este numai dovada fragmentară și modestă a căutării de suport, a căutării după certitudini” [2, p.114].

Într-o magică viziune văzduhul e ruginit, iar eul poetic dedublat: „Emoții universale de-avalmă s-au clintit: / Atâta neodihnă și larmă de nestins! / Crengile au febră ca șerpilor-n asfințit, / Și fulguie Non-eul, bizar, de necuprins” (G. Meniuc. *Ce vrajă?*). De la Arthur Rimbaud dedublarea eului cunoaște o aventură „glorioasă” și în poezia simbolistilor basarabeni.

Tendența reformatoare e ilustrată în mod original și de Vladimir Cavarnali în volumele *Poezii* (1934) și *Răsadul verde al inimii stelele de sus îl plouă* (1939).

Cavarnali, Costenco, Teodor Nencev ***autohtonizează modelul esenian al „dezrădăcinaților”***. Deși obsedat de „corăbieri halucinați în lugubre nopți marine” (*Preludiu*), poetul simte, se pare, sleirea modelelor simboliste și încearcă modele mai proaspete. Nu întâmplător George Călinescu îl califică drept eseninist: „Deși citează pe vechiul poet slavofil Tiutcev, Vladimir Cavarnali (care se mărturisește slav și de recentă ivire pe pământul românesc, „patria mea cea nouă”) nu are nici o legătură cu poezia rusească mai veche, ci cu lirica proletariană modernă a hoinăririi, a umilității diurne, din jurul lui Esenin, fără apocalipticul aceluia, apropiindu-se în felul acesta de ardeleni. Poetul, devenit „domn” cu pălării și mănuși, regretă dezrădăcinarea și simte îndemnul să se reîntoarcă în universul simplu și îngust al potcovăriei, în care tatăl bate fierul cald pe nicovală. Câte o poezie este mișcătoare în expresia ei directă:

„N-am să-ți recit versurile mele,
Nici cele învățate în școală pe dinafară.
Păstrez și acum lumina albă de la stele,

Iar nevinovăția de la școala primară.
Vei număra anii cu câte o stea căzută,
Iar toamnele să le zăvorești în struguri,
Eu plec în lumea mea tăcută,
Să sărut brazdele răsturnate de pluguri” [8, p.941].

O cu totul altă orientare, cu reminiscențe expresioniste, imagiste, futuriste, reprezintă cel de-al doilea volum *Răsadul verde al inimii stelele de sus îl plouă* (1939). Eul poetic al lui Vl. Cavarnali este de speță *whytmaniană*. Prin Cavarnali și Bucov lirica basarabeană, alături de *structura baudelairiană*, impune gigantismul, vitalismul, grandilocvența gestului. Nicolai Costenco observă: „Lirica lui Cavarnali constă, principal într-o grandilocventă înfrățire a omului cu lumile siderale; poetul e un erou, e un titan – mulțimile trebuie să-l urmeze, pentru ca împărtășite din cântecele sale, să-și clădească un viitor lipsit de minciună” [9, p.116]. Cavarnali cântă un om nou: „Omul din Cavarnali e conceput tragic în înalta-i singurătate, un Moise la care au să vie apostolii și conducătorii umanității îndurerate. Nou dătător de legi. Prometeu care din propria inimă face parte lumii flămânde de adevăr... Toate poemele lui Cavarnali formează un ciclu pe tema lui *Moise* de Alfred Vigny, sau *Luceafărul* de Eminescu. Geniul singuratic vrea să fie înțeles de oameni; și cum cunoaște mărginirea celor mulți, invită la el pe „...toți nevinovații și apostolii” (*Cu inima*)” [9, p.116]. N. Costenco spera să avem în Cavarnali reprezentantul basarabean al unei specii de *poezie faustică*: „Am vrea să știm poetul la lucru, pentru realizarea Marelui Poem al sufletului autohton, basarabean” [9, p. 117].

Așa cum observă George Meniuc, poezia lui Cavarnali e prevestitoare de furtună: „Vremea noastră trăiește ultimele rămășiți spirituale mistice. Din zare, statornică și gravă, se ivește o punte nouă peste care va trece omenirea. La orizont pâlpâie o epocă nouă. Poate va începe un nou Ev-Mediu. Poate o nouă spiritualitate” [10, p. 75]. În poezia lui Cavarnali „moare o epocă”: „Cer strivit în veșnicia prinsă-n tărie, nu uita, / Sunt veacuri noi ce cresc în zborul drumului...” (*Minciuna luminoasă a stelelor*). Cum observă George Meniuc, „sosirea acestui leat nou poetul îl socotește o ruinare, o devastare. Orașul modern, plin de larma claxoanelor și a vehiculelor, îl înspăimântă. Tot ce-i depărtare de viața primitivă de altădată înscrie zodia prozaică a mecanismului. Zvonul acesta nou întunecă liniștea și visarea” [10, p.75]. Eul poetic se destăinuie: „Zvonul acesta de alături care a năvălit în mine, / Îmi stinge simfonia iubită a visului. / Vreau să-mi zădărnicesc potolit prăbușirea / cu o doină înfiorată din găurile cavalului” (*Devastare*).

Nostalgia primitivității este de natură expresionistă cu intonații din Esenin (*Шаганэ, ты моя Шаганэ...*):

„Sunt patru ani de când ne-întristăm împreună.
A plesnit și cea mai iubită strună de chitară.
Acum din balalaică dragostea sună,
Cum îmi lânzește cântecul în această țară.

Bunica ta și Mama vor să ne cunune.
Aici în stepă să ridicăm o colibă de sălbatici.
Să fie crivățul și stelele nebune,
Tovarăși buni cu doi lunatici.

Naive sunt bătrânele! Da, naive!
Ca o ploaie din pleoape le cade multă bucurie.
Nu mai putem iubi noi viața în locuințe primitive,
Nu mai avem inimă să hăulim, ca altădată, la cununie!

Nu, tătăroaica mea, păr brun ca iadul!
Niciodată rândunelele n-au iernat în locurile noastre.
Păstrează-te, fecioară, cum în crivăț, frunza, bradul,
Cum stelele se-nverșunează sus, în locuința lor albastră!

Eu sunt cu orfanii pe drumurile culturii...
În căruțe de foc alerg să-nfrățesc bucuria cu oțelul.
Sunt fiul naturii și voievodul orașelor
Și ascult cum plesnește-n epoca nouă fierul...”
(VI. Cavarnali. *Tătăroaica mea. Tătăroaica, iubita mea...*)

Exaltarea barbară, în ultimă instanță, e cu totul decorativă și denotă mai mult un spirit estetic. Frământat de diverse idei, eul poetic îmbrățișează o nouă epocă.

Lumea imaginară a simboiștilor e clădită pe prezentul infernal al orașelor, pe atmosfera sufocantă a unor spații închise, dar și pe teama de spații deschise. Voiajul simbolist pe o insulă (ostrov), călătoria în noapte, „spleen”-ul, dedublarea și multiplicarea eului simbolist sunt însemnele unei sincronizări certe cu ritmul, spiritul, achizițiile noii poezii. Imaginea globală ce se desprinde din poezia simboiștilor basarabeni este a unui infern, de altfel, foarte frecventă și în poezia de revoltă socială. Simboiștii basarabeni au edificat o Arcadie în negativ. Poeziei simboliste, subiectiviste, cu spiritul ei egocentrist, dezechilibrat, turnat în versul liber, i se răspunde cu idealul de perfecțiune al parnasienilor, marcat prin echilibrul clasicismului antic, cultivarea valorilor perene. Aceasta și explică orientarea poeziei basarabene spre explorarea trecutului istoric, întoarcerea ei către legende și miturile antice.

Referințe bibliografice:

1. Apud: E. Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane. Vol. II*, București, 1981.
2. G. Meniuc. *Considerații literare // Viața Basarabiei*, 1939. – Nr. 9.
3. M. Cimpoi. *Lumini modelatoare: Lucian Blaga și Basarabia în cartea: Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. Sub. red. lui M. Dolgan, Chișinău, 1988.
4. N. Pândaru. *Marele perspective ale literaturii basarabene // Viața Basarabiei*, 1941. – Nr. 1.
5. G. Meniuc. *Cultura europeană // Zbucium*, 1938. – Nr. 12.
6. E. Botezatu. *Cheile artei. Studiu asupra creației lui George Meniuc*, Chișinău, 1980.
7. E. R. Curtius. *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, 1970.
8. G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ed. II-a*, București, 1986.
9. R. Radiana. *Poezi basarabeni // Viața Basarabiei*, 1937. – Nr.12.
10. G. Meniuc. *Vladimir Cavarnali: Răsadul verde al inimii, stelele de sus îl plouă. Poezii, Bolgrad, 1939 // Viața Basarabiei*, 1939. – Nr.5.

Alina Ciobanu

**Ion Buzdugan:
exaltarea mitului dacic**

„Eterna reîntoarcere” este una dintre temele fundamentale frecvent abordată pe parcursul ultimei sute de ani de majoritatea scriitorilor basarabeni. În nenumăratele seisme social-politice, în momentele de răscruce, generatoare de inevitabile confruntări și căutări, literatura încearcă, cel puțin, să se mențină nu numai pe linia de plutire, în obstinată pornire a condeiilor de a se legitima și, în consecință, de a edifica un act de identitate epocii respective, dar și revine în permanență la izvoare pentru a-și verifica unele opțiuni contribuind la „reșezări de temelii”. Astfel, o preocupare constantă pentru scriitorul basarabean din prima jumătate a secolului trecut a fost problema originii spiritualității autohtone, care, de altfel, este una dintre problemele-cheie ale conștiinței, dar și ale identității noastre naționale după 106 ani de asuprire rusească. Iată de ce, antichitatea geto-dacică și cea romană au devenit, în perspectiva basarabenilor, izvor

permanent de reconsiderări, reinterpretări mitopeice. Istoria reală este completată sau, cu intermitențe, substituită de mituri și mitologii, ce devin, la rândul lor, sursă de inspirație. Cons substanțialitatea mitologiei cu literatura (sau viceversa) constituie motivul preferat și resortul intim al literaturii.

Ion Buzdugan (1880-1967), „un sămănătorist reprezentativ” [1, p. 144], dar neortodox, comprehensiv față de noile experiențe poetice, demonstrează o adevărată vocație pentru explorarea și actualizarea miturilor autohtone în poezia basarabeană din anii '20-'30. Fiecare generație a regândit în felul ei miturile fundamentale ale culturii române. Astfel, esența spiritualității autohtone, după I. Buzdugan, se rezumă la mitul dacic secundat de cel mioritic, ambele fiind utilizate atât ca „sursă pentru modele arhetipale și de psihologie abisală”, cât și ca „metodă literară” [2, p. 607]. Nu întâmplător mitul stă la temelia lumii poetice a lui I. Buzdugan. După cum observă criticul Al. Burlacu, „I. Buzdugan edifică o lume imaginară pe două mituri fundamentale. Arcadia lui este a unui timp originar și situată într-un spațiu dacic în care munții sunt *păștori de timpuri*, iar lumea acestei Arcadii autohtone este populată de daci și de mioare” [1, p. 143-144].

Susținând ideea *universalității* miturilor etnice explorate, I. Buzdugan își axează întreaga creație pe filonul tematicii daciste. În *Cânțece din Basarabia (1906-1916)* (1921), *Miresme din stepă* (1922), *Păștori de timpuri* (1937), mai elevat în *Metanii de luceferi* (1943), poetul prefigurează schelele unei epepei naționale, prin explorarea și dezvoltarea a ceea ce R. Vulcănescu numește drept „*idei și teme mitice istoriate*” [2, p. 606]. Desigur, reconsiderarea subiectelor mitice până la construirea unei istorii neaoșe a universului carpatino-dunărean-bugecean amintește în bună parte de tentativa lui G. Coșbuc de a elabora, la începutul secolului XX, o epopoe mitologică română și concordă în totalitate cu spiritul eminescian. Mai întâi, tradiția eminesciană este relevată cu precădere în promovarea ideii sacralității perene a naturii, în general, și a locului de origine, în special. Peisajele din *Păștorii*, *Brumarul*, *Păștori de timpuri*, *Noapte în Bugeac*, *Gorunul în Carpați*, *Imn păgân* etc. constituie cadrul perfect pentru evocarea magnificenței genuine a unor spații și epoci imemorabile, a vârstei de aur a Daciei arhaice. De regulă, imaginea Arcadiei dacice apare pe fundalul unui spațiu personificat: „Caraiman trăgând pe frunte / Neaua albei lui căciule, / Picură la foc pe munte, / lângă stână cu pătule, / Colo sus, pe vârf de creste, / Codrul îmbrăcând suman, / Stau în noapte, de poveste: / Mohorâtul Caraiman, / Cu Păștorul stelelor, / Cu stăpânul Vremilor!..” (*Păștori de timpuri*).

Întregul univers este dominat de atemporalitate. Ieșirea în afara timpului este sugerată de evocarea evenimentelor (*mitice istoriate*) „de altă dată”, localizate în “câmpia Țării”. “Mohorâtul Caraiman”, “hărțuit de atâtea toamne și de-atâtea ierni păgâne”, își amintește de “vremi frumoase,

depărtate, de păstorii mei, uitate”, reînviind o adevărată genealogie mitică: „Stăpânea, pe-atuncea, plaiul / Peste munți, cu văi și lunci, / Piatră-Craiul.../ Domihet – stăpân de baci / Peste toți ciobanii Daci: / Neam de cremene și criță, / Neam de viță, / de Ceahlău!.. / Iar nepotu-i Decebal, / Era tânăr Semizeu, / Care călărea, pe-un cal, / falnic zmeu, / înaripat, / tot în aur înzeoat!..” (*Păstori de timpuri*). Arborele genealogic al neamului dacic este evocat în poezia *Dochia*, cu evidentă ascendență păgână: „Peste plaiu, / Peste coline, / ...vine toiul Babei-Dochii, / ... Vin Babele, / Fluturând / podoabele, / ... Iar din urma lor, în brace, / Vin frunțașii gloatei Dace: / ... Moș Simedru, / Baci Nichifor; / Vin cu oile din urmă, Mânând turmă după turmă, / Prin noianuri de troiene, / Către șesuri Dunărene / ... Buciumând pe calea lungă, / Glas cu glas să se ajungă: / Pân la toți păstorii Daci; / Să se-audă, să se vadă, / Baci cu baci, / moșneag cu babă, / Scuturând nămeți - din barbă, / Fulgi – din plete de zăpadă...” Poetul exprimă, în manieră mitologico-folclorică, comuniunea ființei umane cu natura, cu mediul înconjurător. Imaginea munților, stâncilor, câmpiei, cerului, soarelui („Dragon cu ochi de foc în frunte, / ... ceresc Balaur, / Dragon de foc, cu limbi de aur, / ... Cu chip înaripat, de zmeu...” – *Imn păgân*), chiar a fenomenelor naturii în perpetuă schimbare și a enigmaticelor zeități păgâne apare profund umanizată. Filmul etnogenezei este reluat și în *Negru Vodă*: „Aici, pe-aceste plaiuri, din noaptea de eresuri, / Ca muntele de piatră, am răsărit, de veacuri: / Cu iarba și scăeții, pe creste și bugeacuri, / Doinind în glas de bucium, cu mii de înțeleșuri / Ne-am păstorit poporul, la Dunărea, cu lacuri, / Plimbând păstori și turme, sub zări, ce nu le-mpresuri.../ ...Iar noi, vom sta de-a pururi, pe plaiurile-aceste, / De strajă vechii Dacii în veacuri de vecie!..”

Mitologia dacică este circumscrisă unui spațiu geografic real, dar care simbolizează, la modul poetic, atât ideea *spațiului mioritic* (L. Blaga), cât și cea a *mntelui sfânt* din Carpați ca *axis mundi* (N. Densusianu). Interesant este faptul că I. Buzdugan operează „mioritismului” o modificare de esență: „ciobanul” lui nu pendulează între viață și moarte și nici nu cunoaște amenințarea morții simbolice, ci domnește peste plaiuri și peste „vremi”, fiind similar Timpului. „Păstorul de timpuri” poartă pe chip și în amintiri povara veșniciei: „pe alba frunte, / grei luceferi-în cunună”, iar pe „manta / de timpuri – alba lună, / noptii-glugă.” (*Păstori de timpuri*). Păstorii mioarelor „stau la foc, străjuitori de creste”, dar sunt și ei originari dintr-„o lume din poveste”, fiind „cât lumea”, asemeni „Doinei și Cavalului” (*Păstorii*).

Polemizând cu poezia reformatoare a epocii, I. Buzdugan re-creează cu îndărătnicie și nostalgie un univers bucolic inedit, unde domnește pașnic „ciobanul”, „păstorul”, care poartă însă vie în suflet memoria eroicilor săi strămoși: „Văd cerul, în flăcări, cum arde, / Aprins de prăpădul Nomazilor!.. / din arcuri de lună, când scapără / În grindină-ploaia

săgeților: / Văd dacii viteji, cum se apără / La Nistru, sub zidul Cetăților!..” (*Noapte în Bugeac*). „Mioarele” lui „în ugere duc lapte / Din câmp grăbind la muls în strunga de la stâni.../ De pază-n jurul lor stau veghetorii câini / Ce latră speriat din când-în-când în noapte...” (*Păstorii*), dar pot fi și „oi țigăi de nori” ce aduc „ploile, vuind pe vale” (*Brumarul*). „Mana ugerului” și „mana pământului” au valori și semnificații similare în acest univers mitico-liric.

Chiar în contextul basarabean unii tineri privesc la poezia lui Buzdugan ca la o luntre rătăcită sau, și mai rău, ca la o epavă la marginea mării. Desconsiderarea acestui epigon eminescian vine și din supralicitarea unor mituri, arhetipuri, reluate pe linie tradiționalistă. În genere, substratul arhetipal al lumii imagine e remarcabil.

Este redimensionată în mod vizibil ideea de *axis mundi*. Aparent, universul din poezia lui I. Buzdugan este poliaxial, gravitând ba în jurul muntelui Caraiman, ba de-a lungul Arcului Carpat, ba în preajma Ceahlăului, ba în nemărginirea stepei Bugeacului. În realitate, lumea „păstorilor de timpuri” are drept axă centripetală Timpul, mai exact acele *aurea saecula* ale Daciei mitice, în care își au originea fantasmalele trecutului glorios. Implicațiile mitologice în poezia lui I. Buzdugan nu se reduc la evocarea nostalgică a vârstei de aur a lumii dacice, dar vizează și obiectivele legitimării hotarelor „străbune” ale acesteia, coordonata temporală fiind astfel completată, într-o intenție clasicizantă, de cea concret - spațială. Astfel, săgeata „de ctitorie” a „tânărului Decebal” fixează „piatra de Hotar” „pân la Nistru, la Liman!.. / Pân la Marea-ntunecată!.. Pân la Dunărea și Tisa..,” (*Păstori de timpuri*), statornicia dănuirii neamului pe aceste meleaguri este învederată și în monologul gorunului: „Cu mii de rădăcini m-am prins de locul / Străbun – vecii de veacuri să mă lege: / Și-n alte zări, cu gloatele pribege, / Nu-mi caut rătăcind, prin lumi, norocul!..” (*Gorunul din Carpați*).

Moștenirea folclorică, tradițiile, miturile neamului devin, în poezia lui I. Buzdugan, elemente ale unei demonstrații originale a fondului geto-dacic al culturii și civilizației autohtone. Impresia intermitentă de doină sau baladă populară este sugerată atât de cadrul provincial evocat, cât și de ponderea incontestabilă a „*toposurilor*, convențiilor lirice ale timpului (casă, vatră, via cu strugurii de sânge, “ruginitele podgorii”, cumpene de fântâni ca niște cocostârci bătrâni, turme de oi etc.), în fondul viziunilor el fiind un neoromantic și un neoclasicist cu note evidente de mesianism expresionist social ce-l situează în linia Goga-Cotruș” [3, p. 118]. Descendent direct din literatura sămănătoristă, influențat de modelul eminescian, sensibil la tendințele de modernizare a poeziei, I. Buzdugan a cultivat în creația sa o adevărată mitologie a dacismului chemată să alimenteze ideea specificului național așa cum o înțelegeau tradiționaliștii.

Referințe bibliografice:

1. Al. Burlacu. *Literatura basarabeană din anii '20-'30. Ideea sincronizării*. - În: *Metaliteratură. Analele facultății de filologie*. Universitatea Pedagogică de stat „I. Creangă”, vol. I, Chișinău, 2001.
2. R. Vulcănescu. *Mitologie română*, București, 1987.
3. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.

Eliza Botezatu

Poezia lui George Meniuc din anii 70-80: delimitări și convergențe

1. Punerea în problemă

Un drum și un destin. “Drumul a fost binecuvântat, pentru că, în ciuda unor vremuri neprielnice, a fost rodnic și suitor. Destinul mai continuă să se constituie. Mai revin în atenția cercetătorilor paginile lui de proză și poezie, corespondența și manuscrisele lui; ne mai adună imaginea omului erudit, înțelept, iubitor de carte și de oameni, care a fost George Meniuc. Cine știe ce ne-ar fi spus să fi trăit până la acești 80 de ani... Cu siguranță că n-ar fi “ieșit în lume” – nu-i plăceau festivitățile. Dar ar fi lăsat neapărat să mai picure pe foaie o frunză de eseu, o lacrimă poetică, un semn de întrebare.

Se scrie mult despre George Meniuc; se repetă lucruri care devin un fel de loc comun, și unul dintre acestea ar fi afirmația despre Meniuc - scriitorul intelectual. A avut, într-adevăr, o structură psihologică și o formație intelectuală; a venit din carte spre carte; și-a deschis larg ușile literaturii pentru toate câte pot constitui interesele unui intelectual: literatură și pictură, istorie și mitologie, muzică și folclor... Dar el a fost un om al timpului său. Timpul a trecut cu șenilele peste scrisul său, i-a maculat unele pagini, i le-a retezat pe altele ... Când zicem “un om și un destin”, ne gândim tocmai la omul firav, cu aparență amăgitoare, care a trecut prin timp cu mai multă demnitate și putere de rezistență decât alții, cu o mai mare dorință de a rămâne el însuși; omul care, în cele din urmă, a revenit (a izbutit s-o facă) la felul său de a exista poetic.

Nu putem izola în mod artificial o etapă cronologică sau un segment de restul creației scriitorului, cu atât mai mult dacă dorim să ne referim și la definirea mai exactă a evoluției lui. De aceea, pentru considerarea ultimelor

cărți ale scriitorului într-o viziune integratoare, vom reaminti și căutările lui din perioada imediat anterioară.

Debutând, așa cum se știe, prin anii ' 30, afirmându-se cu poezia (placheta *Interior cosmic*) și eseurile, scriitorul își va configura un profil foarte specific, un univers specific – universul meniucian. Cu timpul interesele lui se vor lărgi în toate sensurile și sub aspectul fondului ideatic, și sub cel al speciilor abordate (a scris poezie lirică, poeme, schițe și nuvele, niște încercări dramatice, un roman-eseu și multe eseuri), și ca arie de cuprindere problematică. “Poticnirile lui se leagă de abordarea unor subiecte care nu erau ale lui (*Cântecul zorilor*) și de coborârea ștachetei valorice în poezia anilor 40-50. Dar tot în deceniul acesta scriitorul își plăsmuiește câteva pagini realizate de proză, câteva eseuri care rezistă...

“Revenirea la sine” despre care vorbeam se produce printr-o carte modestă ca volum, dar foarte semnificativă: *Vremea lerului*. Adie a alte vremuri, vibrează rezonanțele altui tip de poezie, în locul zicerilor artificial-optimiste vine geamătul, nostalgia adâncă, drama... *Fior; Freamăt; Ceas târziu; Geneză; Destin; Naufragiu; Poem de iarnă; Clasa III...* Sunt texte care au avut meritul de a ne întoarce spre alt gen de poezie, să ne solicite un alt tip de participare intelectual-afectivă... sufletul naufragiază... “Ți-e frică, suflete ? /Taci, pe țărnm n-ai lăsat nimic ca să plângi”. “Iar de-asupra bulgări fosforescenți au să cadă, / Ca la nunta ciobanului din baladă...” (*Naufragiu*). Interiorizat, reflexivul.

Mai săracă și mai ordinară a fost creația lui G. Meniuc din anii 40-50, cu formele ei degradate de lirism, cu conformarea la normativele stabilite și deci cu depersonalizarea literaturii. Duhul vremurilor s-a răsfrânt parțial și în sens pozitiv, orientând interesul poetului spre concret , spre problematica actuală. Evoluând în parametrii unor game tematice comune întregii literaturi basarabene, poetul a încercat să radiografeze conștiincios unele aspecte ale realității, a abordat și un stil degajat de reportaj și de povestire versificată, a abordat și el poezia de relatare , de ilustrare. Cu alte cuvinte, n-a evitat nici el pseudolirismul anilor 40-50, suportând și el, în poezie , vicisitudinile timpului. Într-o vreme când trăirea lirică era susținută adesea prin semne fictive, era declarată sau mimată, când dogmatismul critic și repercusiunile sociologismului vulgar au impus un tip de poezie exterioară ca un simplu exercițiu retoric, n-a putut evita nici George Meniuc deficiențele acestui moment literar. Întâlnim și la el accente apăsate optimiste care nu sunt ale lui; a fost și el tributarul unor clișee festive și discursive. A relatat și el poeme lungi și diluate, reprimându-și și expresia temperamentală, și interesul din totdeauna pentru categoriile etern umane. Păgubitoarea neglijare a general-umanului și a elementului subiectiv ducea, repetăm, la depersonalizare, la pierderea identității creatoare.

Un anume tip de neangajare afectivă i-a fost caracteristic lui Meniuc, el fiind un poet al gândului. Atunci, însă, această neangajare însemna altceva:

poetul se conforma să scrie despre lucruri pe care nu le simțea, nu le trăia. În consecință, poezia nu era expresia unei stări afective autentice - așa se naștea patetismul exterior, gălăgios, ilustrările decorativ-festiviste lipsite de fior poetic, gesturile consemnatoare și retorice.

Dogmele opresante ale timpului l-au atins pe G. Meniuc și în sensul unghiurilor deformante de apreciere, al eșalonării valorice potrivit căreia scrierile lui P. Cruciuc erau valori pentru că erau “drepte din punct de vedere ideologic”, iar cele ale unui Meniuc erau contestate prin aprecieri superflue, din care reieșea că poetul idealizează trecutul patriarhal și e influențat de nu știu care ideologie...

Anii i-au provocat deci experiențe amare, nihilismul dogmatic ținându-l “în umbră” . Ceea ce este cu adevărat important e faptul că și în aceste circumstanțe deloc favorabile poetul a încercat să reziste, a reacționat contra suficienței dogmatice și nu și-a abandonat identitatea. A fost, spre lauda lui, mai puțin schematic și declarativ decât alții; a refuzat (atunci când a fost posibil) compromisurile; a căutat soluții conforme cu temperamentul și firea sa; a făcut mai puține “eforturi de adaptare” decât alții, asumându-și și atunci riscul experimentului, cercetând, scriind, căutând. Atunci când nu putea accepta formele considerate “ale timpului”, se retrăgea în spații simbolic-imaginare pe tărâmul poveștii, unde hălăduiesc cerbi cu stea în frunte, unde baba Odochia își scutură cojoacele, iar Dănuță – Ler caută soarele. Încărcătura de fantastic și de real a acestor scrieri, subiectele lor de o simplitate amăgitoare îi permiteau poetului să spună multe lucruri înțelepte despre căutările și zbuciumul într-un adevăr ale neamului din totdeauna.

Că George Meniuc a încercat și atunci să-și respecte propria formulă o probează măcar și câteva texte din prima jumătate a anilor 40 (*Haide, Dimineață, Colindă, Șoltuzul Graur*) care, intercalate într-un volum din anii 80, se integrează organic în poezia lui mai nouă și îi exprimă pregnant formula. Reacția poetului la facilitatea și locvacitatea poeziei din primul deceniu postbelic a fost și retragerea lui provizorie în universul poeziei.

Revine editorial în poezie cu culegerile *Versuri, Versuri alese, Vremea Lerului, Scrieri* (în două volume), cărți care îi completează în mod fericit drumul de creație și dialogul său fertil cu lumea. Erau niște cărți ale regăsirii de sine. Recitită și apreciată din perspectiva întregii creații a lui Meniuc, poezia lui din anii 60 înseamnă o revenire principală a poetului la formula și instrumentele sale, schimbarea de perspectivă în conceperea actului poetic. Mai ales *Vremea Lerului* era o carte de referință, apariția ei fiind consemnată ca un eveniment. Și nu pentru că ar fi apărut într-o exemplară realizare editorială (volumașul e modest sub acest aspect), nici pentru că selecția ar fi fost prea generoasă , ci pentru că poezia inclusă în volum ne prezintă un alt Meniuc decât cel pe care îl cunoșteam. De aici au decurs o serie de consecințe palpabile atât în aprecierea scriitorului, cât și

în orientarea de mai departe a scrisului său. Creația lui din anii 60 este un act de conștiință cu adâncă rezonanță în creația sa: profilul poeziei lui Meniuc a prins să se contureze în linii ferme, altele decât în anii 40-50. Intrat într-un ritm intelectual ascendent, poetul revine la reflexivitatea firească a poeziei sale, în starea de meditație, la tipul de imagini îndrăgit în poezia sa de început.

În *Vremea Lerului* poetul transmite un alt tonus vital, în alt tip de angajare. Schimbările se datorează, într-o anumită măsură, caracterului stimulator al timpului: anii 60 aduceau un climat efervescent, mai eliberat de dogme, cu mai multe căutări creatoare, cu o mai mare diversitate de individualități și formule. Literaturii i se restituie regimul ei estetic, sunt corectate – parțial – erorile de gândire și de apreciere din deceniile anterioare... În consens cu solicitările contextului general, cu spectaculoasa ecloziune a poeziei lirice și cu particularitățile propriului har, George Meniuc își reorientează scrisul, evitând schemele prestabilite și omogenitatea problematică și conceptuală. Nu i-a fost străină nici în acești ani asimilarea problematicii majore (inclusiv sociale și politice), dar nu l-a ispitit goana după actualitatea “la zi”, n-a ținut să facă din scrisul său o cronică a timpului și nu s-a grăbit să consemneze imediat.

El a revenit la categoriile etern-umane, încercând să spună prin ele lucruri esențiale despre viață și om. Ceea ce înseamnă că a fost angajat în sensul larg, umanist al noțiunii. Poetul a renunțat la discursivitatea logică din anii 50 în favoarea unei logici predominant metaforice. Înregistrând importante sporuri de calitate și de originalitate, poezia lui din anii 60 se îndreaptă preponderent spre sugestia simbolică și metaforism, accentul de ambiguitate devenind un semn și o normă stilistică a creației lui. Iar cu aceasta poetul revine la mai vechile sale unelte. Cu atât mai mult, cu cât placheta din 1969 includea și poeziile de început ale scriitorului – ele ne-au și schimbat imaginea lui Meniuc-poetul. Aflăm în primele poezii ale poetului câteva direcții prioritare, pe care Meniuc le va continua și în poezia de mai târziu. Evoluând, creația lui și-a păstrat câteva elemente stabile și caracteristice, și tocmai ele contează în primul rând, pentru că anume aceste elemente de stabilitate indică și scot mai pregnant în relief specificul poeziei lui G. Meniuc. Așezată pe treapta meritată a ierarhiei valorilor, *Vremea Lerului* este un moment major în evoluția lirismului basarabean din anii 60. S-ar părea că următoarele cărți nu aduc înnoiri spectaculare. În fond însă demersurile inovatoare ale poetului par să fie mai puțin vizibile anume pentru că a existat *Vremea Lerului*, din care l-am cunoscut pe Meniuc cu o formulă de creație, pe care și-a ales-o ca pe o dragoste – pentru toată viața. Atunci, la început, poetul n-a cunoscut lunga rătăcire printre modalități și formule; el s-a găsit pe sine de la prima carte – *Interior cosmic*, iar fermitatea lui de mai târziu s-a manifestat în faptul că, de cele mai dese ori, și-a subordonat scrisul preferințelor, idealurilor și

înclinațiilor sale. Adevărat e că un creator se află în permanentă căutare și schimbare – unii chiar cochetează cu deghizările și frecvențele schimbări de manieră și formulă. S-a schimbat și G. Meniuc, dar a făcut-o cu bună înțelegere a propriei sale naturi și deci cu respectarea formulei și a modalităților pe care le-a putut valorifica.

Florile dalbe (1979), *Toamna lui Orfeu* (1983) și *Cântec de oastea lui Igor* (1987) sunt niște cărți emblematice, cărora le-a fost dat să fie corolarul firesc al unui drum de viață și de creație. Prin ele talentul lui a întinerit, cele trei volume alcătuind vârful muncii artistice, esența a ceea ce a realizat G. Meniuc pe parcursul anilor. Erau cărți de o sporită prestanță, prin care modestul, interiorizat, reflexivul George Menuic își trăia a doua tinerețe creatoare. Poartă pecetea unor trăsături fundamentale ale poeziei lui George Meniuc și probează o dată în plus fidelitatea poetului față de propria formulă: ele vin în continuarea poeziei lui de început și a volumului *Vremea Lerului*, fiind deci reprezentative nu numai pentru ceea ce este ultimul Meniuc. Având ca titlu niște sintagme emblematice, ele se impun printr-o laudabilă unitate a sensurilor și motivelor, completându-se fericit și asigurând coeziunea și unitatea de viziune a întregii creații poetice a autorului.

Ambele sintetizează tot ce a scris mai bun G. Meniuc în poezie: prin (în) ele și-a gravat el propriul destin poetic, fixându-se în albia definitivă a lirismului său. Volumele acestea sintetizează o experiență rezultată din tradițiile naționale și alta, venind din poezia modernă, din literatura universală în genere. Poetul a revenit la tradițiile mai vechii sale poezii, înscrise în descendență baudelairiană *Florile răului* de Ch. Baudelaire și (*Flori de mucegai* de T. Arghezi i-au fost lui G. Meniuc o bună școală poetică), dar, reluând elemente din mai vechile direcții și formule, poetul a și renunțat la multe – *Florile dalbe* s-ar putea să fie și o replică la *Florile răului*. Nu ne vom hazarda să restituim universul lui G. Meniuc în integritatea și complexitatea lui; ne vom referi mai ales la evoluția poeziei, la modificările ei substanțiale în raport cu scrisul poetului din etapele anterioare.

Cărțile ne pun în fața unor performanțe, înnoirile vizând în primul rând conținutul. S-a aprofundat fondul ontologic al poeziei, a sporit ponderea categoriilor (temelor) general-umane, s-a conturat cu mai multă pregnanță substanța filozofică a versului. Poetul vine cu teme “de-acasă”, dar află noi zăcăminte de lirism și în motivele livrești; sondează straturile adânci de spiritualitate autohtonă, insistând și asupra etern-umanului... Dar - fapt notabil: abordând categoriile etern-umane, poetul le pune în discuție cu sentimentul că rezolvă probleme de mare actualitate (creația, căutarea de sine, omul și timpul).

Fără a se mai supune restricțiilor severe de ordin tematic, poetul revine la temele cele mai grave ale poeziei sale (condiția umană, neliniștile vârștelor

și ale vieții, moartea, creația, “interiorul cosmic”). Sursa poeziei lui Meniuc re-devin stările de suflet, amintirile, lecturile, contemplarea frumosului, cu alte cuvinte, și viața spiritului.

După prozele din anii 60-70 (și ele - intens intelectuale) se anunțau cărțile de poezie din anii ‘80, cele mai caracteristice pentru scrisul său: *Toamna lui Orfeu*, *Florile dalbe*. Rapsodicul se logodea într-un chip original cu reflexitatea ; tradiționalul - cu modernitatea; rostirea directă cu metaforism de tip modern. *Vasul nălucă*, *Toamna lui Orfeu*, *Rembrandt*, *Gauguin*, *Noa-Noa*, *Cheile*, *Raigardas* – era o poezie încărcată de aluzii livrești, dar și de trăire, o rețea de sensuri, prin care se întrevedea sufletul zbuciumat al creatorului. Simbolurile și metaforele erau cunoscute (fereastră, ușa, arcada, vitraliul, portalul, toamna, vasul nălucă) temele – de asemenea, dar poezia devenea alta decât cea din anii ‘50-60, mai sugestivă, mai gravă, mai meniuciană. Un dramatism caracteristic, motivul singurătății și al *Toamnei lui Orfeu*, febra romantică a căutătorului și solitudinea lui Sisif – obsesii mai vechi ale scriitorului se întâlneau într-o suită de reprezentări poetice care-l exprimă pe alt Meniuc, cel din ani 80. De ce o fi fiind atât de frecvent reluate marginea, țărmul, apele, în nedomolita lor curgere. Umbrele ? “Cealaltă femeie” îmi “caută umbra pe ploaie și vânt”. Ochii sufletului se întorc îndărăt, plini de nostalgia toamnei și consonanța dintre natură și suflet este mai puternică decât oricând. Iar natura este “din purpur, din umbră și lumină”, din toamne și drumuri, din ploaia care își șiroiește lacrima pe geam... Promotor al unui lirism elegiac, Meniuc renunță radical la optimismul exterior, de paradă, și revine el însuși: omul care înțelege multe (și e trist prin această înțelegere), dar care rămâne un visător...

Nota cea mai interesantă a celor două volume o reprezintă revenirea poetului la formula poeziei sale de început. Mai puțin zbuciumată, dar totuși zbuciumată; mai puțin ermetică decât poezia din anii 30, dar mizând totuși pe imaginea incifrată; mai puțin tensionată de dramatism, dar totuși dramatică - această e noua poezie a lui G. Meniuc. Efuziunile lirice se conjugă cu reflecțiile filozofice, gestul poetic spontan se întâlnește cu crâmpiele elaborate, pregnanța unor texte venind și din acest aliaj fericit al ingenuității cu elaborarea. Noua poezie a lui G. Meniuc devine în mai mare măsură (iarăși – în raport cu poezia din anii 40-50) o imagine a sinelui. Poetul n-a neglijat vibrațiile adânci ale sensibilității colective, a reacționat la dramele lumii (*Cheile*, *Africa*), s-a confruntat cu grijile zilei, a plâsmuit multe poezii intime (*Mărțișor*, *De dragoste*, *O altă femeie*, *Cântec de lume*, *Fata-n grădina de aur*), a meditat asupra creației și condiției creației (*Perla*, *Adio, muze*, *Raigardas*); a scris despre frumos și natură, despre eterna devenire a lumii (*Cade roua*, *Așa e*, *Viraj*)... Dar axul determinant al poeziei lui rămâne totuși obsesia timpului; un timp arhetipal, paradigmatic, amintire, trecere, vârstă, toamnă (*Adio muze*: Din vuietul toamnei mă strigă

vedeniile “amintirilor”), *Toamna lui Orfeu*. Poetul a parcurs un arc adânc al duratei. Contemplativ și reflexiv, a ajuns, în anii 80, la anotimpul privirii întoarse îndărăt, gesturi de infinită tandrețe și nostalgie, căpătând valoare de permanență.

(*va urma*)

eseu literar

Mihail Dolgan | **Despre simțul măsurii și nevoia
acută de a-l poseda**

De la un timp încoace tot mai des se poate constata cu amărăciune că mulți dintre cei care stăpânesc condeiul (poeți, prozatori, critici literari, esești, oameni de știință, publiciști) manifestă o slăbiciune irezistibilă pentru superlaude, pe de o parte, sau pentru superinsinuări, pe de altă parte, se complac în aduceri de elogii tămâioase sau în pedalarea de ironizări ieftine, citind totul pe dos, într-un cuvânt - demonstrează în mod fățiș că sunt certați cu bunul-simț al măsurii și al probității profesionale. Cu acel simț sănătos și frumos care ne permite să înțelegem, să judecăm și să apreciem orice lucru cu moderație și chibzuială, simț care face să nu ne alunece pământul de sub picioare și care ne menține în limitele realului, firescului, acceptabilului. Nu e vorba, desigur, de respectarea așa-zisei “aurite căi de mijloc” (aurea mediocritas), deși și aceasta nu este de neglijat, ci de prezența unei judecăți cumpănite și lucide, mereu ghidate de un spirit critic neadormit și clarvăzător, care ne-ar putea feri de umflarea sau de “dezumflarea” – până la ridicol – a valorilor detectate. Or, această sistematică umflare a calităților (la ea ne vom opri în cele ce urmează) duce în mod inevitabil la confundarea valorilor cu nonvalorile; ea este mai păgubitoare, în cele din urmă, decât minimalizarea preconcepută sau chiar neglijarea a ceea ce este vrednic de apreciere. Morbul supraaprecierii, al exaltărilor exagerate, al supercalificativelor s-a infiltrat atât de insistent și de copleșitor în judecățile de valoare ale criticului, în opiniile despre alții și despre sine ale poetului, în “interpretările” grave ale savantului, în considerațiile mai mult decât “libere” (citește: iresponsabile) ale eseistului sau publicistului, în fel de fel de interviuri și mărturisiri, încât a ajuns să devină o poză la modă (după principiul: așa fac toți, așa fac și eu!), o

neafișată competiție în aflarea celor mai tipătoare epitete și metafore laudative și în nefacerea de obiecții critice.

Complimentarismul cras ne sare în ochi aproape din orice recenzie sau articol de problemă, din orice interviu sau portret literar. Ne-am dezvățat să judecăm la rece, ne-am dezvățat să practicăm și o critică a defectelor, nu numai a calităților. Am ajuns să ne batem camaraderește pe umăr cu marii noștri înaintași, fie aceștia Eminescu sau Blaga, Iorga sau Călinescu, Rebreanu sau Sadoveanu, Arghezi sau Stănescu, lăsând să se întrevadă că distanța dintre ei și noi nu este chiar atât de palpabilă. Pe de altă parte, îngrijorează nu mai puțin încercarea unor critici și istorici literari de a ridica la rang de icoană pe orice clasic, indiferent de contribuția lui artistică reală, precum și valorificarea cu hurta, peste poate de extaziată și fără discernământul cuvenit, a scriitorilor basarabeni din perioada interbelică și postbelică.

Oriunde te-ai întoarce, dai neapărat de sclipiri de geniu și de talente remarcabile, de clasici în viață și de scriitori de talie europeană, de maeștri rarisimi și de personalități celebre, de capodopere și scrieri absolut perfecte. Argumentația sau nu există în genere, sau, dacă există, nu rezistă criticii. Formule de superlativă complezență, cum ar fi: cel mai autentic scriitor dintre scriitorii autentici, cel mai mult dintre toți el a trudit la șlefuirea cuvântului, n-am întâlnit un alt scriitor care să fie mai devotat în lupta pentru apărarea idealurilor naționale, poezia lui va dăinui cât va dăinui limba română, deja prin faptul că e modernă, poezia lui e net superioară celei tradiționalist-folclorice, poetul cutare e neobișnuit de modern tocmai din cauza că nu tinde să fie modern cu orice preț ș.a., au devenit nu numai un loc comun supărător, ci și un fel de epidemie a discursului critic contemporan, din vocabularul căruia sintagma “scriitor minor” s-a cam călătorit. La stimularea atmosferei de automulțumire și de neacoperite complimente reciproce contribuie mult și numeroasele și superficialele lansări de carte, la care, din cauza că mai nimeni nu citește volumul pus în discuție, superlaudele se simt la ele acasă, ca buruienile în câmp.

Nu rareori ne încercăm senzația că anumiți autori nu fac altceva decât să se joace spectaculos cu cuvintele mari, fără nici un pic de jenă, fără nici un început de înroșire a obrazului – o lege nescrisă a bunei-cuviințe. Și aproape niciodată nu ne exprimăm (poetul, criticul) nemulțumirea față de nivelul realizării estetice a cutărei sau cutărei opere. Or, acest nivel diferă de la o scriere la alta, lucrări inegale destule întâlnindu-se până și la cei mai talentați autori. Se zice că Lev Tolstoi avea pe masa de scris un aforism mai mult decât grăitor: “Ajută-mă, Doamne, să fiu mereu nemulțumit!”. Ceea

ce înseamnă că numai nemulțumirea de cele făcute, conjugată cu exigența maximă în acțiune, poate favoriza cu adevărat – în planul creației – nașterea unor opere artistice superioare. Cât de adecvat situației de la noi ar fi acest aforism al lui Tolstoi, dacă s-ar afla, permanentizându-se, pe masa fiecărui poet, prozator sau critic basarabean! Ar fi un “colac de salvare”, în primul rând, pentru puzderia de debutanți, care (mulți dintre ei), în pofida faptului că-și însoțesc plachetele cu câteva prefețe și postfețe, totuși propun cititorului multă impostură și mediocritate.

Apropo de cititor. Garabet Ibrăileanu vorbea cu mândrie despre una din sarcinile fundamentale ale criticii literare, și anume, despre “datoria ei patriotică”. Un critic adevărat, zicea el, trebuie să îndeplinească trei sarcini de bază: să lupte cu fermitate contra mediocrității și imposturii literare, să încurajeze numai ceea ce este cu adevărat în literatură și să ferească gustul estetic al publicului de pervertire. Cel care reușește să se achite de aceste sarcini destul de dificile săvârșește “un act de patriotism”. Aplicând perspectiva concepțională a lui Ibrăileanu, ne-ar veni destul de greu să răspundem afirmativ la întrebarea frontală: își face sau nu-și face “datoria patriotică” critica basarabeană de azi? Indiferența față de nonvalori și lauda peste măsură a valorilor medii sau chiar minore sunt un indiciu al dereglării simțului măsurii în demersul critic, al atrofierii spiritului critic în genere. Iar atunci când critica, această “conștiință a conștiinței” (Georges Poulet), nu-și îndeplinește funcțiile primordiale ce-i revin, literatura părăginește, orbecăiește. “O literatură fără critică literară este o literatură oarbă, afirma Nichita Stănescu. Critica literară reprezintă nu numai ideea de cititor ideal, ci reprezintă, mai ales, ideea de *comunicare*. Faptul că opera literară comunică este adevărat de existența salutară a criticii”. Să nu uităm și de prevenirile francezului La Bruyère: “În ziua când critica ar tăcea, există teama ca lumea să fie devorată cu totul de superstiții și de credulitate în toate sferile. Atunci șarlatanii ar deveni stăpânii omenirii”.

Numai un spirit critic și autocritic mereu treaz și autoritar, numai o exigență în continuă sporire, numai o nemulțumire persistentă în planul creației ne vor ajuta să depășim faza de umflare și de tămâiere a valorilor, faza de automulțumire bucolică și de ... autoamăgire. Nevoia de spirit critic combativ, în ofensivă este astăzi mai mult decât un imperativ, este “aerul” de respirație al literaturii care se vrea prosperă și în ascensiune, este redobândirea și stăpânirea sigură a aceluia real și realist simț al măsurii, care ne-ar permite să judecăm la justa valoare, fără devieri dintr-o extremă în alta și fără epitete găunoase sau ifose “paradigmatice”, realizările intrinseci ale scriitorilor contemporani.

Să încercăm, așadar, a practica o critică estetică riguroasă, cu interpretări

în adâncime a frumosului artistic, lipsindu-ne de “proptecele” epitetelor adulatoare. E critica cea mai dificilă, dar și cea mai la obiect și mai obiectivă, cea mai aproape de adevăr și deci mai autoritară.

Alina Ciobanu | O generația literară cu ideea sincronizării

Campania "generaționistă" din presa românească interbelică a avut ca sorginte eterna luptă dintre vechi și nou, situată însă într-un spațiu concret istoric și axată pe ideea lovinesciană a necesității sincronizării cu valorile culturii universale. Opozițiile, subterane sau de suprafață, dintre generațiile literare s-au degajat în perioada interbelică în disputa gălăgioasă dintre “bătrâni” și “tineri”, într-o manieră spectaculoasă: invectiva ținea locul argumentelor, iar rechizitoriile furibunde negau orice valoare a adversarilor, care, de obicei, cronologic erau congeneri (diferența de vârstă dintre cei mai aprigi polemisti nu depășeau limitele unui deceniu - M. Eliade, la 20 de ani, polemiza cu Ș. Cioculescu, de 25 de ani).

Itinerarul spiritual al lui M. Eliade (*Cuvântul*, 6 septembrie-16 noiembrie 1927), declanșând efortul de sintetizare și de fundamentare a noii mentalități, atât în sensul denunțării benevole a coordonatelor "viitoarei hărți sufletești a generației", precum și în sensul criticii "vechilor metode" și a “vechilor eroi”, formulează principiile călăuzitoare ale "noii" generații: cutezanță, ofensivă, renegarea meritelor și a autorității "bătrânilor inteligenți" și afirmarea primatului experienței tragice a tinerilor, care pretindeau că au cunoscut "o viață c o m p l e t ă", ce i-a condus "la rațiune, la artă, la misticism". Întrunind, parcă, sub un acoperiș comun raționalismul ("empiricul și logicul") și misticismul afin iraționalismului ("valoarea etică și religioasă"), M. Eliade declară, ca răspuns la acuzele lui Șerban Cioculescu, că raționalul și intelectualul nu sunt valențele generației '27 (termen sinonim atitudinilor gerontofobe din perioada interbelică), al cărui specific rezidă în "încercarea de sinteză, de armonizare a necesității duhului", întemeiate pe "robustul trunchi al personalității". Ideea de principiu a "tinerei" generații era obsedanta rivalitate cu "bătrâni" a căror autoritate ofensa juvenila ambiție a absolvenților de liceu. Generaționismul a luat noi proporții după apariția *Manifestului "Crinului alb"*, un exuberant act de violentare a mentalității tradiționaliste, ce ilustrează evidenta eterogenitate a taberei "tinerilor", influențați, unii, de "trăirismul" lui Nae Ionescu și, alții, de gândirism, în deceniul patru servind drept pretext pentru

atacuri împotriva generației imediat postbelice, în special în publicațiile din provincie.

Susținerea ideilor mișcării “generațiilor” în spațiul artistic basarabean în anii ‘30 se înscrie în contextul campaniei de negare a mentalității antebelice "vechi" și de afirmare ascendentă a tendinței de sincronizare a provinciei cu literatura națională, în vederea promovării "spiritualității noi" în Basarabia. Primul atac revelator al identității mentalității generaționale aparține lui Vl. Cavarnali, care consemnează distanța dintre "bătrânii" și "tinerii" basarabeni: hotarul ce-i desparte ca pe niște "vecini îndușmăniți" este formațiunea culturală diferită, "educația culturală căpătată în cadrul altei istorii" [1, p. 52] - primii s-au format în cadrul vechii culturi rusești, "reacționară și feudală", cei din urmă au crescut în fâgașul culturii românești. Această distanță, supărătoare în esență, constituie o rezultantă a istoriei sinuoase a poporului român și existența ei este semnalată cu tristețea fatalității, dar fără obsesia răfuielii cu precursorii. În același context Vl. Cavarnali indică încă "un zid invizibil" - barierele socio-psihologice dintre "tinerii" basarabeni și "regăteni", anunțând refuzul autohtonilor de a face această deosebire, inopinată și fără sens. Vl. Cavarnali își va dezvolta tezele pe un ton rechizitorial. "Ce au făcut, până acum, pentru cultura și arta acestei țări? Unde este contribuția lor științifică și artistică? Arătați-mi o valoare superioară, a cărei manifestare să afirme originalitatea unei concepții, singularizarea unei creații! Arătați-mi pictorul care-și iubește cromatica până la înălțimea unei realizări revelatoare! Muzicantul pornit să îmbine șuierul crivățului cu arșița dogorătoare a verii, ritmul leneș al mișcărilor interioare, simțirea deprimantă a oamenilor de aici!

N-am întâlnit suportul concepției lor, de unde să țâșnească cu violența cotidiană a vieții sudoarea neagră a obrazului, fruntea îngândurată de oboseala privirii, ridicată să descifreze taina dincolo de înălțimea strălucitoare a stelelor. N-am întâlnit suportul concepțiilor noastre, mari, tencuite cu înfrigurare, între paginile unei cărți compacte..."[2, p. 4].

După Vl. Cavarnali, "noua" generație autohtonă, "ridicată dintre alte ziduri" ("nelatine"), cu "privirea răsfrântă spre zări nelimitate", refuză să-și urmeze înaintașii, regăsindu-se într-o atitudine de negație. Clamarea precursorilor sugerează ideea izolării de "lumea veche", de "perversitățile condamnabile" ale acesteia. Totuși "noua falangă de luptători" acceptă sub stindardul său și militanți din "vechea falangă", aderența acestora fiind prezentată ca o dovadă a faptului că "atitudinea de negație a tineretului basarabean este justă și creatoare". Înscrierea intelectualilor din Basarabia într-un bloc unitar a fost determinată de realitatea social-culturală locală, dezideratele căreia cereau coeziunea tuturor forțelor.

Pentru matadorii "tinerei generații" aventura era un element al "experienței" absolute, al "trăirii" metafizice, o stare activă a instinctelor primare, iar pentru "autohtonistul" N. Costenco aventura, "salvatoarea aventură", prezenta soluția supremă a eliberării de "lumea veche". O asemenea conciliație a viziunilor, oricum, este explicabilă, dar nu și neapărat salutară, în contextul unei reviste ce îngloba între copertele sale totalitatea manifestărilor de creație din cuprinsul regiunii.

Campania "generaționistă" din presa literară din anii '20-'30 a fost motivul unor polemici atât între generațiile "antipodice", cât și între congeneri. După G. Călinescu, "caracterul primordial al acestei noi serii era anonimul. Campionii nu sunt creativi, ci formulativi, nu fac critică, ci manifeste, nu judecă, ci polemizează" [3, p. 8]. Peste aproape un deceniu același M. Eliade avea să facă un bilanț convențional al realizărilor "seriei", pe care o anunțase în 1927, concluzia fiind că numai meritul inițierii discuțiilor în jurul "problemei ortodoxe, autenticității, neorealismului, primatului spiritului, primatului colectivului, omului nou, libertății civile și libertății interioare, românismului etc." ar fi suficient pentru a justifica pe deplin într-adevăr extraordinara capacitate de proliferare a congenerilor săi în viața spirituală.

Ideea "definirii" naționale, explorată intens în anii '20-'30 în presa literară românească de toate orientările, în contextul basarabean a însemnat cu precădere o reeditare complexă și multilaterală a unei probleme fundamentale a spiritualității românești - cea a tradiției. Atitudinea scriitorilor români din Basarabia față de acest "măr al discordiei" a fost exprimată în repetate rânduri de poetul N. Costenco, ideologul "basarabenismului", care ajunge să formuleze o adevărată definiție a conceptului de tradiție. Replicând ideilor emise de criticul Al. Philippide (în *Adevărul literar și artistic*) despre inexistența unei tradiții literare cu specific național, N. Costenco afirma: "E de preferat tradiția clasică, bogată în opere de adâncime. Nu cunosc în tradiția clasică baliverne gen național. Înțeleg o tradiție literară, nu elementară și vulgară, inexistentă pentru cultura universală, ci plină de tot ce caracterizează umanitatea evoluată de astăzi. Tradiție nu trebuie să însemne nici ceva vechi, nici viu (proporții de vierme). Tradiția nu poate fi decât un trecut mereu actual și atunci va fi și națională,

și universală" [4, p. 6]. Actualizarea permanentă, din perspectivă clasicizantă, a trecutului este indicată ca o modalitate de soluționare a dilemei tradiție-inovație.

Inevitabilele oscilații într-o epocă atât de furtunoasă ca perioada interbelică, când polemicele și procesele de revizuire a valențelor și semnificațiilor fenomenului literar erau un fapt cotidian, în contextul vieții spirituale autohtone au avut totuși un caracter de ansamblu, fiind, de fapt, expresia permanentelor căutări creatoare ale scriitorilor din Basarabia, dar și a modului de integrare a provinciei în contextul literar românesc din epocă. Or, perpetuarea orientării tradiționaliste n-a însemnat niciodată adoptarea unor canoane și forme rigide.

Referințe bibliografice:

1. Vl. Cavarnali. *Revendicări // Viața Basarabiei*. – 1936. - nr.1.
2. Vl. Cavarnali. *Atitudine basarabeană // Viața Basarabiei*. – 1936. - nr.11-12.
3. G.Călinescu. *Generația bombastică // Viața literară*. -1928.- nr.2.
4. M. Eliade. *Despre generația în pulbere // Facla*, 1936. – nr.1.

Grigore Canțâr | Borges, Stănescu și alte erezii

“Și cine-s eu ca să stau lângă Borges”
(Fals citat din N. Stănescu)

Că orice criză a **ideii** de literatură poate fi definită prin conceptul de antiliteratură (G. Crăciun) este un fapt recunoscut de aproape toată lumea și înregistrat, cu ascultare, de toate manualele de teoria literaturii. Se vorbește, în context, despre “lupta poeziei cu literatura”, despre revolta avangardistă, despre tăcerea antiliterară ș.a.m.d. Însă supoziția, potrivit căreia criza **literaturii însăși** ca praxis și ca realitate dinamică ar da naștere, în mod legic, unor mari autori eretici (eretici în sensul re-inventării pe cont propriu a **naturii** literaturii) rămâne, deocamdată, în afara obiectivelor curente ale criticii literare. Cauza stă, probabil, în confundarea avangardelor cu ereziile literare...

Nu vom insista aici asupra diferențelor semantice dintre termenii de avangardă și cel (poate el însuși eretic) de erezie. În articolul de față ne interesează altceva, de aceea vom reaminti doar – axiomatic – că atât Jorge Luis Borges, cât și Nichita Stănescu **nu sunt**, în pofida unor frivolități

propriu mai ales celui din urmă, scriitori de avangardă. Ei s-au manifestat, mai curând, ca doi mari scriitori eretici ai literaturii sec. XX, (universale și, respectiv, române, dacă e să respectăm simțul măsurii...).

Substanțial diferiți, provenind din lecturi foarte diverse, gândirea lor sciitoricească este marcată de niște afinități extrem de surprinzătoare...

Se știe că Borges, după cum mărturisește el însuși, n-a avut preferințe pentru anumite sisteme filosofice, declarându-și și demonstrându-ne prin chiar scrisul său spontaneitatea și paradoxalitatea în interpretarea lumii și în abordarea unor subiecte filosofice. Dar – atenție! (faptul este extrem de relevant pentru înțelegerea **atitudinii** sale față de literatură și lume): Borges își imagina Paradisul ca o **bibliotecă**. Devenise legendară însăși biblioteca sa, precum și îndemnul adresat contemporaneității interesate de literatură de a citi mai puțin în favoarea re-citirii unor cărți considerate de dânsul emblematice pentru cultura umanității. Re - citirea ar însemna, așadar, o asimilare critică a literaturii preexistente în scopul reactivării unor dimensiuni ale ei, apte să mai răspundă sensibilității contemporane. De aici și senzația acută că textele lui Borges sunt traversate de o infinitate de alte texte, intertextualitatea fiind, în viziunea lui, chiar condiția existenței literaturii. Cititorul recunoaște în textele sale o multitudine de vechi texte din care, ca într-un palimpsest, izvorăște textul cel nou. Recunoscând imposibilitatea oricărei originalități, Borges pretinde să rescrie de la capăt întreaga tradiție literară adecvând-o orizontului de așteptare al cititorului de azi. Tocmai aici, în grandoarea acestui demers, și consistă erezia cea mare a scriitorului argentinian.

Provenind, pe linie livrescă, din *Epopoea lui Gilgameș*, *Cartea lui Iov* și alte texte sacre, din *Oda (în metru antic)*, *Odiseea* lui Homer, basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, însușindu-și deci drept matrice ideatică fondul unor cărți cu totul diferite decât cele preferate (ocult!) de către Borges (W. Whitman, E. A. Poe, G. B. Shaw, Stevenson ș.a.), factorul decisiv în devenirea lui N. Stănescu ca poet îl constituie totuși nu literatura, ci un moment biografic destul de banal. Un moment mărturisit de poet cu mai multe ocazii și care i-a devenit obsesie pentru toată viața, oferindu-i un moment de **revelație**, de profundă **mirare** și care i-a marcat toată gândirea asupra naturii poeziei. Cităm: “Spălându-mi mâinile, la o pompă de apă, după un meci de volei, obosit fiind, mi s-a părut că mâinile mele sunt absurde și, brusc, am luat cunoștință că am un trup... Mi s-a părut curios nu atât că aveam cinci degete, ci pentru că puteam să le spun Ele, iar nu Eu. S-a clădit în mine o obsesie dorința de a contempla, de a vedea ce este, dinafară...”. Cităm, în aceeași ordine de idei, dintr-un interviu cu Borges, interviu în care ideile esențiale și chiar modul lor de expunere amintesc uimitor de mult mărturisirile poetului român: “Desigur că sunt **mirat** de existența mea, de existența mea într-un corp

uman, de faptul că privesc cu ajutorul ochilor și că aud cu ajutorul urechilor. Și poate că tot ceea ce am scris nu este decât o metaforă, o simplă vibrație a temei centrale, aceea de a fi în permanență **mirat** de lucrurile care mă înconjoară.”

Și într-un citat, și-n altul mirarea însemnează conștientizarea miracolului de **a fi**. Aceste mărturisiri ale poezilor în cauză sunt foarte importante și semnificative, exprimând, cum ar zice I. Em. Petrescu, “Momentul conștientizării unei rupturi interioare a ființei”. Ființei care se sustrage obscurității existențiale și își devine contemplatorul ei detașat, dar și o autocontemplare. Tocmai asemeni acestei experiențe a Ființei e și concepută **poezia** în gândirea parafilosofică a lui N. Stănescu. Ea devine chiar instanță vorbitoare.

Rezumând, am putea spune că în viziunea stănesciană poezia nu înseamnă *a face*, ci *a fi*. Întrebarea care se impune e următoarea: Nu înseamnă, oare, că Stănescu impune un concept de poezie absolut eretic? Eretic, deoarece dânsul pretinde a o regândi de la zero, ca și cum ea n-ar fi existat istoricește vreodată. Ilustrativă pe linia celor afirmate mai sus este o afirmație a sa din *Fiziologia poeziei*: “Poezia totuși nu ține de cuvinte, literatura, deși se mai numește și arta scrisului, în primul rând nu este aceasta, ci cu totul altceva!” (Se cuvine să ne reamintim aici de semnificația exclusivistă, și eretică deci, pe care i-o atribuie poetul cuvântului **Altceva**). Pentru a reveni la afinitățile dintre gândirea poetică a celor doi autori, vom cita din nou dintr-un interviu a lui Borges cu editorul său: “Presupun că poezia există mai presus de cuvinte”. Chiar dacă surprinde identitatea de concepție vizând poezia ca lume esențială, ca realitate, cert rămâne faptul că erezia stănesciană este una absolută, proiectul lui inițial, declarat încă în tinerețe, consistând în “construirea” unui poet pe care literatura nu l-ar fi avut vreodată.

De observat că dacă Borges nu credea în posibilitatea de a fi original în literatură, urmărind în scrisul său o sinteză totalizatoare a întregii culturii a umanității, Stănescu, dimpotrivă, a jinduit originalitatea. Pentru el poezia este un dat “întâmpnat o foarte singură dată”, un dat ce simulează, însă, refuzul de a comunica, de a dialoga cu literatura lumii. Nu o dată ambii scriitori și-au mărturisit plictiseala de sine, semn că demersurile lor orientate spre impunerea unor erezii literare vor anticipa apariția în literatura universală și română a altor spirite eretice.

Generația “optzecistă” prin cultivarea cosmopolitismului și refuzul de a învăța literatura la școala modelelor autohtone, prin refuzul, de fapt, a oricăror modele, se situează și ea în categoria scriitorilor eretici, urmărind singularitatea ca mod de a fi în literatură.

(La o ședință a cenaclului Pavel Dan din Timișoara un tânăr poet se voia “mai mare decât Borges”. Mircea Cărtărescu își revendică insistent, mai ales în spațiul vieții literare din Vest, dreptul la erezia scriitoricească.

Andrei Bodiu, un bun poet din grupul de la Braşov, “desfiinţează” prin câteva poezii pe ereticul Stănescu. Rodica Drăghinescu exclamă într-o poezie: “Eu scriu cum vreau şi vreau cum scriu”. Nu o dată i s-a insinuat un comportament poetic eretic şi lui Em. G. - Păun).

Spiritul eretic pare a constitui în literatură o permanenţă. Fără a se confunda cu avangarda, fără a manifesta deci o atitudine antiliterară, el reprezintă, de fiecare dată, o experienţă împărtăşită. Să i se dea, aşadar, dreptul la timp. Şi la eroare. Or, iată ce afirma Borges într-un text al său, intitulat *Borges şi eu*: “... eu trăiesc, eu îmi îngădui să trăiesc pentru ca Borges să-şi poată plăsmui literatura şi literatura aceasta mă justifică. De altminteri, eu sunt sortit să pier, în mod definitiv, şi numai o frântură fugară din mine ar putea supravieţui în celălalt. Spinoza socotea că fiecare lucru are tendinţa de a-şi păstra propria sa condiţie; Piatra voieşte să fie veşnic piatră, tigrul să fie veşnic tigrul”. Iar Nichita Stănescu, cel împătimit de dialogul contradictoriu, adesea spunea, completându-l parcă pe concurentul său la premiul Nobel, că evoluţia literaturii este “o lungă şi sângeroasă poveste”.

P.S. Noi nu ne batem camaradereşte pe umăr cu marii noştri înaintaşi, noi suntem... “trimbulinzi”

poetică

Victoria Baraga

Mitificarea la G. García Márquez

Elaborarea unei tipologii a mitificării poate fi efectuată doar în urma elucidării conceptului de mit.

Chiar de la început trebuie să spunem că ne-am ferit să îi atribuim mitului sensul de fabulaţie, invenţie sau realitate iluzorie.

Am acceptat şi am luat drept bază definiţia dată mitului de filologul şi filosoful rus A. F. Losev, care prin condensarea a patru categorii mitice ajunge să afirme că *mitul este un nume magic desfăşurat*.

Luând în considerare şi opiniile unor cercetători ca R. Barthes, C. Lévi-Strauss, M. Eliade, Tr. Stănculescu, putem afirma că: “mitul este o rostire” (R. Barthes) şi funcţionează în două sensuri: diacronic şi sincron (C. Lévi-Strauss); pe orizontală “se fundamentează pe principiile sintaxei

narative” (Tr. Stănculescu); pe verticală, având proprietățile simbolului, “decoleză de pe fundalul lingvistic de pe care a pornit” (C. Levi-Strauss), creând un sistem semiologic secund. Mitul este un sistem semiologic de valori și nu trebuie citit doar ca un sistem factual (R. Barthes); într-un mit sensul său niciodată nu se suprapune cu limba.

Arta, datorită calității sale de modelatoare a realității, mizând pe coordonatele și pe valențele mitului, are tendința pronunțată de a mitifica. Mitificarea aceasta poate oferi surprize în cazul în care nu se limitează doar la aspectul estetic, ci cuprinde și planul existențial.

În romanul *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez are loc o îmbinare fructuoasă a prozei, poeziei și a mitului. Cercetând modalitățile mitice de modelare a realității în romanul dat, am identificat o simetrie între procedeele mitificării ce țin de proză și de poezie. Aceste procedee se grupează în trei tipuri de simetrii.

I. Primul tip de simetrii vizează nivelul limbajului și constă în ***revenirea la elementul prim***.

- Procedeele care țin de proză constă în ***orientarea către arhetipuri***.

Pentru crearea reușită a mitului dorit, simțit sau trăit este absolută nevoie de a reveni la celula primă a mitului, care, spre deosebire de mitul cristalizat, are calități fundamentale pentru constituirea unui mit nou, și anume, mobilitatea și flexibilitatea. Pentru a reveni la mitem, Gabriel García Márquez practică demitizarea sau decorticarea mitului de forma ce i-a fost fixată. Demitizarea nu trebuie în nici un fel înțeleasă ca renunțare la mit în general, ci doar la tipare, ea nefiind altceva decât o primă treaptă a re-mitizării.

Demitizarea este realizată atât prin utilizarea umorului, a cărui prezență stabilește o distanțare de mitul vechi și permite privirea lui din alt unghi, cât și prin particularizarea identității eroilor mitici.

Prin revenirea la miteme, ficțiunea, care este un procedeu romanesc, are posibilitatea să preia nu doar conturul, ci chiar miezul arhetipurilor mitice.

- Procedeele poetice care constă în revenirea la elementul prim l-am putea numi dezopacizarea cuvântului.

Un prim factor care predispune spre aplicarea acestui procedeu se datorează stilului de băsmuire al autorului, precum și poetizării limbajului, folosind plasticitatea și polisemia cuvântului.

Dezopacizarea cuvântului și decorticarea lui de formele sale improprie este obținută grație explorării specifice a umorului, dar și datorită impactului textului cu contextul. Drept exemplu poate servi utilizarea cuvântului “fericit” în una dintre frazele de început ale romanului: “Era într-adevăr un sat fericit: nimeni nu avea peste treizeci de ani, nimeni nu murise încă.” Chiar din partea a doua a frazei, care, conform structurii sale, ar pretinde să explice când poate apărea fericirea, sesizăm deja utilizarea improprie a cuvântului. Fenomenul se accentuează o dată cu aflarea

trecutului imensei familii Buendía și, mai ales, a ceea ce a stat la baza constituirii noii localități: omorul și incestul. Folosirea labilă a cuvântului o percepem și cu avansarea în conținutul romanesc.

Prin dezopacizare cuvintele sunt readuse la valențele lor simbolice.

II. Al doilea tip de simetrii între procedeele ce țin de proză și de poezie constă în **reprezentarea disociată a realității**.

- Procedeele care țin de proză se manifestă în **tendința de stratificare a realității**.

El se datorează plurivocității și plurilingvismului - elemente ce țin de specificitatea prozei. Ele îi permit autorului să cuprindă diverse sfere ale activității omenești: istorie, religie, știință și artă. Istoria, la rândul ei, suportă o altă stratificare, adică, sunt suprapuse istoria biblică a omenirii, istoria epocilor descoperirilor continue, istoria Americii Latine, istoria Columbiei, istoria contemporană și chiar elemente din biografia autorului, care este tot o istorie. Bineînțeles, aceste istorii nu sunt narate, ci sugerate prin elementele corespunzătoare faptelor istorice, chiar cu datări și nume.

Istoriile sunt conexe diferite, dar, de cele mai dese ori, prin intermediul cuvintelor, faptelor, care obțin în cadrul romanului funcții de reper, având capacitatea de a fixa sferile și planurile realității și care, în contextul romanesc, au valențe simbolice, dar și funcții polisemice. În cazul dat sedimentarea stratificată creează asemuirea cu cea mitică.

O altă modalitate de stratificare ce se apropie mai mult de cea mitică, căci mitul include fapte ale diferitelor tensionări existențiale și ale diferitelor grade ale realității, este fenomenul perceperii de către personaje a mai multor niveluri ale realității. Așa cum personajele sunt individualizate, fiecare dintre ele, pe lângă spațiul unitar macondian, își are spațiul său preferențial. Aceste spații conțin gradații ale realității.

Astfel putem vorbi de o dialogizare substanțială a realității, dialogizare care are funcția coexistenței și influenței reciproce a planurilor.

- În cadrul acestei simetrii poeziei îi revine funcția **ritmicizării**. Și dacă reprezentarea disociată a realității în cazul prozei vizează substanța, în cel al poeziei – esența. Ceea ce este interesant, dar, mai ales, productiv și ceea ce face ca romanul să se apropie tot mai mult de mit este faptul că aceste procedee nu se polarizează, ci se întrepătrund.

Autorul readuce ritmul poetic, care are tendința de a se afla mai mult la suprafața formală a textului, către pulsația ființării, oferindu-i ritmului nu doar funcția structurantă a lucrării, ci atribuindu-i semnificații.

În roman, fiecare obiect marcat de personalitate are și ritmicitate. Sesizăm ritmul ființării localității Macondo, ritmul destinilor personajelor, existența în ritm (de exemplu, colonelul Aureliano Buendía trăiește în ritmul războaielor), ritmul revenirilor lui Melchiade, ritmul alternanțelor

unu și doi, care nu este altceva decât propulsarea dialectică a existenței și care la rândul său, generează alte ritmuri.

De asemenea observăm că din substratul ideatic al romanului se conturează niște forme, ale căror apariții ulterioare țin de o regularitate. Această regularitate are două calități care avansează simultan: intensificarea și superficializarea.

Ritmurile mici sunt propulsate de Marele Ritm interior al romanului, ale căror valuri de fiecare dată sunt aruncate la suprafață. La sfârșitul romanului observăm superficializarea a însuși Marelui Ritm, a cărui traiectorie se află sub presiunea unui timp escatologic.

Ideea spiralării amintește compoziția mitică, iar modalitatea acestei spiralări face trimitere la specificitatea timpului, care se desfășoară de la calitate la cantitate.

III. Cel de-al treilea tip de simetrii a procedeelelor ce țin de proză și poezie constă în menținerea principiului de conexiune a lumii.

- În cadrul acestei simetrii prozei îi revine funcția *de bio-fiziologizare*. Elementele bio-fiziologice reprezintă materializarea valorică a unor categorii.

În urma lecturii romanului avem conștiința și senzația unității de sânge a neamului Buendía. Acest fapt ne face să percepem și mai acut legătura indisolubilă a rudeniei, precum și imposibilitatea ființelor de a se rupe din contextul în care sunt înscrise.

În roman gura și sexul capătă o importanță majoră față de celelalte elemente anatomice, ele au funcția de contactare a macrocosmosului, sunt un fel de receptori și indicatori ai realității. De aceea, sentimentul golului și al neîmplinirii spirituale a personajelor macondiene la nivel fiziologic se traduce printr-o tendință de împlinire prin consumul excesiv de alimente (bunăoară, în cazul lui Aureliano Segundo, care riscă chiar să moară din acest motiv) și prin exacerbarea sexuală (acest fapt îl întâlnim aproape la toți masculii neamului Buendía).

De parte de a fi un element al iubirii, sexul, aici, este vulgarizat și semnifică elementele atavice. Putem afirma că sexul obține și valențele mitice ale incestului. Aceste elemente ale limbajului mitic se traduc ca o “sleire a creațiunii” (V. Lovinescu)

În spațiul românesc o funcție importantă o deține atât biologicul, cât și fenomenele naturii, care sunt aproape personalizate: deluviul, seceta și uraganul.

- Poeziei în cadrul acestei simetrii îi revine funcția *elevației*. Elevația este categoria fundamentală a poeziei, fără de care mitul este doar o formă brută. Prezența sa în roman, pe de o parte, însuflețește mitul, pe de altă parte, scoate în evidență poeticul din text. Înarierea poetică îmbracă formele imaginației, ale visării și ale nebuniei.

La baza elevației se află sentimentul. Pe lângă o gamă de sentimente apocaliptice generate de noniubire, observăm o altă categorie de sentimente. Manifestarea și prezența lor îi determină pe mulți să vorbească de *realismul magic*. E vorba de sentimentele personajelor în momentul revelației miticului în spațiul lor existențial. “Mitul reprezintă pentru conștiință imaginea unei conduite a cărei solicitare ea o resimte” (Roger Callois). Astfel, în roman, deseori întâlnim presimțirea și realizarea ei, precum și surprinderea că se întâmplă ceea ce trebuie să se întâmple; observăm emoția ontică a personajelor față de această coincidență a vieții cu propriul său “ideal”. Acest sentiment durează fracțiuni de secundă, dar prin ele se realizează punerea în contact cu straturile profunde ale adevărului. Exact aceste clipe misterioase sunt pline de sacralitate.

Majoritatea personajelor, cel puțin o singură dată, au trăit sentimentul mitic la originea căruia se află Suprema Uimire în fața minunii. Împlinirea și realizarea finală a acestui sentiment are loc o dată cu moartea personajului. Revelația ultimă și totală Aureliano Babilonia o trăiește în mod dublu: ca personaj ce-și înțelege ființarea și ca o ultimă etapă a existenței organismului secular – Buendía, a cărui primă etapă a fost marcată de Jose Arcadio Buendía.

Raportul dintre procedeele celei de-a treia simetrii se aseamănă raportului dintre vis și visare sau, mai exact, dintre bio-fiziologizarea visului și elevația visării.

Toate aceste simetrii produc un echilibru favorabil și pregătesc un sol fertil pentru coagularea mitului realității actuale.

- Procedeele menționate sunt dozate și echilibrate în mod creator de către autor.

Talentul lui Gabriel García Márquez se manifestă și în *menținerea nealterată a misterului*. “La urma urmei, nimic mai greu de protejat decât... misterul! Și nu misterul în adâncimea sa indisolubilă, ci efortul de a medita asupra lui fără a-l tulbura” (D. Stanca)

Atmosfera magică, trăirea spiralată a fenomenelor și profunditatea adevărului sugerat sunt factori care contribuie la deschiderea căilor de percepere a mitului. “Efectul artistic al “procedeeului” este întotdeauna o relație”, el depinde de actul lecturii.

Nicolae Bilețchi

**Dramaturgia lui Ion Druță între
compoziție articulată și elativitate
compozițională**

În arta de constituire a operei dramatice un rol important, de rând cu alte procedee, îl au și modalitățile de aranjare compozițională a materialului. Totul depinde de măiestria scriitorului de a rândui elementele constitutive și de a storce sensuri atât din ele, cât și din relațiile dintre ele. Sensurile particulare, la rândul lor, urmează să fie integrate într-o astfel de arhitectonică încât să contureze, în mișcarea lor, o albie unică, numită ideea operei. Are perfectă dreptate în acest sens cercetătorul rus B. Bursov când afirmă că „... procesul scrierii operei este în același timp și procesul formării ideii ei” [1, p.79].

Ion Druță, potrivit justei afirmații a lui I. C. Ciobanu, „... e un scriitor al ideii” [2, p.6], iar aceasta, mai ales când e vorba de o lucrare dramatică amplă, cum sunt toate operele dramaturgului nostru, nu poate fi în afara unei compoziții riguroase. Compoziția rigidă, așa cum încerca I. Druță s-o aplice operei dramatice, și expresia cronicărească, prozaismul, așa cum căuta să o imprime la ora debutului scriitorului în dramaturgie (1959) timpul, veneau într-o flagrantă contradicție. Conștient de caracterul ireconciliabil al tendințelor, dramaturgul caută și găsește o modalitate de a le împăca cumva, imprimând cursului istoriei viziunea aceluia istoric despre care F. Schlegel spunea că „...este un profet cu fața întoarsă spre trecut” [3, p.121], modalitate cu implicații benefice asupra compoziției dramei.

Viziunea în cauză a fost intuită de către I. Druță încă în 1957, în romanul *Frunze de dor*, unde găsim gândul: „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor dura rădăcinile”. Scriitorul își dă seama că trecutul și prezentul nu pot fi privite doar într-o antiteză care ar ilustra netemeinicia primei fețe a timpului și perspectiva luminoasă a celei de a doua, cum se proceda, de obicei, în literatura basarabeană din anii cincizeci. El e conștient că între aceste fețe ale timpului există o legătură causală, aidoma celeia dintre climă și reumatic, că prezentul incert poate fi verificat doar în oglinda unui trecut viabil, deci, de o experiență certă. De aici și specificul concepției la care se vor erija, într-o măsură mai mare sau mai mică, toate operele sale dramatice și care va fi, cum vom vedea, nu atât

una de acaparare a valorilor noi, cât una de recuperare a calităților umane dispărute sau puse sub semnul acestui pericol.

Compozițional, concepția în cauză reflectă un prezent oglindit în matricea lui spirituală: rânduiala de veacuri a pământului și dezordinea etică adusă de război (*Casa mare*); doina care dintotdeauna „face să tresalte inima întregului neam” la tot ce se numește omenie și omul de azi surd la această chemare (*Doina*); reprezentanții prezentului care încalcă normele etice și mătușa Ruța care, într-un sens, întruchipează codul nostru moral (*Păsările tinereții noastre*); conducătorul care, urcând pe scara socială, se rupe de paradigmele morale și exponentul poporului care își face din ele o normă de conduită (*Frumos și sfânt*); totalitarismul care a rupt cu tot ce ține de trecut și miturile la care fac referință muritorii de rând și care întruchipează memoria istoriei (*Cervus divinus*). Prezentul reprezintă o existență dezaxată, dezorientată, fragmentară și incoerentă. Matricea spirituală, dimpotrivă, exprimă o existență așezată, bogată în paradigme etice demne de a fi preluate de contemporani.

Prima încercare de corelare justă a timpurilor în opera dramatică Druță o va face în *Casa mare*. În ea totul e expus astfel încât să poată apropia timpurile, să fie în stare să limiteze numărul situațiilor la obiectivizarea personajelor. Însuși titlul lucrării - *Casa mare* - e și spațiul unde se desfășoară acțiunea. Timpul, la rândul său, nu e prezentat în desfășurarea lui naturală, cum era în întreaga dramaturgie de atunci, ci e condensat în trăirile personajelor. E tocmai condiția de bază a dramei: “În loc să povestească întreaga viață a omului, preîntâmpină L. N. Tolstoi, drama trebuie să-l pună într-o asemenea situație, să recurgă la un astfel de nod al acțiunii, la deznodarea căruia el ar apărea în toată integritatea” [4, p.155]. Era tocmai condiția spre care se orienta întreaga noastră proză și dramaturgie, dominate - discuțiile din acel timp pe marginea ambelor genuri confirmă cu prisosință teza - de o inflație teribilă de situații.

Atmosfera lirică ține pe o unică respirație întreaga construcție, unind, în proximă vecinătate, sau făcând, la distanță, să comunice elemente constituente aparent izolate. Accentul e mutat aici, mai insistent ca până acum, de pe eveniment pe sentiment, de pe fabulă pe subiect, din text în subtext.

Fabula *Casei mari* are la bază un caz, în linii mari, obișnuit. Din ea aflăm că bărbatul Vasiluței a murit pe front, că ea, cedând sentimentelor, s-a apropiat de Păvălache, iar apoi, înțelegându-și pasul greșit, se desparte de el. În subtextul liric al subiectului descoperim trăirile personajelor, asistăm la gesturile lor neașteptate, intuim stările lor nebănuite. Ajustându-se acestor trăiri, timpul și spațiul se fragmentează, se aranjează în cea mai neașteptată ordine, degajă, în virtutea acestor noi ordonări, un spor veritabil de energie estetică.

Conflictul dramei este dintru început unul de esență tradițională. E binecunoscutul triunghi conjugal: de flăcăul tomonic Păvălache se îndrăgostesc concomitent Vasiluța și Sofica. Desfășurându-se în acest plan, piesa ar fi mizat în temei pe un dramatism de ordin exterior, pe evenimente, pe o fabulă spectaculoasă. Druță refuză, însă, această desfășurare fabulistică a conflictului, îndreptând albia dramei în interiorul sufletelor personajelor:

„**Sofica:** ...Nășică, îi bine să fii măritată?

Vasiluța: Bine.

Sofica: Nu te obijduiește?

Vasiluța: Nu.

Sofica: (după o pauză). Cu ce-l hrănești mata când se întoarce sara acasă?

Vasiluța: Cu ce se întâmplă... Că el n-alege...

Sofica: (după o pauză). Da când cinstește un pahar de vin... Nu zice că se duce iar la fete?

Vasiluța: Nu zice.

Sofica: (după altă pauză): Nici nu știu cum să-ți mulțumesc, nășică...

Vasiluța: Pentru ce să-mi mulțumești?

Sofica: Amu m-am liniștit și eu... Atâta vreme cât a îmblat prin petreceri, nu-mi puteam afla locul...”.

Declarația de liniștire a Soficai și întrebările pline de neliniște pentru Păvălache pe care ea concomitent le adresează Vasiluței vădesc că conflictul dramei s-a mutat din perimetrul lumii exterioare în sufletele personajelor, din text în subtext.

Înțelegerea mesajului *Casei mari* depinde în mare măsură de felul cum descifrează personajele semnificația noțiunilor de casă mare și periniță, căci undeva între ele stă acea „rânduială a pământului” pe care o încalcă Vasiluța și Păvălache. Casa mare e codul etic din care omul trebuie să reiasă în acțiunile lui, e, după aprecierea lui M. Cimpoi, „... o construcție de ordin moral: e construcția ta în raport cu cea a lumii. E o modalitate esențială de a te împlini ca om” [5,p.15]. Perinița e acel acord care, în cazul nostru, introduce dezacordul dintre codul etic general și înțelegerea lui pe plan individual.

Drama e construită după principiul contrapunctului. Acordurile Periniței răzbat, în ciuda vârstei Vasiluței, în casa mare, producând un dezacord flagrant dintre conștiința și datoria personajelor. De aici toate acțiunile lor se corelează într-un fel sau altul cu aceste acorduri.

„**Moș Ion:** Ce crezi, și asta-i o datină veche... Fiecare cu câte o casă mare...Îmi spunea bunelul meu că și atunci când era greu de trăit, când se întâlneau mai multe bordeie decât case, chiar și atunci fiecare gospodar avea casa mare...”

Vasiluța:... Tată, cum crezi, o să aibă odată și odată noroc casa asta, ori n-o să-l mai aibă...

Moș Ion: Amu Vasiluța, nu uita să-i pui hârtii pe la ferești... Când s-a întoarce Arion de la armată, s-o găsească așa mândră și curată ca amu...

Vasiluța: Stai, tată, nu te grăbi... (Pauză). De ce nu-mi spui mata că mai este un obicei... De ce nu-mi spui că tot din moși-strămoși se obișnuiește că atunci când omul gătește o casă mare - pofteste musafiri...

Moș Ion: N-ar fi stricat să chemi și tu ceva lume să mai petreci oleacă, dacă n-ai avut, iaca, noroc... A trecut Andrei al tău prin tot războiul, dacă n-a ajuns până la Berlin... A căzut, și te-a lăsat vădană.

Vasiluța: Tată, am gătit eu casa asta cu mâinile mele. Uite, cu aceste două mâni am gătit-o și amu vreau să joc perinița...

Moș Ion: Și oamenii iștea s-au făcut așa de răi... Stau ca lupii la pândă, și dacă o biată vădană s-a poticnit oleacă, îi zic de amu altfel.

Vasiluța (îl roagă): Tată, vreau să joc perinița...

Moș Ion: Măcar de-ar veni băietul cela al tău acasă..."

La capătul acestei convorbiri apare Petre cu amintirea cunoscutei scrisori pierdute a lui Andrei care urma să fie înmănată Vasiluței și în care, chipurile, ar fi fost scris: „...omul, măi dragă femeie, dacă rămâne singur, nu poate dovedi nici bucuriile, nici amărăciunile ce vin pe capul lui. Fă parte dreaptă tuturor din toate câte le ai, căci oamenii îs buni din fire. Trăiește-ți viața așa cum o să-ți placă. Îi fi o proastă de n-ai să petreci atunci când a fi vorba de petrecere...”.

Citatul reprodus oglindește, aidoma universului într-o picătură de rouă, întregul conținut al dramei. Sunt surprinse aici și conștiința Vasiluței care vine în dezacord cu datoria de a respecta codul moral, și atitudinea societății față de vina tragică a protagoniștilor, și corelația timpurilor care varsă - din diferite unghiuri - lumină asupra celor întâmplare, și spațiul deschis-închis în care se zbat personajele căutând ieșiri din situație, și deznodământul purificator conform căruia nerevenirea la norma etică seculară ar echivala cu autodesființarea omului („Este o rânduială a pământului, și dacă încalc eu și rânduiala asta, ce-mi mai rămâne”), și trecerea, în final, a muzicii în cuvinte („Ce păcat că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui...”) ce ne obligă să revedem cazul individual prin prisma socială, prin optica războiului care începe de fiecare dată din necesitatea de a reîmpărți pământurile și zonele aeriene și care a pricinuit despărțirea eroinei principale de primul soț, Andrei.

Spre deosebire de dramele timpului, care , elaborate sub formă de cronici, respectau fidel succesivitatea în timp și spațiu, *Casa mare* unește elemente constituente caracterologic apropiate, dar, în realitate, foarte îndepărtate. Pentru aceasta a fost nevoie de niște lianți. Și spiritul inventiv al lui Druță i-a găsit.

Printre aceștia cel mai efectiv s-a dovedit a fi cunoscutul procedeu al scrisorii aducătoare de lumină în situații încurcate. Scrisoarea lui Andrei, din care își tot amintește Petre, e presărată fragmentar pe parcursul întregii drame. Adunată integral și citită în afara contextului, ea apare privată de multe sensuri. În context, în conexiune cu trăirile caracterelor literare, fragmentele respiră cu întregul, leagă spații diverse, înlănțuie timpuri îndepărtate, adună sensuri disparate, coagulează părți aparent autonome și le face să se reverse în albia ideii generale.

Un alt liant care determină gradul de vină al eroilor, stabilește o strânsă legătură între individual și general, între scene și situații plasate în diferite locuri este vocea poporului. Procedeu nu e nou. Îl întâlnim încă în dramaturgia Greciei antice. La Druță, după cum susține critica, el e reprezentat de cele trei vecine: binevoitoare, obiectivă și răuvoitoare. Cred însă că ele prezintă doar „gura lumii”, că, pentru a reprezenta cu adevărat vocea poporului, la această „gură a lumii” ar mai trebui să-l adăugăm pe moș Ion cu ale sale păreri despre comportarea sătenilor și cu sugestiile citate din biblie cărora din când în când le dă glas. Replicile aluzive: „...râvna pentru casa ta m-a pierdut”; „rușinea acoperă fața mea... și mi-am luat sac drept veșmânt” etc. fac un liant între ceea ce se întâmplă și ceea ce e posibil să aibă loc, deschid perspectivele unui deznodământ inițial impredictibil, pun personajele în noi legături cauzale.

Personajele ce poartă pe umeri saci drept veșmânt, satul care, prin tăcere, exprimă o sentință, casa cu pronunțate fisuri etice indică o încălcare gravă a codului moral constituit de secole. Casa încetează de a mai fi un etalon etic. Acest fapt se observă clar când ea își vede fața în oglinda pământului, despre care Druță va spune mai târziu în eseul *Pământul, apa și virgulele*, că „...poartă în sine mesajul străbunilor pierduți în negura vremurilor; el este testamentul lor pentru noi și al nostru pentru cei ce vor veni”.

Scrisă într-o perioadă când dramaturgia din spațiul basarabean, ca și cea din republicile fostei Uniunii Sovietice, miza pe o prezentare în stil cronicăresc a situațiilor și caracterelor, *Casa mare* dintru început a și fost apreciată doar conform semnificațiilor elementelor fabulei, posibilitățile modalităților compoziționale ce țin de subiect rămânând în afara atenției criticii. După vizionarea spectacolului cu piesa lui I. Druță la Teatrul Armatei Sovietice, criticul Iuri Zubkov se întreba: „Fără discuție! Semnificația socială și morală a unei opere niciodată nu poate fi exprimată și epuizată numai de către fabulă. Totuși ce se ascunde după fabula *Casei mari*? E greu de răspuns clar și simplu la această întrebare fără oarecare înțelesuri false” [6].

Răspunsul la această întrebare trebuie căutat în logica evoluției caracterelor, care rezultă din logica aranjării situațiilor ce țin de subiect. În acest sens cercetătorul rus L. Timofeev afirma cu multă pătrundere că „... ”

în măsura în care unitatea principală de zugrăvire a vieții în opera artistică este caracterul , în acea măsură și compoziția operei poate fi studiată în dependență de acest caracter... Caracterul, așadar, trece în compoziție, după cum și compoziția, la rândul ei, trece în caracter” [7, p. 147]. Vasiluța și-a reglat comportamentul conform rânduiei pământului, arătând, cum zicea Albrecht Dürer, că „... arta se ascunde în natură” și că „cine știe să o extragă de acolo acela o și posedă” [Apud: 8, p.84-85].

Simetria compoziției *Casei mari* a fost comparată în critica literară cu o plantă ai cărei lăstari se supun unei stricte legități interne. „Cuvintele „natura artistică a operei”, raportate la *Casa mare*, scria criticul moscovit N. Krâмова, capătă un sens direct și concret. Această dramă are natura ei, armonia ei firească, aidoma unei plante la care totul-și frunzele, și rădăcinile, și mlădițele se supun unei legități unice. (De aceea și denumirea e imposibil s-o schimbi - ea e ca o floare pe ram: casa mare...).

Dacă teatrului i-a căzut norocul să aibă în repertoriu o asemenea operă dramatică, apoi sarcina lui, în pofida tradiției înrădăcinate de a modifica, se reduce la ceea ce e mai simplu (ori poate mai complicat): să înțeleagă totul, să nu retușeze nimic, s-o păstreze întocmai)” [9].

„Arhitectul” compoziției *Casei mari* e deci omul, caracterul literar. Prin acțiunile lui casa și-a dilatat simțitor dimensiunile ajungând, grație unor abile structurări compoziționale, să contrapună timpurile, să suprapună spațiile, să remodeleze sufletele, drama obținând simetria unei plante în care toate constituențele se află într-o perfectă dependență - concordanță cu întregul și profilând, în condiții noi, ideea veche că glasul iubirii, exprimat prin muzica Periniței, trebuie cenzurat de glasul pământului ca „ testamentul (străbunilor-N.B.) pentru noi și al nostru pentru cei ce vor veni”.

În acest sens drama *Doina* se prezintă ca o continuare firească a *Casei mari*. Fiind „construcția ta în raport cu cea a lumii [5, p.1], casa Vasiluței din *Casa mare* e și „... casa sufletului lui Tudor Mocanu” din *Doina*, „ însă fără porțile pe care e tentat să le construiască între el și lume” [5, p.18].

Izolarea lui Tudor Mocanu prin porți se soldează cu destrămarea familiei : locul etosului popular vine să-l țină practicismul și filistinismul cu implicații deseori tragice. Tudor Mocanu, care își trădează soția pentru a-și croi, după propria expresie, cale mai ușoară spre nomenclatură, Tudor Mocanu care consideră că a răspunde la întrebarea dacă ești mulțumit de viață „ e greșit politicește”, acel Tudor Mocanu care, pentru a prospera în viață, merge la grave compromisuri cu demnitatea, devine până la urmă un prosper din punct de vedere material, dar un ratat sub aspect moral. Veta, soția lui, nu rezistă presiunii nomenclaturiştilor și, atunci când aceștia pângăresc icoanele, își iese din minți, fiind nevoită, pentru a se calma, să aleagă toată viața niște fasole.

Tipul filistin, apărut ca o excrescență pe corpul etosului popular, are șansa tristă de a prolifera stereotipurii. Perspectiva copiilor lui Tudor ne convinge. Anton, după toate probabilitățile, va fi o copie fidelă a lui Tudor. Aspirantul Fima, care caută spirit optimist în bocete, pentru a prospera, nu se va sinchisi să prezinte conducătorului științific, de rând cu concluziile sale în materie de folcloristică, și vreo două tone de poamă. Ionel, care-l întreabă pe Tudor: „... cât îmi dai mata, dacă intru la învățătură?” e mai mult decât posibil că va merge pe urmele lui Fima. Maria încearcă în această atmosferă să rămână cinstită, dar își vede lipsa de perspectivă. Din același motiv un destin similar îl are și fratele ei, Mihai, care, demonstrând dezgustul pentru atmosfera din casa tatălui, se dezice de numele acestuia, acceptându-l pe cel al mamei, compatibil cu idealurile lui.

Prezentul oglindit în matricea stilistică a etosului, întruchipată de Doină, apare ca un conflict dintre un conglomerat de idei și sentimente contradictorii: probitate și necinste, virtute și viciu, demnitate și nevrednicie, onestitate și josnicie, spirit practic sănătos și rațiune filistină.

În fond e un conflict de esență postmodernistă, dacă prin postmodernism înțelegem ceea ce savantul Gianni Vattimo numea absența unui centru al istoriei „... în jurul căruia se strâng și se ordonează faptele” [10, p.6]. Noi, însă, trebuie să extragem din dezordinea în cauză valori noi, căci, zice același cercetător, „... tocmai în acest relativ „haos” rezidă speranțele noastre de mai bine” [10, p.9].

Timpul contribuia, așadar, la dezagregarea compoziției operei literare, la fragmentarea ei. Scriitorul care visa ca mesajul operei „ să ajungă întreg și rotund la cititor” trebuia să depună eforturi suplimentare de disciplinare compozițională a ei. Druță extinde limitele casei lui Tudor Mocanu până la coordonatele spațiului societății, ridică discuțiile din cadrul familiei lui până la nivelul unui simpozion al neamului. Evident, aceste dilatări de sensuri necesitau o forță magnetică ce le-ar atrage spre o axă, cea a ideii. Aceasta e melodia doinei. „ Orice popor, zice Mihai Cosașu, fiul lui Tudor Mocanu, fie din câmpie sau de la munte, păstrează pentru zile mari, păstrează pentru zile negre câte un cântec care face să tresalte inima întregului neam. Sufletul neamului nostru răspunde de fiecare dată când îl cheamă Doina... Din acel fundac de imașuri, prin cele șase găurele de fluier, deschise de gura focului, coboară neamul nostru prin pustietăți și nedreptate, prin minuni cerești și fel de fel de vremuri grele”.

Ca și *Casa mare, Doina* e construită după principiul contrapunctului. Doina răsună de la un capăt la altul al dramei și, venind în proximă vecinătate ori la distanțe palpabile cu diferite situații, dă naștere la noi și noi gânduri, face să crească ideea, așa cum, în condiții de laborator, savanții cresc cristalele.

Melodia are forța unificatoare și integratoare a lirismului ridicat la rang de poetic despre care vorbește Irina Mavrodin în cartea sa *Romanul poetic* că ține toate părțile unui ansamblu mare pe o singură respirație.

Aceeași forță unificatoare și integratoare o are în dramă și un alt procedeu-cel pictural. I. Druță își descrie singur decorurile, nu așteaptă să o facă regizorul. Și aceasta pentru că procedeul pictural nu e un decor în sensul tradițional al cuvântului, ci un element consubstanțial dramei cu largi posibilități de potențare a materialului de viață. Îngână gingaș în curtea lui Tudor Mocanu doina, cad grațios petalele de măr și de vișin, călătoresc imaginar pe undele melodiei eroii dramei. Dar la un moment dat se înfioară de ceva doina, se grăbesc undeva fulgii și, alarmat, cititorul nu mai înțelege: cad petalele florilor sau ninge aieva.

Larma e plină de sens. Cititorul e invitat în subtextul dramei, unde își dă seama că ninsoarea, fie de petale de flori, fie cu fulgi de nea, cade chiar în sufletul omului. Dacă sufletul va fi troienit de petalele gingașe ale florilor - va fi minunat. Dar ce se va întâmpla dacă peste el va ninge aieva? Va rezista el frigului spiritual? În caz că nu - ce va rămâne pe întinsurile sufletului omenesc?

Întrebarea e cu atât mai dramatică, cu cât practicisul și filistinismul pătrund în conștiința omului - așa cum sugerează ninsoarea - pe neprins de veste: parcă cercând a găsi adevărul, parcă dorind a afla binele, parcă năzuind a intui frumosul. Cu cât omul, ademenit de orice tentative, unele chiar aparent frumoase, se îndepărtează de etosul viabil al poporului, cu atât în sufletul lui pătrunde mai mult frig spiritual. Nu întâmplător, inițial, drama *Doina* se numea *Semănătorii de zăpadă*, după cum nu e întâmplător nici faptul că la remarca autorului că „... tot ninge cu flori de măr, cu flori de vișin. Fulgi albi și moi se aștern pe pământ, pe masă, pe haină, pe creștetul omului” Tudor Mocanu răspunde cu replica-i tăioasă și semnificativă: „Închideți, bre, odată rabla ceea, că-s sătul de atâta cântec, sătul de atâta zăpadă”.

În plan caracterologic, Tudor Mocanu e mișcat de două tendințe: o năzuință neînfrântă de înavuțire izvorâtă din senzația falsă că e veșnic pe acest pământ și o conștiință lucidă, care prinde uneori glas, că totul e vremelnic. De aici câteva procedee compoziționale care, plasate în diverse locuri, își fac efectul de lianți, dar care, analizate în afara acestui context sufletesc, par lipsite de semnificație: porțile ce urmează a-l izola pe Tudor Mocanu de lumea ce respiră cu patosul etosului secular, gongul ce are menirea să-i amintească de vanitatea avuției materiale obținute pe contul risipei morale, alegerea fasolelor ce vorbește de necesitatea imperioasă de discernere a valorilor, dacă dorim să evităm pericolul căderii în filistinism etc.

Un alt liant important e imaginea stejarului întruchipată într-o poezie a lui Mihai Cosașu și plasată, strofă cu strofă, aidoma fragmentelor scrisorii

din *Casa mare*, pe tot întinsul dramei. Dintru început, vizând etosul, poetul arată nașterea stejarului: „Într-un boț de humă crudă, / Din adânc de sub pământuri / A născut o mică ghindă - / Chip de frunză și de gânduri”. Imaginea frunzelor-gânduri va trece ca un fir roșu prin toată drama, simbolizând demnitatea poporului. Aflăm pe parcurs că ghinda poate da naștere unui codru de frunze - gânduri: „Și prin luturile oarbe, / Spre un cer c-o rândunică, / Pui de codru-și face cale, / Pui de codru se ridică”. Mai apoi, sub povara timpurilor grele ale sistemului totalitar, stejarul se transformă într-un ciot c-o frunză-n vânt: „Dar anii trec și veacul trece / Pe sub cer, pe sub pământ... / Unde-a fost cândva copacul / Stă un ciot c-o frunză-n vânt”. Ajuns în starea deplorabilă de „ciot c-o frunză-n vânt, stejarul nu prevestește totuși pieirea idealurilor etice ale poporului, căci acestea mai au șansa de a fi doinite din aceeași unică frunză : „Frunza stă și nu mai pică, / Și tot stă de-un an și-o vară, / Nu se plânge de nimica / Și nici zice că o doare. / Dar prin dunga ei amară / An de an vor tot doini / Cei de au cunoscut stejarul, / Cei de nu-l vor mai găsi...”.

Exprimat fragmentar, la diferite intervale, în întregul text al dramei prin metafora stejarului, gândul capătă expresie verbală într-o replică a lui Tudor Mocanu : „Din tot ce are omul mai frumos pe lume, eu aș pune pe locul întâi demnitatea... Demnitatea e ca și cum ai duce o farfurie cu apă pe-un vârf de deget. Atâta ești om cât e plină farfuria. Unii se pricep a duce plină farfuria, altora li se varsă ceva, mai rămâne ceva”. Acest „ceva”, ce mai rămâne, are, în concepția lui I. Druță, darul refacerii, al regenerării, al primenirii. În *Doina* ea, demnitatea , a scăzut într-atât încât a rămas cam atât cât reprezintă o frunză în frunzetul unui copac. Dar ea va regenera atâta timp cât vor exista copii ca poetul Mihai Cosașu, cât timp stejarul se va alimenta din rădăcini.

Revenind la concepția prefigurată încă în *Frunze de dor*, putem spune că durerea rădăcinilor imprimă o nouă viață coroanei și, dimpotrivă, - coroana viciată adaogă vibrații dureroase rădăcinilor. O dezvoltare normală a societății reclamă relații armonioase între coroană și rădăcini, între conștiința dezumanitoare a prezentului și lecția de umanism a trecutului.

Ideea aceasta e comună pentru toate operele analizate, relevând o particularitate de bază a stilului druțian - prezența concepției unitare sau, în terminologia lui M. Heidegger, a Unicului. „Orice mare poet, afirmă renumitul filosof, nu scrie decât pornind de la un unic Poem. Măreția sa se măsoară după gradul în care el îi este încredințat acestui Unic... fiecare creație poetică în parte vorbește de la întregul aceluși unic Poem și îl rostește pe acesta de fiecare dată” [8, p.267-268].

Compoziția schițează configurația concepției. Concepția reiese din sensurile confruntărilor manevrate de compoziție. Personajele druțiene, care întruchipează confruntările temporale dictate de concepție, nu se pot prezenta altfel decât ca niște cupluri caracterologice: rânduiala pământului -

Vasiluța; Doina, simbol al etosului, - Tudor Mocanu, reprezentant al prezentului cariat de totalitarism etc.

Această concepție-compoziție a operelor i-a adus autorului multe prejudicii. Critica oficială i-a imputat idealizarea trecutului pe contul defăimării prezentului, împingând astfel un contrast într-o extremă cu substraturi politice păgubitoare.

Situația l-a predispus pe scriitor la adânci meditații privind destinul societății și al creatorului. În acest sens apariția povestirii *Întoarcerea țărânei în pământ* (1969-1970) în care e zugrăvit destinul tragic al scriitorului L. N. Tolstoi și-ca un ecou peste ani și al lui I. Druță - ni se pare deosebit de sugestivă.

Acțiunea povestirii evoluează în două planuri: real și imaginar, relevând ideea că și într-o societate nedrept întocmită (capitalistă), și într-o societate pretins echitabilă (socialistă) scriitorul care vrea să afirme adevărul nu poate avea alt destin decât acela al unui lup hăituit și încolțit. În acest punct Druță trage concluzia că societatea în care trăiește nu poate fi nici suportată, nici schimbată, că e aidoma lupului ajuns la ideea că „... de știut le știi pe toate, dar de putut nu mai poți nimic”.

Decepția lui Druță se soldează cu unele cedări de poziție, cu niște pactizări dubioase cu acei care, pentru pledoaria sa în favoarea sacrelor valori umane, l-au defăimat și marginalizat. Căutările unei soluții de compromis îl duc la ideea iluzorie a unui socialism cu fața umană care, după înfrângerea idealurilor primăverii pragheze din 1968, plana în aer. În acest context se înscriu operele dramatice *Păsările tinereții noastre* (1971), *Frumos și sfânt* (1974) și *Cervus divinus* (1977-1981).

Sub aspect compozițional lucrările amintite nu reprezintă nimic inedit. Dimpotrivă, putem vorbi de o inerție mai mult sau mai puțin fericită a structurilor arhitectonice de acum cunoscute ori chiar de reculuri. Extrem de poetică sub aspectul formei și densă sub cel al fondului, piesa *Cervus divinus* vine ca o generalizare a celor spuse anterior privind forța distructivă a sistemului totalitar, narațiunea și dialogurile perpetuându-se în ansambluri arhitectonice de acum cunoscute.

Dramele *Păsările tinereții noastre* și *Frumos și sfânt*, poetice și ele ca formă, susțin ideea șubredă - la data apariției operelor și complet greșită - în perspectiva timpului, privind socialismul cu față umană. Forma și fondul întră aici în contradicție, lăsând să se întrevadă clar adevărul că, oricât de poetic am îmbrăca o idee falsă, ori la câte manevre compoziționale am recurge pentru a o profila arhitectonic mai ademenitor, nu facem altceva decât să-i evidențiem caracterul înșelător.

Operele încep să se contrazică. Erijându-se sistemului totalitar, brigadierul Tudor Mocanu din *Doina* devine un pricopsit sub aspect material, dar și un nenorocit în plan spiritual. Nu întâmplător, încă tânăr, el deseori e trezit din somn de dureri aprige de inimă: „Iaca așa mă prinde

prin somn un val de năbușeală, mă trezește, iar cum m-am trezit mi se face lănced, mi se face lehamite de toate. Și mă scol, ies din casă, vin sub cortul ista și tot stau până se luminează de ziuă... Inima”.

Președintele de colhoz Pavel Rusu din *Păsările tinereții noastre*, deși reprezentant al aceluiași sistem totalitar, dimpotrivă, e trezit noaptea de palpitări de inimă izvorâte din preaplinul fericirii: „Împreună cu consătenii mei am scos satul dintr-o mare sărăcie, am întors pământurilor mana care le-a fost hărăzită, am dărâmat casele vechi și am ridicat altele noi, mult mai bune și mai frumoase. Am ușurat însuși felul prin care plugarul își câștiga, de mii de ani, bucata lui de pâne, și poate de aceea deseori mă trezea în zori din somn acel fior dulce al sufletului căruia îi mai zicem „fericire”...”. Aparent veritabilă, ideea ilustrează triumfalismul socialist al muncii care, în perspectiva timpului, s-a soldat cu un faliment total, opera rămânând astfel frustrată de realismul râvnit.

Substituirea realismului obiectiv prin scheme motivaționale subiective, menite să justifice socialismul cu față umană, poate fi observat nu numai între opere, ci și în cadrul aceleiași lucrări. În *Păsările tinereții noastre* astfel de plăgi ca furtul, beția, minciuna, sustragerea de la muncă și lașitatea sunt puse nu pe umerii sistemului totalitar, cum dicta situația obiectivă, ci pe voința subiectivă a unui om de la conducere de care, chipurile, depinde totul:

„**Pavel Rusu:** ... da ia să-mi spui tu-cum pot eu pătrunde în sufletul omului atunci când sufletul cela suferă și, nedreptățit, părăsit de Dumnezeu și de lume, se molipsește de patima paharului? Cu ce să sting eu patima ceea?

Ostașul : A trebuit să te gândești înainte de-a fi primit să fii starși peste noi.

Pavel Rusu: Da cine m-a pus, bre, starși, ce-o tot ții una și bună?

Ostașul: D-apoi, mladși litinant... în ziua când ne-am dus în recunoaștere...

Pavel Rusu: Și ce adică-o viață întreagă am să tot umblu eu starși?

Ostașul: O viață întreagă...”

Risipa morală pe care o vede acest om îl interesează acum pe scriitor nu atât pentru că semnifică o abatere gravă de la matricea ființei umane, ci fiindcă vine în contradicție cu idealurile care au însuflețit poporul în cel de al doilea război mondial, ce a salvat temporar socialismul. Trecutul în acest context temporal grandilocvent pare lipsit de semnificație. Pe fundalul satului înnoit casa mătușii Ruța care, împreună cu stăpâna, simbolizează valorile etice ale trecutului, apare oarecum stingheră: „Bietul omuleanul cela de la gazetă, constată Andron, o jumătate de zi s-a chinuit ca să facă panorama satului fără să se vadă casa matală”. Acum interesează panorama ce are menirea să ilustreze realizările socialismului, desigur, iluzorii.

Deliberările desuete ale lui I. Druță privind societatea totalitaristă, pe care acum nu o mai acuză ci o scuză, încercările lui de a promova ideea de trecere a responsabilității de tot ce se întâmplă de pe sistemul administrativ, ca organizator al istoriei, pe om, ca subiect interpretator al ei, cu toate repercusiunile lor nefaste asupra coerenței concepției și a coeziunii compoziției s-au concentrat, ca universul într-o picătură de rouă, în drama *Frumos și sfânt*. Protagonștii ei - Mihai Gruia și Călin Ababii - s-au născut într-un sat care, după L. Blaga, întruchipează veșnicia. Viața, însă, îi postează la poluri diferite. Mihai Gruia înaintează pe scara administrativă. Urcând până în vârful ei, el, la fiecare treaptă, pierde câte ceva din ființa neamului, ajungând pe punctul de a degrada complet. Călin Ababii, dimpotrivă, rămâne la treapta de jos, păstrându-și astfel matricea ființei moștenită din străbuni. Discuțiile dintre ei, care au loc de fiecare dată când evoluția socialismului pune în pericol temeliiile satului, ne readuc la vechiul procedeu compozițional de oglindire a prezentului în matricea lui stilistică. Concluzia scriitorului, însă, de data aceasta e una mai mult decât naivă: poporul își poate educa conducătorul sau - mai larg - învățămintele matricei noastre stilistice pot șlefui într-atât socialismul încât să-i redea o față umană. Gruia, sub influența lui Călin, a Mariei, a concetățenilor, părăsește postul de membru al guvernului, ba chiar renunță și la perspectiva de a fi avansat la conducerea fostei Uniuni Sovietice, și revine la matricea spirituală a satului în care s-a născut.

Un socialism cariat de totalitarism, așa cum a fost el construit în fosta U.R.S.S., nu poate avea o față umană. Cineva a comparat totalitarismul cu un ou căruia nu poți să-i dai altă formă fără să-l strici. Restructurarea socialismului, fără a-l distruge, propusă de M. Gorbaciov și împărtășită de I. Druță, nu a avut, cum se știe, șansa izbânzii. Nu pot avea această șansă nici operele lui I. Druță, care au susținut-o.

Concepțional, teza aceasta, certificată de istorie, nu mai necesită vreo confirmare suplimentară. Compozițional, demonstrarea ei ar constitui un nonsens: ce rost ar avea prezentarea unei schelării, oricât de perfectă ar părea, dacă ea sprijină un fals?

Asupra unei singure particularități compoziționale, chiar și în această situație, se cuvine totuși să medităm. E vorba de ceea ce aș numi deteriorarea dialogismului. La timpul său, pasionat de tehnica dialogului, M. Proust constata: „o idee puternică transmite oponentului ceva din puterea ei. Participând la valoarea universală a spiritelor, ea se inserează, se altoiește pe mintea aceluia pe care-l combate, pe ideile adiacente, cu ajutorul cărora, dobândind oarecare avantaj, o completează, o rectifică, astfel încât hotărârea finală este întrucâtva opera a două persoane ce discută”. [3, p.479]. Proust vorbește de o idee puternică a cărei forță se poate defini doar prin dimensiunea adevărului ei. Ideile din lucrările lui I. Druță, menite să susțină concepția socialismului cu față umană, sunt din

start eronate și deci incapabile să susțină un dialog cu serioase suporturi compoziționale. Are în acest sens perfectă dreptate cercetătorul Perpessicius când afirmă că „adevărul, chiar penibil, fortifică; incertitudinea, chiar conciliantă, destinde resorturile” [3, p.18].

Semiadevăărurile și falsurile concepționale au destins considerabil resorturile compoziționale ale unor opere ale lui I. Druță. Drept rezultat, în ele se rânduiesc ansambluri arhitectonice bine articulate cu scene abia închegate, momente perfect motivate cu elemente anodine, secvențe cu acțiune centripetă cu fragmente de orientare centrifugă. În *Păsările tinereții noastre* scenele unde eroii mută conștient răspunderea obiectivă pe explicații subiective dubioase sunt resimțite ca fiind lipsite de coeziune cu întregul. Interesante și coerente se prezintă nu atât dialogurile dintre Pavel Rusu și mătușa Ruța, cât monologurile rostite de aceștia privind, fiecare în parte, destinul său. În pânza dramei ele apar ca niște frumoase eseuri cu care ne-am mai întâlnit în romanele scriitorului.

Drama *Frumos și sfânt* reprezintă o suită de monologuri-nuvele care ilustrează ascensiunea lui Mihai Gruia pe scara administrativă, nu și pe cea a valorilor umane, și eforturile disperate ale lui Călin Ababii, în aceleași condiții ale sistemului totalitar, de a evita eroziunea morală. Construite după statutul formelor epice scurte, ele pot fi mai multe sau mai puține, numărul lor depinzând nu de condiționarea monologurilor care decurg după legi artistice obiective, ci de voința autorului de a aduce mai multe sau mai puține probe pentru a demonstra ideea, voință condiționată de legi subiective.

Tot astfel sunt resimțite și multe monologuri-nuvele din *Cervus divinus*, în primul rând cele rostite de pietrarul Ghiță și de mecanizatorul Talpă, care, după densitatea trăirilor și complexitatea meditațiilor, se ridică la rang de adevărate eseuri-mituri privind problemele grave ale existenței umane. Dar, cu cât acestea sunt mai bine lucrate, cu atât impresia generală de dezaxare conceptuală și de discentrare compozițională a operei în întregime devine mai clară.

Evident, ezitățile conceptuale ale autorului conduc la dezarticulări compoziționale în opera lui. Ilustrată, credem, convingător de întreaga creație druțiană, teza necesită totuși o precizare de rigoare: dincolo de orice condiționare obiectivă sau subiectivă a mesajului operei se impune și poziția scriitorului, care trebuie să fie una sinceră. Atâta timp cât Ion Druță a crezut, în mod cinstit, că societatea socialistă nu putea fi nici suportată, nici schimbată, căutările lui conceptuale și compoziționale apar firești, chiar dacă de la înălțimea zilei de azi ele pot trezi unele îndoieli. Anume despre o atare constituire sinceră a gândurilor și a rândurilor amintea G. Ibrăileanu când vorbea despre compoziție ca despre „... o muncă sfântă, cea mai „calificată” muncă omenească...” [11, p.90].

Din moment, însă, ce socialismul, dând semne tot mai evidente de totalitarism, a demonstrat că nu mai poate avea - nici în imaginație - față umană, perseverarea lui I. Druță în aceste idei, de acum depășite, ca și în cele ale moldovenismului primitiv și ale creștinismului ajustat la modelul rusesc, devine un act creativ lipsit de sinceritate cu implicații sinuoase în arhitectonica operelor. În astfel de condiții, rămânând pe pozițiile unei atitudini binevoitoare și constructive, critica nu poate face altceva decât să-i amintească scriitorului spusele aceluiași G. Ibrăileanu că astfel de opere au"... alt fel de „compoziție”, o compoziție care nu are nimic sfânt, o compoziție rușinoasă”, o compoziție care nu poate fi definită altfel decât ca „...o parodie ofensătoare a adevăratei compoziții artistice” [11, p. 90-91].

Spusele marelui critic referitoare la compoziția operei literare și, evident, și la concepția ei ar trebui să constituie pentru Ion Druță un prilej de profunde meditații. Să sperăm că acestea nu vor întârzia.

Referințe bibliografice:

1. Б. Бурсов. *Толстой и Достоевский* // Вопросы литературы, 1964. – Nr.7.
2. I.C. Ciobanu. *Cuvânt despre Ion Druță* în: Ion Druță. Scrieri, vol. I, Chișinău, 1989.
3. T. Vianu. *Dicționar de maxime comentate*, București, 1962.
4. *Русские писатели о литературе*, Том. II, Moscova, 1939.
5. *Аспекте але креацією луй Ион Друцэ*, Кишинэу, 1990.
6. Ю. Зубков. *Недоумение* // Советская культура, 1961, 18 aprilie.
7. Л.И. Тимофеев. *Основы теории литературы*, изд. II-ое, Moscova, 1963.
8. M. Heidegger. *Originea operei de artă*, București, 1982.
9. Н. Крымова. „*Каса маре*” // Литературная газета, 1961, 18 martie.
10. Gianni Vattimo. *Societatea transparentă*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, 1995.
11. G. Ibrăileanu. *Studii literare*, București, 1962.

Vlad Caraman

C. Stere: arta portretului

(vol. *Smaragda Theodorovna*)

În cele opt volume ale bildungsromanului *În preajma revoluției* de C. Stere portretul, se știe, ocupă un loc aparte, foarte important în spațiul acordat descrierilor. Protagonistul Vania Răutu, spre exemplu, are o serie

întreagă de schițe, portrete ce se succed în nenumărate variante de la un roman la altul, în funcție de strategia și tehnicile narrative, dar toate acestea cu ținte precise în economia romanului. Astfel se poate urmări o adevărată știință a portretului la Stere.

Fascinat de *masa de creativitate*, scriitorul aduce în lumea fictivă a romanului său un număr imens de personaje, remarcabile prin arta portretizării. Cred că nu exagerăm, dar pentru acestea ar fi necesar chiar, ca în alte cazuri, cum ar fi cel al lui Balzac sau Tolstoi, un dicționar de personaje. Și mai ales pentru că scrisul lui Stere concentrează mari dexterități în utilizarea tehnicilor portretistice. Mai mult decât atât, în maniera de realizare a portretelor, specifică lui Stere, identificăm însemne definitorii ale creației sale. Nu arareori arta descrierilor compensează chiar insuficiențele epicului din debutul bildungsromanului.

Astfel, portretul în volumul *Smaragda Theodorovna* are câteva rațiuni estetice, realizând funcțiile de *plasticizare, sensibilizare, tipizare, individualizare, relevare a lumii interne a personajului, edificare a tipologiei societății basarabene* etc. Mai dificilă pare însă explicarea mult prea frecventelor apelări ale scriitorului la arta portretistică specifică secolului al XIX-lea. Probabil, autorul găsește adecvată această artă mai mult pentru conținutul vieții basarabene. Monotonia ei este sugerată nu numai prin narațiunea molcomă, specifică prozei noastre tradiționale, dar și printr-un anumit exces de zel în descrierile întinse. Nu este exclus ca abundența portretelor să fi fost profund conștientizată. Cel puțin în celelalte romane Stere își revede strategiile descrierilor portretistice. Anume în primul volum portretele vin să accentueze chiar și la nivel structural monotonia realităților basarabene.

Desigur, utilizarea abundentă a portretului, care amintește mult de proza fiziologică, de experiența romanului rusesc din prima jumătate a secolului al XIX-lea, e valabilă doar, repetăm, pentru primul volum, în care conținutul dictează o anumită formă, adică viața monotonă a Basarabiei presupunea în plan artistic tehnici și descrieri adecvate, în primul rând, unei lumi statice. Tradiția aceasta bine cunoscută în istoria literară e familiară lui Stere și e foarte firească pentru lumea transfigurată. Anume prin aceasta se explică numărul bogat de portrete realizate în maniera lui Gogol, dar și a *scrisorilor* lui C. Negruzzi.

Nu întâmplător, majoritatea portretelor, de regulă, sunt prezentate într-o manieră vetustă, caracteristică unei experiențe artistice depășite. Aproape toate portretele sunt *statice*, adică rămân neschimbate de-a lungul acțiunii romanului. Din narațiune putem afla despre unele personaje că s-au îmbolnăvit, au îmbătrânit ori au murit. Aceste relatări însă nu explică direct aproape nimic în formațiunea lor psihologică. Ceea ce ne-ar interesa mai mult din perspectiva tehnicii de construire a romanului modern este funcția portretului la Stere.

Utilizarea stăruitoare a portretului, care face greoaie și anevoioasă evoluția narațiunii în primul volum, este o problemă de creație capabilă să dezorienteze pe mulți cercetători [1]. Cu toate acestea, maniera dată de prezentare își are rațiunea ei, viața statică dictează preponderența elementului descriptiv asupra celui narativ. Un argument în favoarea afirmațiilor noastre poate servi și faptul că în volumul *Smaragda Theodorovna* viața de la oraș își află la Stere o altă abordare. Nu mai puțin interesantă este strategia narativă și descriptivă în punerea în scenă a adunării dvorenimii basarabene, unde Constantin Stere manifestă virtuozitatea unui pictor cu ochi fin și mână sigură. Lui Stere nu-i este străină experiența rebreniană de prezentare a societății. Iată de ce, *hora* lui Rebreanu, o descoperire importantă în strategia narativă a romanului românesc interbelic, este reluată de C. Stere cu măiestrie în episodul cu adunarea dvorenimii. Galeria de personaje pitorești vine să pună în lumină tipologia societății aristocratice. Chiar dacă pe alocuri ele lasă de dorit în ceea ce privește utilizarea detaliului, totuși reprezentanții de vază ai unei epoci vin să completeze atmosfera și pitorescul basarabean. De remarcat că în volumul *Ciubărești* Stere va explora portretul cu alte finalități estetice. Maniera unui caricaturist își găsește rațiuni artistice în necorespondența dintre imaginea ideală și imaginea reală a **patriei ideale**.

Referindu-ne la *Smaragda Theodorovna*, trebuie să reținem că portretul are funcția relevării unei esențe, tipologii, care, în ultimă instanță, accentuează o metafizică a unei lumi patriarhale, întârziată în forme existențiale anacronice. Anume din aceste considerente, accentul e pus pe *moralitate* și nu pe *complexitatea psihologică*.

Conținutul de viață își caută o formă adecvată. Un conținut primitiv își găsește o formă elementară. Cu alte cuvinte, tehnica romanescă trimite la metafizica lui Stere. Tehnica portretistică e dictată la rândul ei de rațiuni strategice. Prioritar, lumea anacronică este schițată prin **portretul fiziologic**. Iată de ce, Stere e interesat mai mult de aspectul exterior, în bună tradiție a școlii naturaliste, și mult mai puțin de lumea internă, de complexitatea psihologică. De altfel, acestei lumi primitive îi corespunde o psihologie rudimentară. Majoritatea personajelor trădează întârzierea unei lumi în forme de viață primitive. De regulă, Stere reușește să plăsmuiască, să dea viață acestei lumi în câteva linii de condei. Remarcabile în acest sens sunt figurile protagoniștilor, memorabili, în primul rând, prin portretizarea lor.

Portretul lui Iorgu Răutu este executat doar prin schițarea câtorva linii exacte: “Foarte înalt, puțin încovoiat ca toți uriașii, viguros încă la vârsta de 50 de ani, blond, abia ofilit de primii peri albi, cu ochii albaștri senini, care, - luminând o față largă, încadrată de favoriți agresivi și dominată de un nas monumental, făceau o impresie stranie de copil blajin și nedumerit” [2, p. 3]. Chiar dacă acest neaoș boier basarabean are ceva din portretele lui Gogol sau Negruzzi, el nu rămâne o copie sau o pastișă după modelele

consacrate. Prins bine, detaliul este semnificativ și memorabil, relevat de o mână sigură de artist, cu o bună știință a compoziției *prim-planului*. De altfel, această tehnică a *prim-planului* este foarte frecventă în arta lui Stere.

Portretul Smaragdei, protagonistă volumului dat, este paradoxal lăsat în suspensie până când naratorul o face stăpână a Năpădenilor: “A apărut, în sfârșit, în salonul cel mare și Smaragda Theodorovna care, mărunțică, slăbuță, foarte brună, cu ochii negrii vii, albă și rumenă în strălucirea vârstei de douăzeci de ani, înfățișa un contrast impresionant cu conu Iorgu, încă foarte voinic, dar trecut de mult peste pragul tinereții” [2, p. 6]. Portretul subliniază importanța personajului în ierarhia socială, punând în evidență tipologia societății.

Deasupra tuturor se ridică coana Anica: “Coana Anica era mai mult decât un personaj; era o instituție. Fără ea nici nu se putea închipui viața socială în județul S***... Situația sa coana Anica o datora în primul rând talentelor ei, minții sale solide și caracterul său bărbătesc” [2, p. 18]. Dar ea reprezintă mai cu seamă tradiția, deoarece portretul, chiar dacă relevă o fire romantică, expresie a unor timpuri frumoase, de mult trecute, care te copleșește prin îndârjirea și perseverența ei, vine să profileze esența unui timp apus. Conservatorismul acesta se evidențiază prin vestimentația conitei, care devine o particularitate firească a oricărui portret fiziologic. **Aspectul vestimentar** este subliniat și prin comportament, și prin detaliul observat de un ochi *omniscient*: “Iar în geamantan coana Anica lua întotdeauna cu sine și faimoasa rochie de mătasă, în culoarea tabacului, cunoscută de trei generații de boieri din Basarabia, și a cărei stofă inuzabilă cădea în jos învăluind monumentală ei statură în falduri rigide ca de foi de oțel, făcând astfel în adevăr impresie de “chirasă”, cum era supranumită de tineretul ireverent” [2, p.20].

C. Stere pune în prim-plan caracteristicile exterioare: chip, vârstă, siluetă, atunci când e vorba mai mult de portretele provincialilor, boierilor cu statut de personaje secundare, reușind astfel să sugereze atmosfera epocii.

Prin scena botezului, autorul demonstrează o strategie modernă de prezentare a societății rurale, reluând detaliile, dar fără a renunța la variante și schițe ale portretului efectuat la prima cunoștință cu personajul: “Coana Anica Mesnicu din Corbeni, nașă impunătoare în “chirasa” ei de mătasă de culoarea tabacului, întinsă asupra unei vaste crinoline, lua toate dispozițiunile necesare pentru serviciu botezului” [2, p. 6].

Uneori tipologia societății basarabene este surprinsă în cele mai bune tradiții românești. Observația aceasta se referă la zugrăvirea portretelor personajelor din popor sau aflate pe o treaptă inferioară. Dacă reprezentanții lumii stăpânilor, în bună parte rusificate, sunt prezentați într-o binecunoscută manieră a școlii naturalismului rusesc, apoi omul simplu din popor își găsește la Stere portrete cu certe afinități cu arta portretistică a lui Creangă. Memorabil, în acest sens, este părintele Vasile, un personaj

aproape crengean: “Când a sosit popa Vasile, preotul satului, care prezenta din când în când tulburări alcoolice, slobozit, în sfârșit, din captivitate, strălucind în odăjdiile sale – cu obraji înviorați care dovedeau că reușise totuși să-și procure “păhărelul” dorit – ceremonia s-a putut desfășura în toată slava” [2, p. 6-7]. Portretul vine să dea expresie unei scene de comedie clasică, accentuând comicul de situație.

O cu totul altă rațiune are portretul contelui Wladislaw: “descendent dintr-o familie de magnați poloni, ruinat în urma unor vicisitudini dramatice, exilat dintr-un regiment aristocratic de gardă imperială din Petersburg, se simțea oropsit în garnizoana din S***, în mijlocul sălbătăciunii basarabene.

După o viață în care “lumânarea era arsă din ambele capete” – la treizeci de ani cam mototolit, el știa însă să farmece boieroaicele județului S***, prin manierele și toaletele lui, ca și prin conversația lui, care le dădea prilejul să-și readucă aminte și ceva din franțuzeasca învățată la madam Carotte, în vestitul pensionat din Chișinău” [2, p. 7]. Importanța acestui portret e în tentația de a da expresie unei culturi și mentalități occidentale, în dezacord cu societatea basarabeană, sporind conflictul romanului.

Nu întâmplător conflictul este sugerat și amplificat compozițional printr-un alt portret, cel al lui Iorgu, reluat strategic pentru a-l raporta cu cel al contelui Wladislaw: “Un om matur de patruzeci și cinci de ani – crescut în singurătatea neînfrântă a Năpădenilor, fără alt bagaj cultural decât cel dobândit de la bătrânul său dascăl, străin de toate rafinările modernității – în fața unei fetițe de cincisprezece ani, trecută prin pensionatul doamnei Carotte trăită acolo în societatea fetelor din cea mai înaltă aristocrație basarabeană, cu “maniere și pian”: ce contrast! agravat încă de contrastul exterior al acestui uriaș blond și al plăpândeii copile brune și scunde” [2, p. 16]. Portretele acestor două personaje puse cap în cap definesc caracteristicile lor definitorii, dar și o bună doză de subiectivitate, de părtinitate a naratorului, lucru condamnat pentru acest tip de roman.

O dată cu acestea, în primul volum se poate identifica și **portretul interior**. Portretul interior este realizat prin prisma *naratorului omniscient*: “Iorgu Răutu, ieșit nici el nu mai știa pentru a câta oară în cerdac, se coborî vreo două trepte pe scară, apoi se urcă din nou și se opri o clipă, cuprins de o nedeslușită tristețe și parcă răpit de peisajul familiar ce se așternea la picioarele lui” [2, p. 2]. Prima relatare despre Smaragda: “Spre uimirea lui însă, duduia Smaranda, sau cum își zicea ea “Smaragda”, s-a revoltat, și a primit vestea, că botezul lui Vania va fi sărbătorit cu o pompă obicinuită numai pentru primii copii, cu un hohot isteric, cu leșinuri și cu țipete stridente care au înspăimântat pe bietul conul Iorgu și l-au aruncat în neagră melancolie – mai cu seamă. Că de atunci “Smaragda Theodorovna” (numaidecât Smaragda și numaidecât Theodorovna – cu “thita”) nu-i mai dădea voie să intre în iatacul ei, încât bietul om, doar prin intermediul

jupânesei Margioala, al bătrânei dădace mama Zoița, sau al cucoanei Anica Mesnicu din Corbeni, chemată imediat la căpătâiul bolnavei, putea veni în contact cu tânăra lui soție.”[2, p.5].

În arta portretistică a lui Stere se identifică o altă tehnică: portretul interior este reluat prin cel fiziologic. Strategia aceasta contribuie la acutizarea dramei. Drama devine mai palpabilă grație portretului fiziologic.

Unicul personaj expresiv și dinamic, care suportă evoluții spectaculoase, este Vania Răutu. Faptul acesta ține de esența *bildungsromanului*, care este unul al *transformărilor inerente*. Se înțelege de la sine că portretul protagonistului se metamorfozează și sub aspect psihologic.

Foarte pasionant și personal devine la Stere **portretul multiplu**. Avem portret multiplu de fiecare dată când este prezentat un altcineva. În situațiile date scriitorul ne dă un portret în portret, adică un **portret inclus**. De regulă, la protagonist portretul e interior, în timp ce personajele secundare sunt prezentate în portrete fiziologice.

Edificator, în acest sens, este portretul lui Vania. Portretul va marca existența protagonistului de fiecare dată când în viața lui Vania se produc răsturnări de situații. Cu atât mai mult că de la naștere el este mânat de un fatum:

“Aceasta a fost pecetea destinului.

Zămislit într-un spasm de groază, sădind în inima mamei revolta și repulsiunea invincibilă, fiindcă întrupa pentru ea acele clipe funeste, acel abis de înjosire negrăită, de cruzime și opreziune brutală, pe care nu le-a putea ierta, nici uita; datorindu-și chiar înainte de a fi născut, numai unui hazard dreptul la viață, el nu și-a putut asigura un loc sub soare, chiar de la prima respirație, decât ca un intrus în cuibul familial, ostacizat de aceea care a fost sortită să-i dea viață, chinuindu-și în blesteme trupul. Clipa de zămislire a aruncat, astfel, pentru toată viața asupra lui Vania umbra ei tragică, în care au fost învăluite chiar din prima zi raporturile Smaragdiții cu plodul nevinovat al dramei sale conjugale.” [2, p. 132]. Aceasta a fost pecetea destinului. “Ca o circumstanță agravată, Vania, în primele luni ale vieții sale, nu era un copil atrăgător. Ofilit înainte de naștere, cu un cap mare disproporționat, care se bălăbănea pe un gât subțire, el impresiona penibil prin fața lui vecinic gălbie, adesea acoperită de o erupție suspectă.” [2, p. 132].

Putem concluziona că arta portretistică la Stere este relevantă. Portretul ocupă în economia artistică a primului volum un loc important, având finalități estetice precise. De cele mai multe ori autorul apelează la **portretul fiziologic**, dar este folosit însă, mai rar, și **portretul interior**. Portretul **interior** este mai puțin explorat din rațiuni explicabile. Stere ne dă sau vrea să ne dea un roman obiectiv, de creație și nu unul de analiză. Însă canonul acestui tip de roman este subminat nu numai de subiectivitatea naratorială, dar și de cea portretistică.

Cu toate acestea, arta portretistică a lui Stere demonstrează o intuiție artistică sigură de remarcabil scriitor cu o bună știință a tehnicilor narative, a descoperirilor portretistice.

Referințe bibliografice:

1. C. Stere. *Victoria unui înfrânt*. Ediție îngrijită și bibliografie de Maria Teodorovici, Chișinău, 1997.
2. C. Stere. *În preajma revoluției*. Roman Vol. I-II, Chișinău, 1990.

Aliona Grati | Poezia condiției feminine

Motto: Mama a trecut printre plumbi
Ducând la sân ceva nevăzut,
Peste râul albastru,
Mama printre plumbi a trecut.

Tinerii muriseră-n temniță,
Bătrânii ce furisaseră-n munți,
Și-acel ceva trebuia dus
Numaidecât peste munți.

Magda Isanos

La sfârșitul sec. XIX Universitatea din Londra își deschide porțile pentru femeie . Evenimentul a fost decisiv pentru afirmarea femeii în plan cultural și pentru scoaterea din anonimat a unor exponente ale ei, talentate. Acest început de democratizare socială are repercusiuni culturale în toate țările Europei. Deși deocamdată cu modestie, ziarele și revistele literare anunță noi și noi nume de scriitoare și poete. Femeia nu mai este pusă în situația de a-și camufla numele cu pseudonime bărbătești pentru a-și croi cale spre edituri, cum o făceau, cândva, George Sand, surorile Brontë ș.a. Starea aceasta e caracteristică și pentru România. Veronica Micle (1850-1889) va deschide șirul de nume de poete, ce se înscriu firesc pe fundalul procesului literar. De aici încolo se vor impune numele scriitoarelor Matilda Culgher-Poni (1851-1934), Ecaterina Pitiș (1882-1963), Maria Cunțan (1862-1935), Maria Cioban-Boitiș (1886-1950), Maria Suciu Basco (1841-1891), Lucreția Suciu-Rudow (1850-1900), Elena Simion (1880-?), Vioara Ignat (1880-?), Claudia Goga (1889-1961), Elena Farago (1878-1954), Claudia Minulescu (1887-1961), Otilia Cazimir (1894-1964), Alice Călugăru, Anișoara Odeanu, Sanda Movilă, Maria Banuș, Magda Isanos (1916-1944) etc.

Între anii '20 și '30 în revistele culturale apar textele poetice ale M. Isanos, Olgăi Vrabie (1902-1928), Olgăi Crușeran-Florescu (1896-1986), Elenei Dobroșinschi-Malai (1898-?), Liubei Dumitriu (1901-1930),

Ecaterinei Cerkez (1901-1945), Lotis Dolenga (1905-19061), Veronicăi Russo (1918), Ecaterinei Cavarnali (1918), Elenei Vasiliu-Hasnaș, Tatianeii Gălușcă, Ludmillei Șisčovski ș.a.

La început de secol, când literatura pare să se preocupe mai cu seamă de experiențele vitale, contribuția poeteselor nu este lipsită de importanță. Critica, evident constituită din bărbați, a numit fenomenul *poezie feminină*, *lirica feminină*. La analiza unei opere scrise de continuatoarele străbunei Sapho se va evidenția specificul feminin. Femeia însă a avut de reproșat această delimitare. Mult mai târziu, Ana Blandiana afirmă: „Despre poezia feminină nu se poate vorbi pentru simplul motiv că poezia feminină nu există. Poezia este unul dintre acele puține cuvinte cărora sensul absolut nu le permite delimitare... O înșiruire de versuri nu poate fi decât poezie sau non-poezie. Adjectivele sunt lipsite de sens... Nu s-a înțeles că nu poate ajunge la artă decât o femeie care și-a depășit condiția de femeie, așa cum nu poate ajunge la artă decât un bărbat care și-a depășit condiția de bărbat” [1, p. 123]. În fine, evitând nenumăratele speculații în linia unei tradiții pseudoteoretice, în literatura feminină vom include creația artistică scrisă de femei. Acest principiu extraliterar, pus la baza clasificării, are rațiunea de a delimita spațiul de cercetare – textele literare aparținând femeilor din Basarabia anilor '20 -'30...

Poezia feminină din Basarabia în momentele ei esențiale și în tendința ei fundamentală se sincronizează cu poezia din țară. Ea a devenit un fenomen de care în epocă nu s-a putut face abstracție. Mai mult decât atât, istoriile literare sunt receptive la căutările artistice ale liricii feminine, venind cu mai multe ierarhizări ale valorilor.

Cea mai reprezentativă pentru lirica feminină din Basarabia anilor '30 este Magda Isanos, așa cum pentru anii '20 e Olga Vrabie. Paradigma poeziei Magdei Isanos este una în căutarea, intuirea și afirmarea bogăției spirituale, emotive, psihice ale unei femei de o aleasă cultură poetică. Fără a fi nostalgico-dulceagă, M. Isanos exprimă sentimentul colorat afectiv și amplificat de o senzorialitate și senzualitate feminină pronunțată. Dar versurile capătă finețe nu numai prin simțirile comunicate, fie ele suave, fragede, duioase, materne, fie ele din despletirile spontane, sălbatice, clocotitoare, șocante, venite dintr-o dragoste mistuitoare pentru viață și omenire. Versurile Magdei Isanos instituie o nouă „convenție” a vitalității, exuberanței.

Aventura lirică și-o începe sub semnul „uimirii”. Lumea este privită cu ochii unei adolescente, în plinătatea facultăților psihologice, bucurându-se și uimindu-se de miracolele vieții. Versurile sunt freământul unei ființe ruginite, ce dorește să-și trăiască din plin viața. Orice lucru ascunde o taină, o bucurie: „Am văzut în fiecare lucru o mișcare / de rugăciune și de ardoare; / în arbori, dimineața, o strălucire - / nu te speria, Trandafire! / E atâta freământ nebănuț / din cauza ceței, deasupra lacului adormit... / Și

apoi, fiecare spune: o floare / ca și când n-ar fi o minune destul de mare.” Simțirea elementară, expansivă, nu cunoaște nici un fel de restricții, izbucnind în explozii de un senzualism nestrunit: „Mă scald în zi ca un copil în râu. / N-am ieri, nici mâine, și voioasă-n uliți / privesc cum trece soarele cu sulți, / și mă gândesc la vară și la râu.” Flagranța și voluptatea cuvintelor trădează o trăire autentică, imediată.

Unei femei îndrăgostite îi sunt proprii nestăpânirea emoțiilor, patima, sinceritatea și dăruirea deplină. La un început de existență, de această dragoste se bucură obiectele universului ce o înconjoară: „Nu pot urî nimic, nu-i vina mea - / presimt în toate ochiul de lumină...” Natura este plină de sacralitate, copiii i se închină cu pioșenie binefăcătoare, și, atunci când o cântă, versurile emană feminitate.

În poemul *Pădurea*: „Nota virilă, cu începuturi în lirica folclorică, haiducească, dispare cu totul și în locul ei ni se înfățișează sufletul liliac al femeii îndrăgostită sublim de enorma îngrămădire de trunchiuri și verdeață „răsunătoare”, bătrână cât lumea, veșnic tânără, apropiată omului mai ales toamna, vorbind prin culori [2, p. 92]. Acest „suflet liliac” cuprinde de dragoste deopotrivă „stelele înalte” și „coarnele scunde de ied”, preferându-le, aidoma Otiliei Cazimir, pe cele umile.

Înclinația feminină, de a proteja ce are mai scump, se face vizibilă încă de la început. Maniera ce deosebește poezia M. Isanos de a celorlalte poete ale timpului rezidă în modul în care se exprimă echivalarea problemelor personale cu cele ale universului, ieșirea din cercul îngust al egocentrismului: „Aș vrea acest poem să-l ridic ca un val, / să acopăr cu el partea neagră din lume, / totul să fie alb ca-ntr-un mare spital / fără morți, fără nume.”

Puterea de a îndrepta „partea neagră din lume” poeta o găsește în iubire, singura ce conferă sens lucrurilor: „Iubirea-n jurul ei frumoase-s toate, / de-ți vine să-ngeunuchi, și de mirare / ți-i sufletul mai fraged ca o floare”.

Bărbatul iubit este irizat de lumina unei dragoste copleșitoare. Dăruirea înfrigurată cu lipsă totală de regret este o calitate dintre cele mai bune ale femeii: „Unii dau sânge altora-n dar. / Eu bine rețea ți-am dat-o, plină de har. / Am spus zilelor: „Nu sunteți ale mele. / Nu vă rătăciți printre vise și stele.”

Intrând în odaie, bărbatul emană virilitate, undele acesteia sunt intuite prin niște canale necunoscute: „Inima femeii, care îl înfășoară candid cu privirile și gândurile, dăruindu-i bărbăția cu acel senzualism suav, nemărturisit, stare de spirit neîntâlnită până acum în poezie” [2, p. 92]. Din nescăpata fântână a înțelepciunii femeii își hrănește puterea bărbatul: „Sevele acelor vise de demult / În tine-s biruință și tumult”. Prin anume căi cunoscute numai ei, bărbatul prinde însuflețit aripi, energie spre acțiune: muncă, luptă... Puterea de a convinge fără arme și pumni, aproape în șoaptă, va avea rezonanțe mai ample, mai convingătoare decât orice fapt

eroic franc: ”Te așteaptă murgul, gata de ducă. / Am dat jăratec și miez de nucă. / I-am gătit cu panglici frâurile, / să sară munții și râurile. / Ți-am gătit sulita cu urmuz și beteală. / Ți-am pus la piept cu căptușeală, / trei fire dintr-o perie, / gurile munților să nu te sperie. / De-i cădea, iubitul, sub streșina lui, / sugrumat de labe gălbui, / norodul cu flamuri și sfeșnice / te va îngropa-n legendele veșnice”. Ritmul interior al versurilor reamintește bocetul înecat al femeii ce-și conduce bărbatul la război. Moștenirea bogată în materia farmecului feminin o va ajuta să-și robească bărbatul. Dalila va servi ca model: „Doamne, fă-mă Dalila, vicleană / când o da geană prin geană, / să-i aflui taina și să-l robesc / visului meu pământesc”.

Maternitatea, ca esență a femeii, în viziunea Magdei Isanos, este identificată cu fertilitatea pământului, iată de ce femeia face posibilă perpetuarea vieții. Instinctul matern reînvie din negura inconștientului, lărgind „spațiul”. Și atunci: „Lucrurile devenind bogate – au sunat, / zările ca piepturi de dor s-au mișcat, / către mine venind”. Sentimentul de procreație atrage cu sine orgoliul, forța lăuntrică sentimentul înrudirii cu toate”.

Femeia (vestală?) nu este numai o păstrătoare a focului sacru. Prin ploaia de plumbi mama duce drapelul dragostei pentru oameni, pentru libertate, pentru pace și înfrățire. Ororile tuturor războaielor vor fi luminate de candela mereu aprinsă a milei, compătimirii, solidarității cu cei oropsiți și năpăstuiți: lumină mereu păstrată cu pioșenie de mama-femeie.

Știrea unei morți iminente se așterne grav, răvășind strunele atât de sensibile ale sufletului poetei. Stupiditatea morții în pragul „verii” va fi resimțită obsesiv. Versurile emană explozii de sentimente contrare, - neîncredere, frică, revoltă, hohot demential, pe de o parte, înțelegere, resemnare, seninătate, surâs, pe de altă parte, - toate contopindu-se într-un bocet sfâșietor și neîntrerupt cu ecouri din folclorul funerar. Eul-femeie bocește eul-ființă în fața neființei. Același instinct feminin i-a servit drept scut pentru a se apăra de lovitura necruțătoare a bolii și morții, pentru a găsi puteri să îndure ideea, să continue „cântecul” în numele omenirii, fără a lunea în letargia pesimismului și urii împotriva destinului.

Dovadă a unei feminități de structură a universului poetic isanoscian este și exploatarea, uneori aproape obsesivă, a simbolului apei. Gândirea modernă favorizează privirea subterană, sinestezică, unde femeia se înrudește cu apa. Nu întâmplător, „inconștientul colectiv” a apropiat valențele simbolice ale apei și femeii.

Într-o accepție (tradiție bine cunoscută), apa este „origine a vieții, centru de regenerescentă, mijloc de purificare” [3, p. 107]. În cele mai fundamentale dimensiuni apa și femeia sugerează revelații... În traducerea ebraică apa este mamă, matrice. Apa este obârșie a toate câte sunt, ea este manifestarea transcendenței” [3, p. 107]. De unde și rațiunea seriei simbolice: *Femeia – Apa – Sămânța* ca expresii ale fertilității universale.

Valorizarea feminină, senzuală și maternă, cântată de romanticii germani, are la M. Isanos specificitatea ei. Victor Segauin se destăinuia; „iubita mea are virtuțile apei, un zâmbet luminos, gesturi molcome, o voce limpede care-ți picură în ureche” [3, p. 107]. Într-o pornire excentrică, Novalis avertiza cu hotărâre: „Numai poezii ar trebui să se ocupe de lichide” [3, p. 107]. Cu dubla prioritate de a fi femeie înrudită în inconștient cu spațiul acvatic și de a fi poet, având moștenirea națională bogată a „cântărețului lichidelor” – M. Eminescu, M. Isanos ne dă o fenomenală valorificare a simbolului apei. Fără a trece în revistă valențele acestora, vom menționa că întâlnim aproape în toate poemele simboluri acvatice. Oceanul, marea, râul, ploaia, roua, curcubeul sunt noțiuni pe care le atribuim îndată apelor. Alteori doar unele indicii, aluzii vor contribui la revelarea spațiului acvatic. Chiar freacă interior al versurilor va reaminti zgomotul curgerii neîntrerupte a apelor subterane. Transferul privirilor „în sus”, „în jos”, învăluitoare de obiecte, undulația halucinantă a părului, mișcarea pașnică a mâinilor, jocul halucinant al bucaților de realitate dizolvată de oglinzi, surâsul sângelui din vene „vor crea în unison impresia scurgerii apelor dătătoare de senzații „plăcute”, „dulci”, vecine cu feminitatea.

Legănatul pe apă ne invită la o călătorie imaginară. Amintind leagănul mamei înainte de somn, această balansare minimalizează „atenția fixă” [4, p. 150] a gândirii, deschizând drum liber fanteziei. În studiul „Apele și visul”, G. Bachelard revine stăruitor la conceperea înrudită a simbolurilor Apă, Vis, (Fantezie, Creație, Poezie) și Femeie [4, p. 107]. Corespondența simțurilor, Tehnică simbolistă, permite poetului Paul Eluard să intuiască legătura mistică a limbajului cu apa: apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului care mlădiează ritmul și conferă o materie uniformă a unor ritmuri diferite” [4, p. 203]. În poemele isanoscience, aflate sub imperiul imaginației, vom găsi o „mlădie”, fluiditate a ritmului. Chiar și repetiția, procedeu artistic frecvent în poezia M. Isanos [5, p. 375], contribuie la crearea senzației de plutire: „Am să încep o călătorie, / către sud, către sud, cum îți place ție.”

Observații similare au determinat, după toate probabilitățile, cercetătorii operei M. Isanos să vadă feminitatea ca notă definitorie a liricii Magdei Isanos: „feminitate și poezie a fiziologiei, iată nota personală a poemelor d-nei M. Isanos ...” [6, p. 301], „lirica atât de feminină, însă fără pic de dulcegărie ...” [6, p. 302], „impresionantă este mai ales freacărea feminină” [2, p. 92]. Poeta este plasată în fruntea poeziei feminine românești de la început de secol, fiind numită „acea care se anunță, chiar și printr-o activitate așa restrânsă, drept cea mai profundă poetă a literaturii române” [7, p. 113].

Referințe bibliografice:

1. A. Blandiana. *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, București, 1987.
2. I. Rotaru. *O istorie a literaturii române*, vol.3, București, 1987.
3. J. Chevalier, A. Gheerbrand. *Dicționar de simboluri*, vol. 1, București, 1995.
4. G. Bachelard. *Apa și visele*, București, 1995.
5. A. Roceric-Alexandrescu. *Repetiția – procedeu artistic în opera M. Isanos. //Studii de poetică și stilistică*, București, 1966.
6. P. Constantinescu. *Scrieri alese*, București, 1957.
7. N. Manolescu. *Metamorfozele poeziei*, București, 1996.

tehnică narativă

Felicia Cenușă | **Tehnici narative în *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache**

Vasile Vasilache e un scriitor complex. Textul său, spre a fi înțeles, cere nu numai o restructurare fundamentală a receptării artistice, dar și o renunțare la numeroase “exigențe” ale gustului literar, profund înrădăcinate în spiritul deprins cu lectura prozelor șablonarde, cu eroi “pozitivi” și “negativi”. În acest sens, o investigare a tehnicilor narative uzitate de autor, a unor aspecte mai puțin abordate de critică se impune de la sine.

Romanul *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) constituie “o forță de opoziție” atât față de idilismul și schematismul psiho-estetic din proza deceniilor precedente, cât și față de romanul tradițional, “doric” (N. Manolescu), în general. Mai mult decât atât. El “nu mai este o lecție completă, ci o enigmă” cum ar spune R.M. Albérès [1, p.126], despre romanul heterodox. Parcurgând atare fel de proză, cititorul nu mai încearcă aceeași plăcere ce i-o crea lectura romanului tradițional, în care “realitatea era gata ordonată, desfășurată pe un singur plan logic, explicat și luminat de romancier” [1, p.127]. Noul roman, dimpotrivă, oferă “complexitatea realului”, ori chiar o imagine simbolică (încă și mai complexă) a lui. Interpretarea acestei realități, transformarea ei într-o istorie cursivă, ușor accesibilă, ar însemna, conform noilor tendințe ale romanului, “a o falsifica” [1, p.129]. Lectorul, la rândul lui, nu se mai bucură de o povestire frumoasă, coerentă, din contra, el este invitat “să caute în învâlmășeala ce i se oferă diverse raporturi, mai mult sau mai puțin verosimile ori logice”. El

are rolul de “complice” care colaborează cu autorul în încercarea de a realiza sinteza interpretativă pe care textul ca atare a încetat s-o mai ofere.

Romanul accentuează *descentrarea* și *dezintegrarea* subiectului, își asumă existența contradicțiilor, a pluralității discursurilor și a lumii în general, e un fel de “lawless”, lipsit de legi. În *Povestea cu cocoșul roșu* fragmentarismul “în tendința lui de totalizator” [2, p.18] e un rezultat al multiplicării perspectivelor de *abordare* și *relatare* a evenimentului epic. Punctul de vedere privilegiat al naratorului este concurat de alte câteva nu mai puțin importante: al lui Anghel, al lui Serafim, al Academicianului și al “gurii satului”. Spațiul romanului e completat și cu alte personaje: Țânțarul, Taurul, bouțul Apis, care-și au și ele istoriile lor, astfel uzitându-se de *tehnica povestirii cu sertare* sau a *întrămării* (conform căreia o povestire se include într-o altă, asemeni cutiilor chinezești sau păpușilor rusești de tip “matrioșca”). Vasilache uzitează de narațiunea cu cadru pentru a parodia scrierile tradiționale, cu început și sfârșit, și a crea o serie deschisă a povestirii ca în *O mie și una de nopți*.

Nucleul narativ al scrierii pare a fi simplu – cumpărarea la iarmaroc a unui bouț în loc de vițică. În legătură cu aceasta are loc o întretesere a mai multor mituri, legende, istorii vizând protagoniștii, fapt ce conduce la diversificarea planurilor narrative și relativizarea basmului, care începe chiar de la definirea statutului eroilor. E ciudată și, în același timp, bănuitor ironică apariția pe lume a lui Serafim: ba are drept tată o movilă de prin părțile Făleștilor, ba îl face mamă-sa din lut și-i suflă viață, ca în cărțile sfinte care mai băsnesc povești de acestea”.

Dacă, în primele opt capitole, autorul pare a fi ascuns în text sub diferite măști (fie de comentator: “Judecată de-a lui Serafim... Râsul se arăta mai vârtos, decât cumpăna lui amarnică” ; fie de tâlcuitor: “Acuma de unde se luase Anghel?...” ș.a.), atunci în capitolul nouă autorul se apucă să citească studiul unui academician despre personajul lui și, într-un fel, despre opera sa, căutată de “ce-i vrednic și nu-i vrednic” în ea: “Merită să cităm și un caic de opus, vorba veche, rău cu rău, când cați - iaca-i bine”, pe care o măsoară și o gustă persiflant: “Lucrarea-i capitală, referințe-mii, mărunțișuri mai puține, dar ambâțul vârtos”.

Scrierea critică a “academicianului” vine să scruteze realitatea ficțiunii. Autorul ei își bate capul de toate datele informaționale pe care le apostolează în maniera dialecticii filozofice dusă la nonsens: “Ființa, fiind mereu sub ființări, iaca ce voi spune eu: chiar dacă a fost, cum a fost – cumva garantat că a fost. Nnicând n-a fost fără nicum să nu fi fost”.

Instanța auctorială încearcă anevoie să polemizeze cu textele “academicianului”- anume aceasta e situația în care apare cel mai frecvent: “citește”, “citează” și “contracarează”, asigurându-i și complicitatea *naratarului*: “Cetitorule! Cine, doamne, e nebunul acela, care scrie scrisori în puterea nopții către redacție?”. Autorul-narator îl lasă pe “academician”

să nareze, el păstrându-și dreptul de “a scormoni” pe parcurs și de a-și lua în apărare critica: “Credem noi, critica n-o să accepte acest capitol și bine o să facă. Acum, dacă ar fi și alte fapte concrete, despre aflarea lui Serafim în casa mamei Nădejdea, acest capitol s-ar putea exclude”.

Autorul devine mai apoi atât de preocupat de a întinde curse, încât se îndepărtează de funcția sa principală – de a nara, a spune povestea. Astfel personajelor nu le rămâne decât să acționeze fără nici o prescripție - nu au când să polemizeze, ele trăiesc și, la rândul lor “se depărtează”: “Da Serafim, cică, în vremea asta era departe – departe... Cum ar zice înțelepții: pe acolo, “departe, departe, pe unde se afla el, era zi albă, în timp ce sămașii lui se certau în noaptea cea neagră...”

Observațiile “meritorii” sunt plasate într-o avalanșă programatic trucată: “La acest capitol “academicianul” notează: “Autorul nu mai știe încotro să poarte pașii eroul său”. “Încă o nedumerire: dacă autorul zice satului pe nume “Necununați”, da satul biserică are, atunci de ce îl hulește cu învechita-i poreclă? Vă dezvălui altă strâmbăciune, am și document la mine. Satului i s-a zis (până a nu se ponori dealul și a se muta pe podiș)... Bortari! Da, și Bortarii se trage de la moldov 'nescu “bortă” – văgăună, adâncitură între trei dealuri. Da noi din ce ne tragem?!”

Dăm totul în vileag, căci ținem trei mape cu material documentar”.

“Academicianul” deapănă firul povestirii, substituindu-l pe autor [3, p. 106-107]. Se închipuie un fel de Demiurg al textului care își creează personajul “din linii și îl crăcănează în lungul drumului”. Impune și un final arborescent, împotriva căruia Autorul ripostează vehement: “Propriu – zis, crede el că asta-i finalul. Realitatea însă e alta – zadarnic crăcănează academicianul “Legenda drumului său”. Îi abrogă toate intervențiile și născocirile în afara propriului discurs, pentru a se întoarce definitiv în roman. Recurge totuși la un extras din jurnalul intim al acestuia, pentru că are ceva comun cu Serafim, un fapt ridicol – “a avut și el o pățanie cu un țânțar...” E interesant faptul că relatarea din jurnal e provocată chiar de lectura aceluiași episod în stare de pre-text nenăscut: “Azi iar am citit “Povestea cu Boul” și am ajuns iară la moartea țânțarului și iarăși mă întreb: înțelesuri îs multe, dar câte-s? De a cui nevoie mai trebuia aici țânțarul!” După multă meditație vine revelația: “Desigur, autorul a recurs la țânțar, pentru că toată povestea n-are nici o întorsătură dramatică” și, rezolvând nedumerirea, își reia lectura pentru a vedea “ce mai este nou în această poveste”.

În “duelul” de replici mai mult decât grotești dintre autor și “academician”, cititorul nu mai poate reține cine narează și cine supune criticii cele narate, încât devine edificatoare fraza din roman “de nu se înțelege nici în cer, nici în pământ”. În loc să se expliciteze structura formală și semnificația, se simulează un criticism metarealist, care e supus în cele din urmă parodierii prin notele comice destabilizatoare. E

instituită o instanță critică, critica ficțiunii, și una autoreflexivă, apoi ambele sunt desființate în emulația lor.

Cronotopul specific al romanului e satul basarabean postbelic. Romanul relatează, cum s-ar părea, realist istoria acestui sat și a celor care o “făuresc”, eroii. Dar realitatea se schimbă, dacă vom porni cu încetinitorul, chiar de la primul capitol, care dezvăluie burlescul și comicul banalului. Are loc o mimare a travestitului antic *Gli animali parlanti* și *Batrahomiomahia*. Subiectul e derizoriu: un dialog al animalelor, urmat de proiectarea lumii conform viziunii lor. Vasilache utilizează tehnica insolitării, efectul de stranietate prin care lucrul e exhibit “sub o lumină îndepărtată, transformată de forța îndepărtării, altul decât se obișnuia să ne apară și sustras acelei aparențe de familiaritate în care credem că zărim adevărata natură(...) Lucrurile nu sunt poate ceea ce sunt, că depinde numai de noi să le vedem altfel” [4, p.139]. Toate acestea dau posibilitate autorului de a rupe cu vraja naturalului. Mai mult, prin straniezare e înlesnit accesul la o viziune liberă a celor reprezentate și a reprezentării însăși [5].

Animalele se vor filozofi, căzuți pe gânduri: “Acum mergea cuminte, dus de funie: în ce ceas, unde, cum, oare la ce cotitură de vreme și loc, poticnindu-se așa, printre sfaturi înțelepte, se omenise răsstrăbunelul – său, boul! Acum încearcă și dezleagă, când el merge cuminte, dus de cozoroc de către alt Cozoroc” (...) “Boul clipise ca un bou ce era cu vederi...” (...) “Pășea de dragă dimineață și mersese oleacă de cale și câte văzuse - auzise îi era de ajuns să le rumege”.

Animalele pretind a fi educate, docte: “Slavă domnului, însă între “cuti, satană!” și duiosul “ni-nii-nea-a!” îi crescuseră cogemite copite, căci, uneori îl mâncau și coarnele și el și le scârpina obraznic de-ale mâne-sa, aceasta, culcată, obosită de muls, ca boul de jug. Îl muștra alteori cu ochii umezi și îl potolea cu limba-i aspră: capul plecat, sabia nu-l taie; înțelepciunea e răbdare, mângâierea e îmbătare – și altele alde acestea”. Se prezintă din interior, intradiegetic, “ingineria” sufletelor animalelor, perspectiva subiectuală: “Anul neanul... Unde, încotro?... Bălan atât doar că simțea: e dus de Cozoroc. Ce este acela “târg”, la ce bun să te grăbești, ori să întârzi, și de ici mugetul mamei îi stăruie neînțeleș, în auz: “Be strong and play the man”. În aceeași ordine, supus subterfugiului melodramatismul exasperat: “Bălan adormise în herețala Cozorocului, Cojocului, Straistei, Sumanelor și a boarei aceleia de hârtii, dospită la piele de nebun. Acum, poftim, îl scoală și prind a se învârti împrejurul lui iarăși.”

Perspectiva vizionară insolită asumată diseminează descriptivul tradițional. Se construiește o lume necunoscută momentan de pe principiile regnului animal, cu reflector deformat, naiv, ignorant, infantil, inoculând reminiscențe livrești “precum se scrie în poezii”: “Văd soarele înșelător. Da el pe mine cum mă vede?” Și reflecții în doi peri: “Tabloul acestei

dimineți părea răsturnat cu gaidelile în sus: o căciulă dormise într-un par, iar un soare adormise într-un copac”.

E o plăcere a jocului ce anunță lipsa detaliului plastic așteptat, un joc al mimetismului umoristic, întrucât nu se reface tabloul conform unei schelării complicate de stări grave, ci se riscă banalizarea scandaloză - șarjarea “sublimă” într-o regie ghidușă, care unește fiorul grandilocvent cu accentele hazlii: “Cozorocul înalturilor prinse deodată a se rotunji și, în loc să te orbească, precum se scrie în poezii, se rozovea, se îmblânzea, curat talger vopsit. Adică, din talger, poftim, se prefăcu într-o bășică roșie, atât...Căci, nu zăbavă, se și împlântă într-un copac de acolo, pe zare, și păru c-o să se piardă: acușica va să i se scurgă roșăța-i sângerie jos-jos, ca prin strecurătoare (...) Sfântul soare își reveni, însă, părăsi arborele și acesta rămase el însuși orfan, ca un știr în prășitură. Deci, ca să vedeți, cât e de hiclean și soarele”.

Capitolul doi are un alt “capăt de vorbă” – unul retrospectiv (“Ca ieri Serafim Ponoară fusese pe calea mînzului în satul vecin”) – centrat pe Serafim Ponoară, pe care mamă-sa îl vrea “pus la o cale”, dat cu lumea, dar în același timp îl bănuiește că “merge înapoi și nu înainte, ca omul”. E de remarcat parodierea basmului printr-o metarealitate ridicol întoarsă pe dos de autoreflexivitatea dublă a romanului.

Se descoperă treptat și “suceala” personajului – masca “prostului” despre care scrie Mihail Bahtin în articolul *Funcțiile picaroului, ale măscăriciului și ale prostului în roman* [6, p. 380-388]. Această stare creează un microunivers special al eroului care devine un comediant al vieții, existența lui coincide cu rolul estetic autoimpus în afara căruia nu poate exista. Prin masca “prostului” personajul își oferă libertatea de a nu înțelege, de a încurca, de a hiperboliza viața. Concomitent, prin sincer-naivitatea sa el demască convenționalismul viciat al vieții de fiecare zi. Această mască formală și de gen îi este necesară romancierului pentru a defini “atât poziția lui față de observarea vieții, cât și poziția față de punerea în lumină a acestei vieți”

Anghel și Zamfira fac parte din categoria personajelor așa-zis “lucide”, care corespund imperativelor timpurilor noi. Anghel e inclus în roman ca un prototip – antipod al lui Serafim pentru “a-l lua peste picior”.

Zamfira, inițial Maria și apoi Ileana – o incertitudine definitivă a identității ei - e cea care va încerca să-i schimbe soarta lui Serafim, impunându-i o comportare normală în lume: “Ce facem noi, măi omule, toți ca lumea numai noi ca nelumea”. Dar, în cele din urmă, și în ea “s-a clintit ceva.”

Deși în roman se evită himera eroului pozitiv, dualitatea aparentă, rezultată din contradicția frumos / util, moral / imoral, ființa arhetipală / simulacrul omului nou, nu e depășită. Ea rămâne a fi dogmatism literar al romanului basarabean.

Scrierea e o exprimare a existenței, o transformare a realului într-un text cu o compoziție mozaicală, fragmentară, dirijată de hazardul evenimentelor și de aici rezultând un epic al deriziunii și al absurdului. Ontologia romanului se reduce la parodia vieții, asemănătoare cu experiențele literare joyciene, ionesciene și beckettienne. Astfel se descoperă straniețea lumii. Dislocarea realului e premergătoare reintegrării lui și provoacă jocul împotriva textului: pe un text absurd se greșează o înscenare care poate avea și o interpretare gravă. Dar comicul ca intuiție a absurdului nu oferă vreo soluție semnificativă. Desigur, “autorul a recurs la Țânțar, pentru că toată povestea n-are nici o întorsătură dramatică” – spune “academicianul”.

Cum “o proză de calitate fără ontologie este greu de imaginat” [7, p.10] , vom detecta în roman o ontologie la nivel de personaj, deci o ontologie individuală, inedită, ceea ce înseamnă, de fapt, că personajul e un tip neobișnuit. El se înscrie parțial în categoria “donquijotismului”, datorită fermității cu care rămâne imperturbabil chiar și la cele mai directe și mai dure contacte cu circumstanțele și exigențele vieții sociale. El are conștiința “gâlcevii lumii cu înțeleptul” (Em. G-Păun), formulă ce elucidează retroactiv toată substanța romanului. Nu întâmplătoare sunt oftaturile lui Serafim: “Of, lumea asta, mamă!... Nu-ș-ce mă arde...și mi-i a ucide, da mâna nu mi se ridică...” și “Uite așa-i... Ori lumea nu te încapă, crezându-te că nu i te asemeni, ori...oh, iaca cel Dumnezeu, părăsit de mine ! Și iaca, mie mi-i greu. Inimă, nu te amări, nu te necăji...”

Cel de-al doilea plan discursiv, care începe în capitolul doi, renunță la modalitatea comunicativă mozaicală anterioară, orientându-se spre ceremonialul narării poveștii. În așa mod se asigură intimitatea cititorului. Ironia bonomă schimbă și aici cadrul specific, producând efectul comic, datorită regizării tendințios-moderne a scenei: e tehnica inserării elementului neologic în structura eposului popular: “Și la ce mi-a trebuit mie copilul așa de târziu, tocmai la bătrânețe ? Se *muștra* ea”, “...toate femeile la sat sunt... *diplomate*”. “Ciorile când aud pâr-pâr, *se agită*, le năpădește *stresul*”, “Gata să-l trăsnească cu crucea celuilalt din gând pe acesta, *direct și palpabil*”, “De unde atâta *estetism* sadea într-un sat de la poale de codru, unde se vând perje ca să cumpere făină de mămligă ?”

Convenția retorică a limbajului e marcată de preluări, comentarii tautologice, rime și contraziceri ludice: “Prin părțile acestea satele ca și oamenii își știu faptele, pentru că sunt aproape unele de altele”, “Acestui Serafim îi ziseră Ponoară, pentru că se născuse în Ponoară – așa se numește cogeamite deal de pe țarina satului”, “Copilul, mde, ca copilul avea ochi mari-mari, iar privirea asta tâmpă umple de stupoare fața cea întrebătoare”, “Așa că azi crește, mâine crește, poimâine nu crește, dar tot crește”. Ceea ce atrage numaidecât atenția la contactul cu acest roman este verva umoristică ieșită din comun - deopotrivă consecință și scop - ce vine din specificul culturii populare a răsului. Râsul popular nu e nici pur satiric

(didactic, caustic, demascator, amar, răutăcios), nici pur distractiv (neserios, superficial, gratuit, fără nici o filosofie). El, în ceea ce are mai esențial și așa cum ființează în opera scriitorilor, descătușează, înveselește, regenerează. Ori, cum spunea Mihail Bahtin în unul din studiile sale, "...oamenii înțelegeau că râsul nu înalță ruguri, că perfidia și înșelăciunea nu râd niciodată, ci îmbracă masca gravității, că râsul nu creează dogme și nu recurge la atitudinea autoritară, că el nu indică frica, ci conștiința puterii, că este legat de actul procreării, de naștere, înnoire, fertilitate, belșug de hrană și băutură, de nemurirea poporului pe pământ, în sfârșit - că râsul are legătură cu viitorul, cu noul, cu posteritatea, cărora le croiește drum". [8, p108]

Ironia în această scriere scoate în evidență flexibilitatea spiritului, cât și ritmul, aroma stilului critic moldovenesc, plin de rafinament. Nu trebuie să trecem cu vederea nici cuvântul dialectal anume căutat: "Cine a mânat-o în vârful Ponoarelor, dacă nu mintea ei *șleampătă* – singurică cuc, iarnă de iarnă își făcea săniuș și *lălăia* ca proasta–n târg".

Într-o atmosferă formulată succint "Lume-multă, veselie-mare" se dezvoltă carnavalescul. Cadrul dramatic e relativizat prin patetismul ironic și fastul ceremoniei: "...dar când se aude împușcătura de armă și miroase a bătaie prin aer, bărbații dau năvală, descheiați la gât, jandarmii vin țuruind din fluier, dându-și capelele pe ceafă, iar femeile și copiii, ce se mai vânzolesc și asmuță!"

Vom semnala și o teatralitate în rostirea poantelor: "Mai e viu, a murit? Oricum, jelea e mare și mila, la rându-i, nu-i mică", "Lumea ca lumea, nu știți cum e lumea? Și ar râde, și ar plânge, dar mai potrivit găsește să te mângâie cu vorbe".

Codul general al textului e cel al intrigilor, bârfelor, pribuluielilor, reliefat prin formula ce-l include și pe narator: "Așa-s ai noștri. N-are astâmpăr satul și nu de atâta că unul e amăgit la iarmaroc ori în dragoste, - lucru știut, căci s-a mai întâmplat și cu alții". Insolitul e detectat în monotonia realismului banal pe planul improvizării unui nou "colocviu" dintre animalele cirezii în aceeași manieră a travestitului burlesc, utilizată anterior.

Spre final totul se metamorfozează dintr-un varieteu de nedescifrat – amestec de planuri, delir verbal - într-un polifonism dinamic, inconștient. Se uzitează tehnica comicului popular așa-numitul "*coq-a-l' âne*" (în traducere textuală: "de la cocoș la măgar"). E un gen de non-sens verbal intenționat, o vorbărie care "zburdă" în libertate nesocotind toate normele existente, chiar și pe acelea de logică elementară. Inconsecvența registrului stilistic adoptat, dezarticularea hiperbolică a discursului a cărui forță argumentativă se destramă pe măsură ce se aglomerează vorbele – toate duc la compromiterea mijloacelor narrative precedente și la derularea evenimentelor în virtutea obiceiului irațional. O anumită demagogie

verbală e dezvăluită în șubrezenia eșafodajelor ei, iar aparența logică a discursului contrastează cu ridicolul speculațiilor.

Romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache este unic în felul lui în literatura basarabeană. Prin multitudinea de tehnici narative - fragmentarismul, descentralizarea și dezintegrarea subiectului, “povestirea cu sertare”, metanarativitatea, dislocarea povestirii, bicefalitatea - prin ironie, parodie și burlesc el provoacă o dezconvenționalizare a romanului mimetic și o intrare în spațiul “romanului corintic”.

Referințe bibliografice:

1. R-M. Alberes. *Istoria romanului modern*, București, 1968.
2. Al. Burlacu. *Tehnica narativă în “Povestea...” lui Vasile Vasilache*. // *Contrafort*, 1997. – Nr. 8.
3. “Substituirea autorului implică ipostaza literară a “autorului multiplu”, care oferă situația curioasă: înainte de a fi generatorul unui text, autorul se constituie în generatorul unui nou autor”. Atare tehnică e dusă la limită de J.L.Borjes în romanele sale și teoretizată de Cristina Hăulică în cartea *Textul ca intertextualitate*, București, 1981.
4. L. Pițu. *Eros, Doxa & Logos*, Iași, 1995.
5. Procedul nu e nou. E întâlnit și la Lev Tolstoi în povestirea *Holstomer*, unde e descrisă refracția relațiilor umane în psihologia ipotetică a calului, la Anton Cehov în povestirea *Kaștanca*, în care este dată o la fel de ipotetică psihologie a câinelui, ce va fi reluată și de Aureliu Busuioc în romanul *Lătrând la lună*.
6. M. Bahtin. *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982
7. I. Ciocan. *Metamorfoze narative*, Chișinău, 1996.
8. M. Bahtin. *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, 1974.

Dumitru Apetri

Aspecte teoretice ale
traducerii artistice

“Am scris adeseori despre traduceri și nevoia de-a tălmăci opere literare în limba română. Fenomenul acesta capătă o importanță atât de mare în epoca noastră, încât orice act de insistență mi se pare de prisos”.

Romul Munteanu, 1996

Tratatele de teorie literară și literatura informativă de specialitate (dicționarele) constată că traducerea este un fenomen străvechi ca și literatura propriu-zisă, acesta reprezentând orice text sau operă care transpune în altă limbă echivalentul tematic și expresiv al textului original. Totul pare simplu și clar. E limpede, cuprinzătoare, judicioasă și de aceea viabilă și constatarea lui Marcus Cicero (106-43 î. Hr.), orator, filozof, scriitor și traducător roman, străveche și ea, care viza modul de înfăptuire a tălmăcirii: *“Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu”*.

Cu toate acestea, sute de ani la rând, savanții filologi, scriitorii, esteticienii, filozofii, culturologii s-au străduit să răspundă la câteva întrebări cardinale referitoare la traducerea literară: (a) e reală posibilitatea efectuării unor tălmăciri literare adecvate?; (b) toate componentele textului literar se pretează unor reproduceri reușite, fericite?; (c) traducerea literară este o artă sau un meșteșug?; (d) cine este persoana chemată să înfăptuiască versiunea artistică - scriitorul, filologul-savant, esteticianul sau altcineva?; (e) după care criterii se face selectarea operelor de tradus?; (f) ce funcții îndeplinește scrierea tălmăcită în cadrul contextului literar recipient?

Larghețea și polivalența acestui grupaj de întrebări nu permit răspunsuri exhaustive, ci doar o abordare succintă a unor momente esențiale, de principiu.

Cum e și firesc pentru domeniile noi de activitate umană, traducerea a fost întâmpinată la început cu neîncredere, mai mult chiar - a fost condamnată definitiv și irevocabil: “traduttore - traditore”, s-au pronunțat categoric italienii. Verdictul ține de perioada evului mediu, când prevala traducerea literală (adică bucheristică, sclavă a buchei textului). E perioada incipientă a conceptului de traducere literară.

Știința literară a demonstrat cu lux de amănunte că transferul servil dăunează mai ales artisticului operei-sursă, spiritului ei general, care sunt

create în primul rând de sugestia, de subtextul și de asociațiile contextuale. Risipirea virtuților estetice nu putea fi tolerată mult timp și, în opoziție servilismului, apare, în sec. 17-18, tălmăcirea liberă, pentru care erau caracteristice prescurtările, intervențiile în text, chiar și adaosurile.

Sentiința teoretică pentru faza nouă a activității de traducere nu s-a lăsat așteptată îndelung. “La belle infidele” - au constatat ingenios francezii, fraza căpătând circulație intensă și de lungă durată atât printre savanți, cât și în rândurile scriitorilor: “Când văd traducerea frumoasă, / Eu nu mai caut la modele. / Frumoasele, de când e lumea, / Sunt totdeauna infidele” - nota într-o epigramă reputatul lingvist și literat V. Bogrea (în cartea lui *Sacra via*, Cluj, 1973, p.193).

Cum vedem, rezultatul activității din faza a doua este acceptat cu anumite rezerve, însă modalitatea ca atare, procedura nu este adoptată.

Prin urmare, combaterea servilismului caracteristic primei etape și a practicii opozante de depersonalizare a originalului din etapa a doua sunt primele două probleme teoretice și sarcini, cardinale și totodată dificile, ce au antrenat plener și responsabil gândirea filologică. Amintim: ideea imposibilității realizării unor autentice versiuni artistice va rămâne în picioare încă multă vreme.

August Schlegel, cunoscut teoretician și critic literar care a activat la începutul sec. XIX, tălmăcitor de excepție al lui Shakespeare în limba germană, este unul dintre primii care a încercat să fondeze teoretic așa-numita imposibilitate, asemuind traducerea cu un duel fatal în care suferă înfrângere totală ori tălmăcitorul, ori scriitorul tradus. Sub influența unor asemenea constatări, sau independent de ele, ideea intraductibilității operelor artistice de înaltă calitate și-a păstrat viabilitatea pe întreg parcursul sec. XIX și parțial al sec. XX, circulând în toată Europa. Ideea o împărtășeau gânditorii prestigioși, scriitorii de talent și chiar cei geniali. De notat aici că intraductibilă era considerată, în primul rând, poezia.

Transcriem câteva afirmații elocvente care țin atât de începutul sec. XIX, cât și de finele lui.

Percy Bysshe Shelley (tratatul *În apărarea poeziei*, 1821): “A încerca să reproduc opera poetică dintr-o limbă în alta e ca și cum ai arunca o viorea într-un creuzet (vas de turnare) cu scopul de a descoperi principiul fundamental al culorii și aromei. Floarea aceasta trebuie să apară din semința proprie, altfel nu va înflori - în aceasta constă povara blestemului babilonean de amestecare a limbilor” [1, p. 534].

M. Eminescu: “În vremea din urmă s-au ivit într-adevăr un șir de scriitori cu totul naționali - unii din ei chiar intraductibili... Goethe zicea că partea cea mai bună a unei literaturi e cea intraductibilă, și avea cuvânt. Cel mai original dintre ei până acum e povestitorul Ion Creangă, ale cărui basme, traducându-se, ar pierde tot farmecul și mai cu seamă tot hazul lor” [2, p. 45]. Altă dată, geniul poeziei românești revenea la idee într-o epistolă către

Veronica Micle: “prin traduceri pierzi șirul adevăratei poezii... e ca și cum un cioplitor ordinar ar căuta să repare o statuie, lovită de trăsnet, în grădina Hesperidelor” [3, p. 214].

Vissarion Belinski: “Creațiunile lui Beaumarchais, întemeiate pe melos, nu pot fi traduse în nici o limbă (...) Vodevilul (...) este intraductibil, ca și cântecul popular rus, ca și fabulele lui Krâlov” [1, p. 534].

Eminentul poet rus Afanasii Fet considera că e cu neputință a transpune în noile limbi europene operele poetilor lirici în particular, vechile coruri tragice.

O anumită fisură în această concepție apare atunci când poetul rus Valeri Briusov, autorul prestigioasei lucrări *Știința versului* (1919), teoretician al simbolismului și autor al unor magistrale tălmăciri din simbolisti occidentali, se pronunță astfel în articolul intitulat foarte sugestiv *Fialki v tighete - Viorele în creuzet*: “... a reda opera poetică dintr-o limbă în alta este imposibil; dar imposibil e și să renunțăm la această aspirație” [1, p. 536].

În pofida pesimismului constatărilor de mai sus, secolul XX se distinge printr-un interes fără precedent pentru traducerea literară, în special pentru posibilitatea recreării poeziei într-o altă limbă. În acest domeniu se obțin succese remarcabile [17], apare o nouă ramură a științei literare - *teoria traducerii artistice*, cu un compartiment revelator - *stilistica traducerii poetice*. Tălmăcirea este recunoscută ca artă, artă interpretativă comparabilă cu originalul, cu alte cuvinte - un act de recreare interpretativă.

Așadar, premisa posibilității unei variante unice, adică a unei “tălmăciri ideale, absolute”, nu este acceptată. Apare, firește, întrebarea: pentru totdeauna a eșuat sus-numita premisă sau temporar? Răspunsul îl va da, credem, practica traducerii artistice din secolul XXI. La etapa actuală concluziile unor traducători iluștri de poezie și proză, ale unor literați care s-au impus concomitent și pe făgașul științei literare sunt de tipul următor: “În tendința spre exactitate, spre perfecțiunea poetică (...) orice învingător în turnirul traducerilor suferă o înfrângere și anume atunci când lucrarea sa este comparată cu originalul” [4, p. 38]. Concluzia îi aparține lui Iuri Kojevnikov, tălmăcitor de talent a numeroase opere ale literaturii române, în special al poeziei eminesciene și al celei blagiene în limba lui Pușkin, autorul lucrărilor monografice *Eminescu și problema romantismului în literatura română a sec. XIX* (Moscova, 1968), *Mihail Sadoveanu* (Moscova, 1960), ambele scrise și editate în limba rusă.

Știința literară atestă și câteva excepții în practica tălmăcirilor artistice. De exemplu, teoreticienii ruși susțin unanim că varianta rusă *Gornâie verșinî* (autor - poetul Iuri Lermontov) este o reproducere ideală a originalului lui Goethe, Tudor Vianu face, la rândul său, următoarea constatare: “Există și traduceri care pot fi tot atât de desăvârșite ca și originalele lor” [5, p.633]. Ce-i drept, savantul nu-și argumentează punctul

de vedere, ci doar aduce două nume de tălmăcitori citate de marele Cervantes (e vorba despre Fiqueroa și Xauregui).

Într-adevăr, practica traducerii oferă și cazuri paradoxale, când anumite tălmăcirii lasă impresia superiorității față de original. De exemplu, W. von Goethe spunea următoarele despre poemul său *German și Doroteea*: “În limba latină el îmi pare mai nobil, parcă s-ar întoarce, prin forma sa, la izvorul prim” [6, p.321]. Referindu-se la “Faust” în tălmăcirea poetului și prozatorului francez Gerard Nerval (1808-1855), autorul originalului menționa: “În limba germană eu nu mai vreau de acum să-l recitesc pe “Faust”, însă în această versiune franceză totul mă impresionează și mi se pare proaspăt, nou, acut” [6, p.321]. Tot în acest context de idei se înscrie și următoarea remarcă a savantului englez Theodor Savori: “două versiuni ale uneia și aceleiași opere oferă pentru înțelegerea ei nu că de două ori, dar de patru ori mai mult” [6, p.326].

Întrebându-se care anume componente ale textelor poetice permit o transpunere adecvată în alte limbi și care nu o permit, Ezra Pound (1885-1972), poet și eseist american, indică trei componente: phonopoeia - expunerea, comunicarea poetică care poate fi tradusă, melopoeia - muzicalitatea care refuză transpunerea originalului și logopoeia - discursul poetic, care, deși intraductibil, implică o atitudine, un tonus temperamental ce poate fi exprimat prin parafrază [7, p.446].

Două calificative - dificilă și măreață - însoțesc în permanență, de la începutul sec. XX și până astăzi, noțiunea “arta traducerii literare”. Încă în antichitate romanii spuneau: e mai ușor a face din nou decât întocmai. Această convingere a declarat-o și filologul, istoricul și tălmăcitorul M. Bruhis, care și-a intitulat cartea consacrată problemelor traducerii *O artă dificilă* (Chișinău, 1972). În partea teoretică a lucrării sale autorul împărtășește ideile că, deși nici o traducere nu poate coincide în mod absolut cu originalul, tălmăcirile literare trebuie să fie efectuate de persoane înzestrate cu har artistic și că versiunea reușită a unei cărți de mare valoare artistică se cuvine a fi considerată un eveniment al vieții culturale.

Recrearea după chip și asemănare cere o vocație deosebită, care are tangențe cu arta actoricească. Tălmăcirea literară este considerată artă măreață de K. Ciukovski (*Vâsokoe iskusstvo*, Moscova, 1964) datorită capacității de a întruni artisticul cu precizia, de a pătrunde în lumea spirituală a maestrului tradus, în universul lui de idei și emoții, datorită capacității de a reproduce particularitățile formale ale creației plăsmuite în altă limbă, de a-l face pe cititor să savureze aroma operei, gama ei cromatică, nuanțele și unduirile, replăsmuindu-i contururile irepetabile. Adevăratul traducător al slovei măiestrite își pune scopul ca varianta lui să concureze, prin virtuțile ei artistice, cu originalul.

Obținerea unei atare finalități (capacitate de concurență) cere ca tălmăcitorul să întrunească în sine atât harul slovei artistice, cât și

facultățile unui savant. Dacă în secolul XIX criticul rus N. Dobroliubov considera această înrudire de talente necesară doar în cazul tălmăcirii operelor clasice (“Traducătorul unei opere clasice se cuvine să fie el însuși poet. El trebuie să posede un deosebit simț poetic, care l-a ajutat, bunăoară, pe Jukovski în tălmăcirile sale, care-l va ajuta pe oricare traducător să observe și să înțeleagă farmecul operei mărețe, să reproducă în imaginația sa tablourile uimitoare, reflectate de poet, să surprindă gândul lui tainic, neexprimat până la capăt, să simtă ce a simțit autorul în timpul inspirației, să se pătrundă de spiritul lui, să trăiască acea viață care l-a preocupat atât de mult pe acesta și pe care a evocat-o atât de reușit în versurile sale nemuritoare”) [8, p. 111-112], atunci în secolul nostru acest imperativ este proclamat fără rezerve și referiri la literatura de calitate excepțională.

Francezul G. Mounin susține că arta traducerii este fondată pe practica filologică și lingvistică, dar și pe știință. În cartea sa *Orizontul traducerii*, literatul român Gelu Ionescu încearcă o definiție a actului traducerii rezonabilă, după opinia noastră, prin completarea cu termenul “știință” (tehnică): “Arta și știința (tehnica) de a adopta sistemul complex al operei într-o altă limbă (și într-o altă literatură) prin echivalențe (la toate nivelele acestui sistem) se numește traducerea operelor literare” [9, p. 28].

Prin urmare, pe parcursul secolelor fenomenul traducerii, ca și noțiunea de traducere, au cunoscut o evoluție calitativă impresionantă, uimitoare chiar: de la imitări mecanice la reproduceri artistice de înaltă calitate; de la un calificativ reprobabil (trădare) la câteva admirative - artă măreață, artă dificilă, artă sublimă etc.

Înainte de a reveni, pentru anumite detalizări, la problema fidelității, e necesar să evidențiem etapele evolutive ale artei traducerii. De menționat că în ultimele decenii a fost fondată ideea unei comunități între arta scenică și arta tălmăcirii literare.

Sprijinindu-se pe această idee, P. Starostin, unul dintre cei mai buni traducători în limba română din Basarabia, a detectat trei faze evolutive comune, care, după câte știm, n-au trezit controverse. “Evoluția artei scenice, notează traducătorul, de la serbarea populară și ritualul mistic-religios la spectacolul de teatru contemporan, unde viața e sublimată până la esența ei, evoluție care îl scoate pe actor din anonim și-l afirmă categoric ca pe o personalitate artistică, își găsește într-adevăr o paralelă aproape identică în evoluția traducerii.

Filogeneza [18] comună acestor două arte poate fi divizată în trei faze bine distincte, prin care trec ele în cursul dezvoltării lor: (1) imitarea intuitivă a vieții (respectiv a operei traduse); (2) reprezentarea operei pe bază de dexteritate tehnică; (3) recrearea ei (a textului sursă - n.n.) prin intermediul trăirii” [10, p. 198]

Bineînțeles, astfel de periodizări nu pot pretinde și nici nu trebuie să pretindă la o corespundere absolută a istoriei traducerii cu istoria teatrului

(sunt perioade explozive, personalitățile geniale nu numai că totalizează eforturile unei epoci, dar, și mai ales, anticipează o epocă nouă).

În cadrul primei perioade evidențiate mai sus acțiunile traducătorului se bazează pe *darul nativ al imitației*, imitație cu scop cognitiv (personajul simbolic al perioadei respective este legendarul Sinbad Marinarul, primul adunător și traducător oral de povești, de aici provin, se spune, subiectele migratoare). Perioada a doua este marcată printr-un început de profesionalizare; utilizând dexteritatea tehnică, tălmăcitorul depune eforturi de ieșire din anonim. În perioada a treia, care coincide cu timpurile noastre, tălmăcitorul opune dexterității tehnice și tiparelor exterioare psihotehnica (termenul îi aparține regizorului K. Stanislavski) bazată pe trăirea interioară a rolului. Acum accentul trece de pe elementul formal, exterior pe veridicitatea trăirii interioare.

Să medităm în continuare asupra fidelității traducerii și libertății tălmăcitorului. Despre fidelitate se spune că reprezintă calea de la versiunea ad litteram până la traducerea “idee cu idee, dar cu alte cuvinte decât ale textului”, iar “libertatea” ar fi detașarea de text până la prelucrare.

G. Ionescu menționează în lucrarea citată că expresia “infidelitatea traducerilor” “a devenit un insuportabil clișeu” [9, p. 27]. Analizând la rece starea reală de lucruri privind practica traducerii literare, vom observa că primele două etape evolutive ale acestei practici sunt destul de întinse în timp și că în cadrul lor modalitatea de transpunere a originalului o constituiau imitația și dexteritatea tehnică; că persoana care-și propune să efectueze o traducere (cu excepția unei personalități de excepție, a unui geniu) evoluează și ea, la rândul ei, de la diletantism la măiestrie artistică; că în cazul unui anumit contingent de consumatori (de exemplu, copiii) este acceptată adaptarea (pentru copiii din Ciukotka, când a fost reprodusă opera lui Pușkin despre pescar și peștișor, expresia *sinee more* (albastra mare) a fost tradusă prin *ciornoe more* - neagra mare. Deci, s-a ținut cont de estetica receptării. Acolo, la Nord, marea e de culoare închisă; că redarea excesivă a semnelor naționale poate duce la o receptare exclusiv exotică; că nu este exclus ca fidelitatea să fie înțeleasă greșit de către critic.

Iiri Levy, un recunoscut teoretician al traducerii, menționa următoarele: “Un antagonism a două puncte de vedere opuse, întruchipate istoric în forma cea mai pură de teoria clasicistă a traducerii prin adaptare și de teoria romantică a traducerii literare, străbate întreaga evoluție a metodelor de traducere, ca factor al sublimării lor progresive. Acest antagonism continuă până în ziua de astăzi. El se manifestă frecvent prin faptul că, deși, programatic, se proclamă fidelitatea traducerii, această exigență nu este precizată și analizată mai îndeaproape, drept care, în practică se ajunge la interpretări contrare” [11, p. 175].

E știut, versiunile literare nu sunt capabile să redea toate nuanțele de sens și pe cele stilistice ale originalului. În teoria traducerii există noțiunea

“unghi de divergență inevitabil” între original și versiune, deci în fiecare caz concret priceperea și măiestria tălmăcitorului trebuie să se manifeste în a proceda astfel ca acest “unghi” să fie cât mai restrâns. Altfel spus, traducătorul e obligat să se hotărască din capul locului care componente ale originalului vor fi jertfite și în numele a ce.

Criticul e dator, la rândul său, să fie conștient de existența unor factori obiectivi care nu permit totdeauna o recreare de cea mai înaltă calitate. E vorba despre următoarele însușiri pe care trebuie să le posede limba țintă: 1) bogăție lexicală (o cercetătoare literară rusă consideră că este imposibil a transpune *Dialectica* lui Hegel în limba eschimoșilor, în primul rând, din cauza fondului lexical restrâns); 2) dimensiunea figurativă (o limbă săracă în elemente plastice nu poate asigura o reproducere adecvată a unui text împânzit cu expresii idiomatice); 3) varietatea metrică (în cazul poeziei); 4) organizarea sonoră: muzicalitatea (melodica), fluiditatea (consonantismul limbii germane, parțial al limbii ruse nu permite, bunăoară, recrearea sonorității unor perle lirice eminesciene); estetica receptării (în ce măsură e pregătit cititorul pentru receptare și asimilare).

Se întâmplă și necoincidențe de sens între cuvintele diverselor limbi. Reputatul lingvist Al. Potebnea s-a exprimat undeva astfel: “Cuvântul dintr-o limbă nu acoperă cuvântul din altă limbă”. Alexandrina Mititelu, autoarea studiului *Traduceri românești din Leopardi*, aducea un exemplu concludent în acest sens: “Un cuvânt ca *vago*, care are înțelesul și de *nedeterminat*, și de *frumos*, și de *dornic*, și de *iubit*, e des întrebuițat de Leopardi. În poezia *A Silvia*, viitorul îi apare copilei *vago*; acesta e, pentru cel ce are toate iluziile despre viață, și frumos, și dorit, și neprecis. Stelele Ursei sunt *vaghe*: *frumoase*, *îndepărtate*, *iubite* [12, p. 3]. Cum pot fi traduse în românește astfel de cuvinte?” - se pune în mod retoric întrebarea.

Autoarea nu se lasă decepționată și ne oferă în continuare un răspuns conciliant: “Aceasta nu înseamnă că în limba noastră n-ar exista atâtea prea frumoase cuvinte sugestive. Limba lui Eminescu ne stă mărturie. E însă foarte greu să găsești un echivalent românesc, care să sugereze exact aceleași înțelesuri ca termenul italian, cuvântul românesc putându-se potrivi cu cel italian într-unul din înțelesuri, nu în toate însă” [12, p. 4].

Există necoincidențe și între semnificațiile unor expresii figurative. Bunăoară, în folclorul ucrainean noțiunea de puritate sufletească și fidelitate în dragoste este redată prin imaginea călinului roș. Cum se va proceda cu acest trop: îl vom păstra, îl vom înlocui cu crinul? Oare imaginea călinului îi va sugera cititorului român ceea ce sugerează ea unui ucrainean? În acest caz pot fi două soluții: 1. Să păstrăm imaginea călinului, însoțind-o cu o notă explicativă; 2. S-o substituim prin imaginea crinului. Mai fericită ni se pare prima variantă.

Unii teoreticieni consideră că scopul principal al traducerii este redarea bogăției ideatice a originalului. În scrierile lui Platon, spun ei, interesează

dialectica gândirii, lupta dramatică a autorului cu destinul, modul cum a reușit el să supraviețuiască și nu patetică meditațiilor, relatărilor sale. Se aduc și alte exemple. Apare, firește, întrebarea - cum procedăm în cazul operelor literare (în primul rând și mai ales acelor versificate), în care accentul se pune uneori pe jocul ingenios de cuvinte, pe farmecul rimelor, pe sugestia subtextului. Răspunsul logic ar fi să se efectueze în cazurile respective o deplasare a accentului de pe conținut pe partea formală.

S-a constatat că fidelitatea unui tălmăcitor neînvestit ține în primul rând de caracteristicile formale și de stratul accesibil tuturor al conținutului ideatic, pe când traducătorul de talent e fidel spiritului operei, concepției originalului, particularităților ei stilistice fundamentale. El evită hipnoza exactității, care se spune că destramă, năruie artisticul, și devine prezent în traducere prin lipsa sa, adoptă rolul unui “actor de păpuși” (Pavel Gruško). Prin pătrundere în esența conținutului ideatic și a particularităților stilistice, tălmăcitorul de vocație creează adoptând rolul de “rival și nu de serv” (V. Jukovski) al originalului.

În practica tălmăcirilor (în primul rând a celor poetice) se întâmplă uneori că cercetătorul literar sesizează o lipsă simțitoare a farmecului poetic în cazul când componentele conținutiste și formale sunt redată satisfăcător. Efectuându-se cercetări aprofundate, complexe, se ajunge la concluzia că în atare variante n-a fost ales camertonul liric potrivit, că n-au fost recreate contextul potențial, impulsurile, unduirile ritmice. A. Iaskevici, un talentat critic literar bielarus, lămurește convingător în studiul *Miracolul intonației* că intonația poate apărea în calitate de unică cheie adevărată, sigură de retranspunere a textului poetic, că despre piciorul de ritm se poate vorbi ca și despre magnetism și electricitate. Făcând trimiteri la teoria limbajului intern a lui L. Vâgotski, la ideea unor structuri lingvistice de profunzime a lui N. Chomsky, cercetătorul traducerilor, A. Iaskevici, ajunge la concluzia că *intuiția poezilor este o virtute de mare adâncime* [13, p. 250-255].

Un caz interesant și edificator în această ordine de idei ne oferă poetul și dramaturgul bielarus Ianka Kupala. Luând cunoștință de varianta rusă (autor - cunoscutul poet și traducător Ed. Bagrițki) a poeziei sale *Dzve tapoli - Doi plopi*, autorul originalului a constatat: “Multe din cuvinte numi aparțin, sunt străine, însă versurile îmi aparțin mie” [13, p. 255].

Cercetările competente ale tălmăcirilor poetice (ne referim la opere în versuri) reclamă constatări de rigoare de tipul următor: scopul principal, scopul limită al traducătorului constă în dobândirea luminii magice răspândite de poezie; traducerea poeziei reprezintă o operație de retransplantare a sufletului, iar sufletul poeziei sălășluiește între rânduri, este vulnerabil și se pierde cu ușurință la intervenții.

Referitor la oricare alt gen de creație artistică se declară cu siguranță și în cunoștință de cauză: “Cu cât textul original este mai adânc proliferat într-o

etnopsihologie națională, cu atât mai greu se supune unei replăsmuirii”. Spusa îi aparține regretatului poet basarabean Ion Gheorghiuță, autor al celor mai inspirate, credem, tălmăciri în românește a poeziei lui T. Șevcenko [14].

În privința selectării operelor de tradus în lucrările de critică și teorie a tălmăcirii artistice se constată că factorul incidental și cel irațional rămân și la etapa actuală fenomene obișnuite. Dar aceste componente negative nu pot împiedica profilarea unor legități și tendințe, ele, legitățile, ar fi următoarele:

- se caută a selecta operele cele mai valoroase din punct de vedere artistic;

- aplicat, în mod conștient și competent, la o anumită literatură și la perioade de timp mari, principiul selectării scoate în vileag intenția de a cuprinde fondul de aur al literaturii donatoare;

- se caută a replăsmui scrierile care reprezintă inovații în cadrul anumitor genuri literare sau care anticipează apariția unui nou gen sau a unei noi specii literare;

- se încearcă a cuprinde nu numai operele cele mai reușite, dar și cele mai caracteristice pentru contextul emitent;

- se caută a respecta în cadrul selecției două principii importante: cel al analogiei (ceva asemănător cu mostre ale literaturii recipiente) și cel al contrariului (altfel spus, opere de tipul cărora literatura recipientă nu dispune). Ultimul reprezintă un principiu foarte important, deoarece este unanim recunoscut că o misiune dintre cele mai de seamă a literaturii tălmăcite este să stimuleze căutările ideatice și artistice ale contextului literar care împrumută.

Referitor la selectarea efectuată în literatura română din secolul trecut, Paul Cornea constata că o dată cu noutatea substanțială, se aduce și moda trecătoare, că se lasă sesizată “o remarcabilă putere de discernământ”, că e pe deplin justificat să admitem că “traducerile au jucat rolul de “cercetași” și de “catalizatori”, că opera de traducere denotă tendința de sincronizare cu Europa, că traducerile au constituit o formă de asimilare a lumii moderne [14, p. 70].

La întrebarea cine este chemat să înfăptuiască versiunea artistică teoria traducerilor literare răspunde univoc: condeierul care posedă la modul desăvârșit atât limba-sursă cât și limba-țintă; persoana înzestrată cu capacitatea de a se reîntruchipa în rolul autorului originalului și de a recrea originalul, punând la contribuție atât talentul interpretativ, cât și intuiția dăruită de natură și amplificată de cunoștințe.

Într-o polemică, un literat rus din secolul trecut s-a exprimat astfel: “Ca să tălmăcim cu vrednicie opera *Alisa în Țara Minunilor* trebuie ca toată Marea Britanie s-o aducem în Rusia” [15, p. 234].

Considerăm oportun a încheia acest studiu al nostru cu o constatare ce-i aparține lui George Streiner, cunoscut traducător poliglot, savant filolog și filozof al culturii. În fundamentala sa lucrare *După Babel* se accentuează: “Nici o problemă nu concordă mai complet cu literatura și cu misterul modest al literaturii ca problema pusă de o traducere” [16, p.15]. În ipostază de persoană care a confruntat numeroase tălmăciri artistice cu originalele lor împărtășim pe deplin această aserțiune.

Referințe bibliografice:

1. *Русские писатели о переводе XVIII-XX вв.*, Ленинград, 1960.
2. *Simplu ca sufletul. Omagiu lui Ion Creangă*, Chișinău, 1976.
3. Tr. Diaconescu. *Despre arta traducerii. Eminescu și poezia antică* // Analele științifice ale Universității “Al. I. Cuza” din Iași (serie nouă), secțiunea III (științe sociale). Limbă și literatură, tomul XI, anul 1965, fasc.2.
4. I. Kojevnikov. *Din partea traducătorului* // Mihai Eminescu. Poezii, ediție bilingvă româno-rusă, București, 1981.
5. T. Vianu. *Ceva despre arta traducerii* // Studii de literatură universală și comparată. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, 1963.
6. Т. Лейтес. *Парадоксы переводческого искусства (к вопросу о построении научной теории художественного перевода)* // Актуальные проблемы теории художественного перевода, том II, Москва, 1967.
7. *Dicționar de termeni literari*, București, 1976.
8. *Вопросы художественного перевода*, Москва, 1962.
9. G. Ionescu. *Orizontul traducerii*, București, 1981.
10. P. Starostin. *Confluente* // Meridiane, Chișinău, 1970. – Nr. 3.
11. I. Levy. *Probleme estetice ale traducerii* // Secolul XX, 1973. – Nr.2.
12. A. Mititelu. *Traduceri românești din Leopardi: Extras din Studii Italiene*, III, București, 1963.
13. А. Яскевич. *Чудо интонации. Может ли наука помочь художественному переводу?* // Дружба народов, 1983. – Nr. 10.
14. P. Cornea. *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* // De la Alexandrescu la Eminescu: aspecte, figuri, idei, București, 1966.
15. Ст. Золотцев. *Молодые поэты и молодые переводчики* // Дружба народов, 1980. – Nr.3.
16. G. Steiner. *După Babel: Aspecte ale limbii și traducerii*, București, 1983.
17. Exemple de traduceri ilustre: *Richard al III-lea* de Shakespeare (Ion Barbu), *Faust* de Goethe (L. Blaga), *Hamlet* de Shakespeare (Vladimir Streinu),

- Voinicul în piele de tigru* de Ș. Rustaveli (Igor Crețu), *Bâline* (G. Meniuc).
18. Filogenezei despre care e vorba aici îi corespunde și o ontogeneză absolut identică, pentru că atât actorul, cât și traducătorul, evoluând de la diletantism la măiestrie artistică, trec în mod inevitabil prin fazele corespunzătoare – intuiție, dexteritate tehnică, trăire interioară (precizarea îi aparține, de asemenea, lui P. Starostin - n.n.)
 19. I. Gheorghiuță. *Argumente la o traducere a "Testamentului" de T. Șevcenko*, în cartea: *Omagiu lui Taras Șevcenko*, Chișinău, 1999.

folcloristică

Loretta Handrabura | Artur Gorovei vs teoria folclorului

Personalitatea științifică a lui Artur Gorovei se conturează într-o epocă în care disciplinele culturii populare își dispută autonomia, iar cercetătorii redactează "statute" și propun argumente plauzibile. Noua terminologie, definirea obiectului de studiu al domeniului, principiile metodologice și delimitările mai mult sau mai puțin concludente dintre folclor și etnografie sunt arterele de investigație care alimentează gândirea folcloristică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Aceasta, la nivel de interpretări, se concentrează în câteva direcții europene care își propun să pună bazele teoretice ale folclorului ca disciplină.

Prin străduința arheologului Ambroise Méron, care separă *arheologia istorică* de cea *culturală*, știința care ne preocupă își primește botezul cu numele de *folklor*.

Cuvântul inventat de el și propus în anul 1846 de W. S. Thoms ca să înlocuiască expresia "antiquites populaires" sau "populaire littérature" a rămas în circuitul științific pentru totdeauna, însă după o lungă perioadă de rezistență din partea mai multor culturi europene.

Francezii și italienii sunt opoziții cei mai înverșunați ai termenului de origine saxonă: **folk** - "popor" și **lore** - "știință", prin care se înțelegea numai materialul cules din popor (credințe, obiceiuri, poezii populare etc.).

Expresia "*tradiție populară*" era, în opinia lor, mai relevantă, iar cercetările din acest domeniu, preciza etnologul francez Arnold Van Gennep, aveau o vechime considerabilă, erau numeroase și prezentau interes și din punctul de vedere al pregătirii savanților care le semnau [1]. În plus, termenul de *tradiție populară* avea o rezonanță asigurată de publicațiile de profil "Archivio delle tradizioni popolari" (Italia, 1882,

director Giuseppe Pitré), “Revue des traditions populaires” (Franța, 1886-1918, director Paul Sébillot) și “Les Archives suisses des traditions populaires” (Elveția, 1897, director Hoffmann-Krayer).

Pe urmele lui Méerton, Andrew Lang încearcă să plaseze faptele de folclor în sistemul culturii contemporane. Locul atribuit acestora de savant este unul muzeistic, fiind supraviețuiri dintr-un trecut îndepărtat ca și obiectele culturii materiale. Susținând lucrările lui E. B. Tylor, Lang propune în 1884 următoarea definiție: “Folclorul adună și compară rămășițele popoarelor vechi, superstițiile și istoriile care supraviețuiesc, ideile care trăiesc în timpul nostru dar nu aparțin zilelor noastre. Folclorul concernă frânturile civilizațiilor moarte într-o civilizație vie[2, p. 73].

Studiul faptelor de folclor ne oferă noi date pentru a cunoaște omul culturilor prealfabete, nu însă și pe cel contemporan, opinau mai mulți cercetători. Prin aceste sumare principii teoretice de care am amintit sporadic s-a pus baza unei discipline autonome, cunoscute sub numele de *tradiționalism*. Astfel s-a și constituit prima mare orientare în domeniul folcloristicii, la care au aderat folcloriștii români din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, printre care se numără și *Artur Gorovei*. Prin urmare, afirmația lui Petru Ursache despre ideile folcloristului, care concordă cu cele ce se vehiculau în epocă, este absolut întemeiată. De ce? Fiindcă, într-adevăr, “Același lucru se poate spune despre oricare alt mare folclorist de la 1900.”[3, p. 276]

Nu-i putem pretinde, bineînțeles, folcloristului din Fălticeni originalitate absolută, așa cum nu putem să subscriem părerilor că a avut o concepție teoretică riguros structurată asupra disciplinei.

În anul editării revistei *Șezătoarea* tânărul de 28 de ani dispunea de o pregătire teoretică, însă foarte modestă, rezumativă. El se arată receptiv față de școlile folclorice de orientare tradițională italiene și germane, dar alege modelul francez. Asemeni lui S. Fl. Marian și T. Pamfile, Gorovei a mers pe drumul deschis de societățile științifice și de cercetători ca Paul Toppinard, Paul Sébillot și Arnold Van Gennep.

Școala franceză era, în opinia sa, mai puțin rigidă și categorică în teoretizări. Teza de bază a concepției tradiționaliste franceze - folclorul reprezintă o fază îndepărtată din istoria culturală a omului analfabet, lipsit de șansa supraviețuirii în societățile moderne - o regăsim în profilul revistei și în puținele note sau comentarii din opera etnofolclorică a directorului de la *Șezătoarea*. Înainte de a face trimiteri la lucrări concrete, ținem să precizăm că deosebim două etape de abordare și teoretizare a folclorului în activitatea sa.

În prima, cea de până la 1900, A. Gorovei cercetează asiduu studiile franceze, le dă o interpretare adecvată și numai în măsura *nuanțării și adaptării* se poate vorbi de originalitatea concepției sale folcloristice.

Recenzând lucrarea lui Eugène Monseur intitulată *Folklore Wallon*, încă de la 1892 el formulează una din primele definiții ale *folclorului*, deci, într-o vreme când colegii săi francezi și italieni recomandau insistent eliminarea termenului din limbajul științific.

Efortul conducătorului de a pune în acord orientarea revistei cu ceea ce se cunoștea în știința vremii este evident. Vom cita pentru argumentare un fragment *in extenso* al folcloristului: “Folclorul este știința claselor populare și înțelegem prin aceasta tot ceea ce poporul știe oarecum prin el însuși, fără ca nici o elită intelectuală recentă, preoți, învățători, poeți, scriitori, să-l fi învățat direct, adică fabulele, legendele, poveștile, cântecele vechi, ghicitorile etc., lucruri pe care poporul și le transmite din generație în generație prin tradiție orală, fără intervenția și adeseori cu toată intervenția claselor cultivate. Ceea ce numim folclor, nu este dar o știință, ci un total de documente. Este folclor toată viața populară sau sălbatică întrucât se dezvoltă alături sau în afară de acțiunea aristocrațiilor civilizatoare.

Folclorul încetează acolo unde apare știința pozitivă a laboratoarelor, speculațiunea filozofului, preotul purtător de evanghelie sau de teologie, institutorul cu cartea de cetire, legislatorul înarmat cu un cod, sau artistul care se deosebește de mulțime[4, p. 301-302].

Și folcloristica engleză i-a servit ca model teoretic, dar folcloristul român, se pare, nici n-a bănuțit această apropiere de tratatele *Societății engleze de Folclor* semnate de G. L. Gomme și G. S. Burne prin intermediul publicațiilor franceze. Ne referim la vol.I-II din *The Handbook of Folklore* editate la Londra în 1890 , 1914.

Creația folclorică este definită de Gorovei, așadar, în maniera *empirică* proprie vremii sale și anume prin enumerarea speciilor cunoscute. Procedul fusese practicat încă la 1885 de francezul Puymaigre, “unul dintre decanii tradiționalismului francez”[5, p. 5], cum îl aprecia Paul Sébillot.

În manualul său de folclor savantul francez traducea termenul de folclor prin perifriza: poezii populare, tradiții, povești, legende, credințe, superstiții, ghicitori, proverbe. Cu un an mai târziu *Societatea franceză de tradiții populare* definește superstițiile, obiceiurile vechi și toate subiectele care se raportează la această problemă cu termenul de *literatură populară*.

Nu s-a renunțat, cu toate acestea, la maniera de interpretare tradițională, tipică cercetătorilor britanici E. S. Hartland, G. L. Gomme, A. Lang, care susțineau că folclorul este o “știință a tradiției” ce se ocupă cu colectarea și cercetarea basmelor, credințelor, obiceiurilor, poeziilor, superstițiilor - reminiscențe spirituale ale unui popor din timpuri imemorabile.

Primul subtitlu al publicației *Șezătoarea- Revistă pentru literatură și tradițiuni populare* - amintește, într-adevăr, de clasificarea lui Sébillot (*Literatura orală și Obiecte etnografice*) [6, p. 156], dar ele nu pot fi

echivalate. La *Șezătoarea* termenul de *tradiție* nu a fost utilizat cu aceeași intenție de a cuprinde cântecele, basmele, proverbele, deopotrivă cu muzica, dansul, arta decorativă, costumele etc. Formula “tradiție populară” era restrânsă la obiceiuri și credințe, iar între literatura orală (termen curent: populară) și dans, muzică, medicină populară, botanică, cromatică se făceau deosebiri clare în folcloristica română. Criteriul aplicat era de fond și de manifestare a producțiilor. Termenul de tradiție ce acoperea doar sfera obiceiurilor, a credințelor și a superstițiilor era aproape sinonim cu acela de datină.

Noutatea adusă de conducătorul revistei din Fălticeni în privința conceptului și domeniului folclorului constă în separarea acestora de literatura orală încă din subtitlul publicației. În plus, resimțind o insuficiență terminologică pentru valorile ce s-au dezvoltat pe parcursul secolelor în rândul maselor populare, Gorovei rezolvă problema întrunind cele trei mari compartimente în revistă: *literatură, obiceiuri și credințe*.

Ce înțelegea directorul de la *Șezătoarea* prin *literatură* rezultă din clasificarea textelor pe genuri și specii: *cântece, poezii, basme, proverbe, doine, bocete, descântece* etc. Acestea amintesc de clasificarea lui Hasdeu în cele trei genuri: *poetic, aforistic și narativ* din scurta prefață intitulată *Literatura populară* la volumul lui I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori* (1875), în care autorul *Cuvintelor den bătrâni* definea succint fiecare specie artistică în parte.

Chiar și după ce *Șezătoarea* se subintitula *Revistă de folclor*, Artur Gorovei continua să utilizeze aceeași clasificare, contribuind astfel la generalizarea terminologiei de specialitate pe terenul folcloristicii.

Delimitarea materialelor pe secțiuni - literatură, obiceiuri, credințe - amintește de școala engleză, detașându-se în acest punct teoretic de programul lui P. Sébillot. Dezlegarea oferită de folcloristul român corespunde stadiului cercetărilor noastre de atunci și capacității colaboratorilor săi. Din acest motiv ea nu a fost dezaprobată de presa vremii sau de B. P. Hasdeu, care la 1887, ocupându-se de conceptul filologiei comparate, propune o definiție cuprinzătoare a folclorului: “Prin folk-lore se înțelege aici nu acele texturi poporane care sunt nu mai puțin trebuincioase gramaticii, fiind o prețioasă fântână pentru lingvistică peste tot, ci se înțelege întregul trai prezente și trecut al unui popor, viața lui materială și morală, în treapta-i desfășurare, cu toate ale ei multe și mărunte[7, p. 376].

Dacă ne gândim la utilizarea improprie a termenului de “folclor”, “etnografie”, “etnopsihologie” sau la sfera expresiei de “literatură populară” ce depășea domeniul literaturii propriu-zise, înțelegem că marele filolog a exercitat și asupra lui Gorovei o anumită influență. Deși în subtitlul revistei directorul făcea separația, pe de o parte, între “literatură”

și pe de alta - “tradițiuni populare”, în articolul program se preciza că “Șezătoarea” era menită numai pentru *literatură populară*.

Termenul de “etnopsihologie” este utilizat de câteva ori de conducătorul publicației de folclor, fiind raportat la o serie largă de producții populare, în timp ce cuvântul “folk-lore”, pe care îl atestăm în cuvântul introductiv al primului număr de două ori, se impune în scrierile sale în dauna expresiei insuficiente și incomplete de “literatură populară” prezentă în presa vremii.

Se cuvine să menționăm marea deosebire între concepția revistei și intențiile conducătorului ei, interesat în egală măsură și de probleme teoretice. Cu toate “adaptările” de programe și chestionare, revista a rămas un simplu *magazin de materiale*. Programul ei eclectic și fluctuant, cât și influențele din afară, i-au dat o falsă alură cosmopolită.

Concepția lui Gorovei de după 1900 se desparte de cea a *Șezătorii*, fiindcă directorul își însușise deja o anumită experiență redacțională. La început materialele erau publicate nesistematic, fără compartimentări speciale. Pe parcursul primului an se profilează rubricile *Medicină populară*, *Cântece*, *Cimilituri*, care vor deveni apoi constante și vor constitui o schemă programatică.

Ordonarea materialelor în volumele ulterioare, de exemplu vol. XII (*Datinile, obiceiurile și credințele oamenilor din țările române, Cântece, Versuri din bătrâni, Tradiții și legende, Urătură, Onomastica poporului, Faptul sara afară la lună nouă, Strigăte de joc, Credințe și datini, Descântece, Vrăji și farmece de dragoste, Cântece populare, Note bibliografice*), formează un grupaj de indicii folcloristice în stare să concretizeze altă platformă teoretică. Această listă de specii era mult mai accesibilă colaboratorilor revistei decât clasificările pretențioase și avantajoase doar specialiștilor. Se va fixa prin acest sistem de compartimentare și terminologia unor specii sau categorii folclorice ca superstiția, cimilitura, legenda cosmogonică și altele, preluate ulterior de literatura de specialitate.

Raportul pe care îl redactează în 1916 pe marginea manuscrisului *Legende tradiționale și amintiri istorice*, vol. II, scris de C. Rădulescu-Codin, dezvăluie de asemenea concepția directorului despre aceste specii: “Pentru ca o povestire să fie legendă sau tradiție istorică, scrie Artur Gorovei, trebuie să fie legată de numele unui personaj istoric, al unei localități, al unui fapt istoric, sau al unor datine naționale”[8, p. 75].

În același text mai descoperim o considerație de natură teoretică, prin care raportorul apreciază corect că “Cele ce spun țăranii, prin sate, despre lucrurile de astăzi, chiar când sunt în legătură cu personaje care au însemnătate în viața noastră socială, nu pot fi considerate ca legende istorice, cum vor putea fi poate peste câțiva ani, când vremea va întinde vâlul amintirii asupra faptelor întâmplare în zilele noastre”[9, p. 76].

În cea de-a doua etapă de elaborare și teoretizare a folclorului, cum s-a văzut și din demonstrația de mai sus, directorul școlii, în primul rând, la revista pe care o redacta și familiarizat cu noua direcție inaugurată de filologul Ovid Densusianu, dar și cu studiile din străinătate ale lui A. Van Gennep, A. Spamer, I. M. Sokolov, propune noi modalități – modeste, ce-i drept - de teoretizare.

Trebuie să amintim că, depășind vechea concepție despre folclor, care vedea în acesta o însumare a bunurilor tradiționale, a relicvelor, Ov. Densusianu aducea în discuție noțiunea de *folclor contemporan, viu*, arătând că în atenția specialiștilor trebuie să stea atât producțiile moștenite prin tradiție din timpuri străvechi, cât și, mai ales, ceea ce se creează și există azi, fie pornindu-se de la temele și motivele anterioare, receptate și interpretate prin prisma modului actual de a gândi și de a concepe lumea, fie de la creațiile noi izvorâte din realități și stări de lucruri noi. Prin prelegerea sa *Folclorul, cum trebuie înțeles*, din 1909, teoreticianul bucureștean anticipa ipoteza lui A. Van Gennep despre *faptele vii, actuale* din viața țaranului - parte componentă a disciplinei care se înrudește de asemenea cu etnografia și dialectologia.

Dacă folclorul este invocat de pașoptiști pentru a vedea “cine am fost și cine suntem” (A. Russo) sau de către mitologizanți pentru similare considerente naționale, spre sfârșitul secolului ajunge să fie investigat ca un “lucru științific”, a cărui valoare iese mai bine în evidență, după concepția lui Hasdeu și mai târziu după cea a lui Densusianu, când este pus în relație cu alte discipline.

Etnologul francez A. Van Gennep va depăși însă cadrul strict al folclorului, confundându-l cu etnografia. Folclorul, după el, se ocupă cu studiul “tuturor ceremoniilor, jocurilor și dansurilor, cultului popular al sfinților, casei și soțului, sculelor de gospodărit, uneltelor de orice fel, artelor minore și majore, instituțiilor create de popor sau supraviețuind din perioadele vechi, în sfârșit al felurilor de a simți și exprima care diferențiază *popularul de superior*”[10, p. 27].

Această confuzie a timpului comisă și de M. Haberlandt, K. Krohn, O. Lauffer, P. Sébillot nu o semnalăm în expunerea lui A. Gorovei *Noțiuni de folclor* (1933), în care sunt rezumate copios mai multe idei din *Le Folklore* (1924) a lui A. Van Gennep.

Din recenzia pe care i-o face chiar autorul *Riturilor de trecere* reținem diferența de opinie a folcloristului român. “Dacă eu în micul meu volum am ținut cont de costume și de artă populară, nota etnologul francez, Gorovei le-a eliminat pentru a adopta vechiul punct de vedere literar atât de tare apărat de Karl Krohn fără argumente specifice. Dacă folclorul este studiul metodic al “vieții populare”, conchide recenzentul francez, el trebuie să-l considere în totalitatea sa, nu numai spiritual, ci și material”[11, p. 31].

A. Gorovei și-a însușit de la Arnold Van Gennep ideea că folclorul se prezintă ca “un lanț tradițional”, însă verigile sale nu sunt decât “antecedente” ale faptelor vechi. Dacă folcloristul cercetează aceste fapte istorice sau arheologice, îl imită Gorovei pe A. Van Gennep în exprimare, acesta o face în mod necesar, "pentru că fiecare fapt actual are antecedente pe care trebuie să încercăm a le înțelege. Pe folclorist îl interesează cum se întrebuințează aceste obiecte de ființele astăzi în viață, datinile executate sub ochii noștri și cercetarea condițiilor complexe, mai cu seamă psihice, ale acestor datine. Și dacă viața socială se schimbă fără încetare, anchetele folcloristice nu vor înceta nici ele” [12, p. 37-38].

Fragmentul citat ne amintește de *Folclorul, cum trebuie înțeles*, cu deosebirea că autorul *Noțiunilor de folclor* nu recunoaște obiceiurile noi împrumutate de la străini prin intermediul orașului. Rezervele sale față de influența orășenească sunt tipic sămănătoriste și ruraliste.

Curentul ruralist ce proslăvea trecutul folcloric este adversar al oricărei influențe culturale străine care alterează specificul nostru național. Ulterior acesta va lua o formă “poporanistă” răspândită de revista *Viața românească* și însușită de mai multe publicații.

Spre deosebire de G. Oprescu, care în *Arta țăranilor la Români* (1922) demonstrează că arta populară a unei țări nu poate fi studiată în chip izolat, ci în comparație cu cea a țărilor vecine, autorul studiului *Ouăle de Paști* (1937) respinge toate producțiile ce poartă amprente asimilate ale altor culturi și ale epocilor moderne care s-au adăugat la fondul autohton dominant [13, p. 75].

Frumosul, valoarea estetică erau căutate și atribuite doar produselor de artă populară care se conformau vechii tradiții. Cele care nu corespund acestui criteriu sunt depreciate și catalogate drept exemplare hibride și alterate de modă.

Ideea vehiculată de mai mulți tradiționaliști este, bineînțeles, preconcepută și eronată. Ea rezultă din patriotismul greșit înțeles al “tipului național” promovat de la 1843 în artă prin concursul lui M. Kogălniceanu atunci când a prezentat *Doinele* lui V. Alecsandri.

Superficialitatea folcloristului fălticenean surprinde în acest caz, ca și în altele, cu atât mai mult cu cât chiar studiul său îl contrazice. Influențele topite într-o viziune profund originală au îmbogățit manifestările de artă ale românilor în urma unui proces inevitabil de interferențe sociale, economice și culturale, pe care Gorovei le recunoaște doar ca aspecte nefavorabile.

Fostul director de la *Șezătoarea* respinge și producțiile citadine în totalitatea lor, pentru că “Civilizația orașelor a influențat mult asupra corupțiunii datinelor din sate, în toate privințele” [14, p. 2].

Culegerile lui Anton Pann, Petre Ispirescu, G. Dem. Teodorescu infirmă observația lui Gorovei și a altor cercetători din epocă despre nonvaloarea

folclorului citadin, iar studiul amintit al lui Ov. Densusianu este o replică bine motivată la “rătăcirile”[15, p. 6] sămănătoriștilor și poporaniștilor.

Cu toate argumentele promotorului direcției științifice de culegere și cercetare, autorul celor patru monografii folclorice rămâne pe aceleași poziții critice. Recenzia *Cântecele din colecția lui G. Dem. Teodorescu spuse de Solcan*, rămasă în manuscris, câteva articole și studiul *Noțiuni de folclor* răspund acestei atitudini extremiste a lui A. Gorovei.

Orașul este respins ca mediu folcloric, deoarece acesta nu are nimic caracteristic din tradiția vieții românești. Or, aceasta, în opinia folcloristului, “... este tot atât de hotărâtoare în existența noastră ca și misterul nepătruns al eredității”, de aceea trebuie “Să ne păstrăm neștirbite tradițiile și datinile, să ne reîntoarcem la acele pe care le-am părăsit, dacă voim să nu ni se tăgăduiască un loc distinct între popoarele care stăpânesc lumea”[16, p. 2].

Chiar dacă am scruta faptele exclusiv din perspectiva vehiculării bunurilor tradiționale, investigarea acestui material ar putea reține fenomene extrem de interesante sub raport folcloric, ce se petrec în lumea orașelor. În plus, atât în stadiul actual al dezvoltării cât și în trecut, anumite aspecte din viața folclorică și unele schimbări din structura cântecelor, jocurilor și literaturii sătești nu pot fi înțelese fără cunoașterea folclorului orașelor. Interdependența celor două medii este o realitate care trebuie recunoscută fără rezerve, fiindcă doar ea ne oferă o imagine integrală a folclorului contemporan.

O altă cauză care a declanșat “știrbirea ” specificului românesc trebuie căutată, în opinia lui Gorovei, în împrumuturile din afară. Acestea au “deformat”, spre exemplu, ritualul de altădată al nunții nu numai la clasele bogate, ci și la cele sărace, care fac sacrificii peste puterile lor numai pentru a se ține de moda occidentului. Și pomul de Crăciun, datină eminentă catolică, care “alungă steaua, colindătorii și urătorii” se înscrie, după părerea lui P. Ispirescu, N. I. Dumitrașcu și A. Gorovei, în ciclul obiceiurilor străine asimilate prin intermediul orașului. De aici și sufletul “străin”, limba stricată a citadinilor, precum și influența lor “nocivă” asupra culturii populare în întregime.

S-a mai speculat frecvent în epocă ideea că ruptura de tradiție a fost impusă de influențele economice. “Limba, portul, cântecele, jocurile, obiceiurile și datinile care sunt moștenirea noastră strămoșească, s-au păstrat neschimbate până la 1875, constată folcloristul. O dată cu construirea căilor ferate ele au început să se schimbe” [17].

Doar stâna, conchide Gorovei, este singura manifestare a activității noastre rămasă neinfluențată de schimbările vremurilor “cu toată urgia dezlănțuită contra ei de mintioși legiuitori și de aprigi agenți sanitari” [18, p. 32].

Slăbirea puterii de rezistență a tradiției putea fi explicată, în cazul Moldovei, după părerea cărturarului, și prin diferența de necontestat a originii etnice a populației, teză care, ca și altele, rămâne doar la stadiul afirmației.

Atitudini contradictorii ale folcloristului semnalăm, de asemenea, în articolele *Un cuvânt pentru mamele române* și *Un exemplu de imitat*, unde autorul propune foarte insistent prohibirea obiceiurilor legate de pomul de Crăciun, iar în altă parte (*Un document caracteristic*) se arată mulțumit că un medic a îndrăznit să condamne în presă alaiurile cu măști și colindele.

Ținând seama de raportul dintre cultura veche și cea nouă, de diferența dintre viața rurală și cea urbană, lui Artur Gorovei îi apare clar aspectul nefolcloric al unor elemente noi: “Un material adunat astfel poate servi de elemente pentru alte ramificații de studii despre om, etnografie, antropologie, sociologie, sau cum s-ar numi disciplina care se ocupă de starea actuală a omului (...) Desigur, continuă el citându-l pe R. Vuia, cu lucrarea din 1930, *Etnografie, Etnologie, Folklor*, sunt cazuri când și faptele actuale pot să intereseze, să aibă importanță pentru folclorist atunci când prin ele putem surprinde elementele folclorului în formare”[19, p. 30], sau “faits naissantes”, cum ar spune însuși Arnold Van Gennep.

Preocuparea lui Gorovei în cazul dat se deosebește de cea a etnografului francez și se apropie de a lui Ov. Densusianu. Or, în concepția lui Gennep, “Folclorul nu este, cum se crede, o simplă colecție de fapte disparate, mai mult și mai puțin curioase ori amuzante, este o știință sintetică ce se ocupă, în special, de țărani și ceea ce mai persistă în mediile industriale și urbane”[20, p. 29].

Din formularea de mai sus rezultă că folclorul și-a extins modul de viață de la mediul țărănesc la cel urban, de aceea Gennep nu era atât de convins de existența folclorului orășenesc. În plus, pentru el delimitarea folclorului de disciplinele înrudite sau conexe era o problemă dificilă: “Se poate observa că domeniul folcloristului cuprinde în zilele noastre mai multe ramuri care se întind de la studiul literaturii la lingvistică, de la studiul muzicii la acel al artelor decorative. Prin urmare, hotarele folclorului nu sunt peste tot trasate cu exactitate. Se prevede un reproș, dar dacă s-ar încerca să se indice limitele exacte ale unei științe, anume care studiază manifestările omenești, am observa că obstacolul este totuși același. Unde începe și unde se oprește, spre exemplu, economia politică sau studiul artei majore și al esteticii, sau al lingvisticii și al geografiei?”[21, p. 19-20].

Gorovei a pledat pentru delimitarea disciplinelor și materialele publicate în “Șezătoarea” sunt relevante în acest sens. În plus, răspunsurile lui la această problemă par să fie mai aproape de realitate chiar decât cele ale teoreticianului bucureștean.

Atunci când era vorba de viața spirituală din trecut, Densusianu făcea delimitări asemănătoare cu cele ale lui Gorovei, deosebind antropologia, etnografia, dialectologia. În schimb, el este nesigur când se referă la viața spirituală contemporană propriu-zisă și dă întâietate textelor dialectale. În gândirea sa etnopsihologică, textele contemporane sunt mai potrivite pentru a determina pulsul vieții colective. Valoarea producțiilor artistice moștenite este minimalizată de filolog pentru că nu rețin, după el, caracterele specifice ale gândirii omului de la țară.

Rezerva lui Gorovei în această privință pare iarăși mai întemeiată: “De aceea cred că părerea d-lui Ov. Densusianu că tot ceea ce gândește, tot ceea ce spune țăranul de astăzi trebuie considerat ca material de folclor, nu poate să fie admisă. Nu părerea, credința unui individ constituie folclor, ci aceea a unei colectivități și care e transmisă dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Altfel ar trebui să ajungem la un rezultat inadmisibil”[22, p. 31].

Investigațiile ulterioare îi vor da dreptate directorului din Fălticeni, care în acel moment publică unele texte contemporane în *Șezătoarea*, întemeindu-și punctul de vedere. Poeziile primite de el la 1915, pe atunci redactor la *Răvașul poporului*, de la diverși cititori ai ziarului din mediile rurale sunt niște piese pseudofolclorice. “Că valoarea literară a acestei compuneri, comentează autorul, este mai prejos de poezia populară care se cântă și pe care o avem moștenire din alte vremuri, asta e de netăgăduit, dar pentru că folclorul nu are menirea de a da numai modele de literatură, ci material pentru studierea sufletului unui neam, și fiindcă sufletul de astăzi al neamului interesează măcar tot așa de mult, ca și sufletul lui de altădată, de aceea se cuvine să dăm la iveală și produceri de astăzi ale unor oameni care nu sunt prea mult influențați de literatura cultă pe care n-o pot asimila”[23, p. 1].

În fragmentul citat Gorovei amintește de trei probleme majore care se referă la domeniul folcloristicii. Prima dintre acestea face trimitere la *creațiile autentice* din tezaurul folcloric tradițional și la produsele nefolclorice recomandate de autor să fie ocolite. Acestea din urmă au fost încadrate până de curând în așa-zisul “folclor nou”, pierzându-se din vedere faptul că o creație “nouă” poate fi considerată folclor numai atunci când devine ea însăși tradiție. Noul, inovația, elementul original nu poate să existe decât în măsura în care acesta respectă tradiția, este acceptat de colectivitate, permanentizat în timp și istoricizat tot așa ca fenomenele lingvistice, religioase ori juridice[24]. Abia în urma acestui proces putem scruta materialul folcloristic pentru studiul sufletului unui neam.

În ce privește noțiunea de *caracter colectiv*, Gorovei se situează pe poziția celor care sunt susținătorii teoriei creatorului de excepție. Creațiile populare cu dublul lor aspect, spiritual și material, sunt rodul imaginației artistice a creatorului anonim capabil de intense trăiri, sunt “scânteieri ale

unei inteligențe care trece de limita omului comun” și nu al poporului, în totalitatea lui, și nici al aceluși suflet mistic colectiv al poporului, de care vorbeau reprezentanții psihologiei etnice.

“Nu se poate atribui masei întregi, nota folcloristul, darul de invenție și chiar nici darul de transformare. Ori de câte ori s-au analizat mai de aproape factorii care intră în joc, s-a constatat că invenția propriu-zisă este faptul unui individ unic, a căruia producție este apoi modificată de alți indivizi care formează după o mică colectivitate, care acționează asupra altor colectivități din ce în ce mai numeroase și mai considerabile, până ce ajung să constituie ceea ce numește masa populară” [25, p. 42].

A. Gorovei observă de asemenea judicios că motivele, modelele creatorului anonim “... nu răspund unei concepții individuale sau unor sentimente particulare, ci unor sentimente colective și unor credințe comune” [26, p. 37]. Numai în condițiile proliferării mijloacelor de informare individul talentat iese din anonim pentru a-și afirma identitatea.

Suma cunoștințelor unui popor despre lume, exprimată în legende, credințe, superstiții, medicină, obiceiuri juridice, interesează, în primul rând, pentru funcția lor didactică și practică în viața colectivității. Acceptând această realitate, specialiști ca Vico și, pe urmele lui B. P. Hasdeu, A. Gorovei și alții consideră folclorul o “știință”, nu despre popor, cum susțineau englezii, ci cu caracter de “enciclopedie”.

Primul capitol din *Noțiuni de folclor*, intitulat *Ce este folclorul*, cu toată maniera sa eseistică, este o demonstrație originală asupra atributului de știință genuină a artei populare. Autorul broșurii face, asemeni lui L. Blaga sau P. G. Bogatâriov și Roman O. Jakobson [27], o paralelă între creația tradițională și cea cultă, reușind să surprindă câteva trăsături tipice de fond structural ale științei vulgare cum ar fi enciclopedismul, caracterul universal și multiseclar.

Creația folclorică, spre deosebire de creația cultă, nu este încheată, definitivă, nu are caracterul unui produs spiritual finit. Referitor la această problemă, Gorovei nota: “Spre deosebire de știința savantului, știința săteanului acestuia nu-i *variabilă*. Ceea ce crede el astăzi despre creația lumii, de pildă, au crezut părinții lui, au crezut moșii și răsărămoșii lui, cu mii și mii de ani în urmă” [28, p. 8].

Cum percepția realității sociale, a realității în natură, a realității umane se schimbă în funcție de participanții la actul cultural, anume *variabilitatea* constituie una din formele de existență a operei folclorice negată de conducătorul *Șezătorii*.

În sfârșit, definiția pe care o propune autorul în încheierea capitolului ne reține atenția prin formularea independentă de modelele inițiatorilor săi de altădată. “Toată știința aceasta despre ale lumii, scrie Gorovei, tot acest patrimoniu colectiv, moștenit din gură în gură, din generație în generație,

nealterat de influența civilizației și a culturii cărturărești, este ceea ce constituie un material de studii și o știință care se numește folclor” [29].

Și această definiție, precum și alte idei susținute în lucrări proprii ca *Noțiuni de folclor* (1931), *Cimiliturile românilor* (1898), *Descântecel românilor* (1931), sunt independente față de gândirea revistei. Ele vin să confirme lipsa unui sistem ordonat, o pendulare între tradiționalism și noile orientări moderne, determinată, în fapt, de mozaicul de păreri străine și autohtone, pe care și le-a însușit aliniindu-le eclectic în decursul câtorva decenii.

Originalitatea concepției sale despre folclor trebuie căutată, așadar, în desfășurarea și completarea unor idei ale folcloriștilor francezi și români. Tot aici am adăuga și descoperirea unor elemente teoretice noi în delimitarea disciplinelor înrudite cu folclorul, clasificarea speciilor folclorice, tipologia descântecelor, introducerea unor noi instrumente de lucru ca *bibliografia de specialitate*, *glosarul de cuvinte regionale* utile atât investigațiilor de atunci cât și celor curente deoarece acestea se prezintă ca documente folclorice, etnografice sau lexicale.

Referințe bibliografice:

1. Arnold Van Gennep. *Coutumes et croyances populaires en France*, vol. II, în *Manuel de folclor français contemporaine*, Paris, 1931.
2. Apud. P. Ursache. “Șezătoarea” în *contextul folcloristicii*, București, 1972.
3. P. Ursache. *Artur Gorovei: o concepție folclorică de recuperat*, în vol. *Eseuri etnologice*, București, 1986.
4. *Șezătoarea*, vol.1, 1892.
5. Paul Sébillot. *Le Folclor*, Paris, 1913.
6. Vezi *Revue des traditions populaires*, nr.5, 25 mai 1886.
7. B. P. Hasdeu. *Dicționare și dicționare*, în *Analele Academiei Române, Seria III, tom. IX*, București, 1887.
8. *Analele Academiei Române*, an. II, vol. XXXVIII, București, 1915-1916.
9. *Ibidem*.
10. Arnold Van Gennep. *Le Folk-Lore*, Paris, 1924.
11. *Ibidem*.
12. A. Gorovei. *Noțiuni de folclor*, București, 1933.
13. Din aceste considerente autorul respinge noile motive ornamentale de origine citadină din repertoriul ouălor de Paști, pe care le apreciază ca fiind neautentice. Vezi studiul de folclor *Ouăle de Paști*, București, 1937.
14. A. Gorovei. *Tradițiuni și datini*, în *Adevărul literar și artistic*, 1 ianuarie 1933.

15. Vezi și Ov. Densusianu. *Rătăcirii literare*, în *Viața nouă*, an. I, nr. 2, 1 februarie 1905.
16. A. Gorovei. *Vecinul de peste pârâu*, în *Lumea*, an. XVII, nr.4900, 7 septembrie 1934.
17. *Dintr-un Memoriu manuscris aflat în arhiva Secției de Etnografie și Folclor din Cluj*.
18. A. Gorovei. *Noțiuni...*
19. *Ibidem*.
20. A. Van Gennep. *Le Folklore*, Paris, 1924.
21. *Ibidem*.
22. A. Gorovei. *op.cit*.
23. A. Gorovei. *Material de folclor din zilele noastre*, în *Șezătoarea*, vol. XVI, 1915.
24. Lucrarea folcloristului rus I.M.Socolov *Russkii foljclor* (1938), dar și cele moderne, propun acest demers al problemei.
25. A. Gorovei. *op. cit*.
26. *Ibidem*.
27. Presupunem că folcloristul cunoștea articolul specialiștilor ruși *Fol'klor kak osobaia forma tvorcestva* (1929), publicat în limba germană cu titlul *Die Folklor als eine besondere Form der Schaffens*, în "Verzinaanling van Opstellendoar. Ond-lurlingen en Bevriende Vakgenooten".
28. A.Gorovei. *Noțiuni...*
29. *Ibidem*.

Loretta Handrabura | Literatura de frontieră a lui A. Gorovei

O literatură de atitudine, angajată în problemele țaranului, se desprinde la 1907. *Dureri înăbușite* (1904) și *Bordeienii* (1912) lui M.Sadoveanu sugerează rezumativ un climat social de tensiune și așteptare. În același spectru tematic și mai puțin artistic se încadrează cele 21 de *reportaje* și *însemnări de călătorie* publicate inițial de A.Gorovei (1864-1951) în diverse reviste și ziare, apoi reunite în volumul *Cruzimi* (1921), la care ne-am referit și în altă parte din perspectiva evenimentului istoric consemnat de un contemporan.

Dintre *categoriile literaturii de frontieră* cultivate de Gorovei *reportajul* pare să fie cel mai bine realizat, urmat apoi de *amintirile literare*. Celelalte

bucăți literare - schița autobiografică, însemnările de călătorie, jurnalul și amintirile - sunt încercări mai palide. Ele demonstrează o prezență foarte activă a folcloristului deja afirmat și în circuitul literar al epocii alături de prietenii săi M.Sadoveanu, N.Iorga, M.Șerban, G.Tutoveanu ș.a.

Fostul inspector agricol, apoi primar a preferat formula reportajului, realizând adevărate anatomii ale unor medii cunoscute prin experiență directă din județul Suceava. Publicistul s-a confruntat personal cu nedreptățile, arbitrajul, jaful și indolența organelor administrative ale timpului său. El înregistrează obiectiv aceste situații în reportaje izolate, pe care le grupează mai târziu într-un volum unitar ca mesaj.

Traectoria evenimentelor consemnate pe viu poate fi reconstituită în baza titlurilor *În ajunul răscoalelor* și *Pe urmele răscoalelor* al primului și ultimului reportaj din cuprinsul acestei "cărți dureroase", cum a fost apreciată de contemporani. Iată ce nota în această problemă M.Sadoveanu în recenzia sa din "Viața românească": "Este o încercare de a trezi în lumea noastră <...>, o conștiință, de a face să vadă cât suntem de barbari și cât drum mai avem de străbătut ca să fim vrednici de minunatul pământ pe care-l locuim și de darurile pe care cu îmbelșugare le-a hărăzit soarta sufletului neamului nostru. Constatările pe care le deducem sunt crude, dar adevărate. Țara ajunsese în sec. al XX-lea încă analfabetă, fără libertăți, fără conștiință cetățenească. Criza morală și economică crește zi cu zi. Faptele relatate de Gorovei vin să declame lozinca vremii: libertate, dreptate și cinste" [1, p. 298].

Țărănimea din însemnările lui Gorovei este proiectată în culori dramatice. Deposedată de pământ, fără a fi despăgubită, nemulțumită de organele administrative, care percep aceeași taxă de mai multe ori sau majorează "samovolnic" impozitele, revoltată de penuria traiului și a nedreptății, masa celor obidiți se răscoală cerându-și drepturile. Prin acte crude de vandalism, informează reporterul, armata instaurează ordinea în localitățile Salcea, Hancea, Bănești, Flămânzi, Mălini și Rădășeni. "În fiecare sat în care intrau "coloanele volante", țăranii erau întinși la pământ și li se aplica un număr de lovituri, fixat mai înainte, relatează naratorul. Pentru ce? Pentru ca să nu le vie gust să se răscoale" [2, p.239].

Condiția țăranilor este alarmantă, ne avertizează autorul. Pe de o parte, ei sunt subjugăți și exploatați de târgoveți, funcționari și grăniceri. Consiliile comunale sunt niște parodii, iar voința primarului - singura lege. Mentalitatea lor a rămas încă neschimbată după împrumutarea de la 1864, se convinge tânărul magistrat. Legile, "nefiind rezultanta unor anumite condițiuni sociale, nu au contribuit întru nimic la modificarea crezului populațiunii noastre rurale după calapodul formelor nouă ale statului" [2, p.90].

Pe de altă parte, lipsa educației sociale a declanșat o stare de ruină morală și economică în această parte de țară clasată "dincolo de

fortificații". În manieră naturalistă, A.Gorovei descrie mulțimea analfabetă și incultă, fără cunoștințe elementare de igienă, deoarece ea se supune orbește dogmelor bisericești.

Satul din reportajele și impresiile de călătorie ale lui A.Gorovei este văzut, prin urmare, în procesul de pauperizare a țăranului în lupta cu administrația. Sunt urmărite diferite forme de protest. Peisajul este tulburător prin mizerie. Imaginea sumbră și apăsătoare, proiectată sub un cer cenușiu, o regăsim și în schițele sau în nuvelele care abordează lumea provinciei.

Pe lângă evenimentele de interes general, cum ar fi răscoalele de la 1907, informația sa cuprinde și evenimente ocazionale, realități economice, juridice, etnografice, culturale și geografice culese la fața locului. Întâmplările relatate dau impresia de perfectă autenticitate. Surprindem de asemenea și secvențe din propria carieră a magistratului care ne apare în ipostaza de cetățean și apărător al ordinii și progresului social.

Dacă în reportajele la care ne-am referit (*O școală de agricultori și un spital de pelagroși, Greu de închipuit, Pe hotarul țării, Funcționarii români, Dincolo de fortificații, Chestiunea bisericească, Puterea noastră de asimilare, Antimilitarism*) publicistul insistă asupra formei strict documentare și a fondului nonfictional, în *Dornele, Broșteni, Borca, Stânișoara, Trei sate, Mănăstirea Râșca, Baia, Liteni, Drumuri vechi, Cotnari* el apelează adesea la modalități literare de expresie, realizând veritabile pagini de jurnal din timpul călătoriilor sale prin munții Dornei și pe apele "fermecătoarei Bistrița <...> izbăvitoare de gânduri rele" sau prin alte locuri din țară.

Timpurile de altădată, a căror dimensiune mitică o probează ruinele fostelor conace din Rotopânești și Horodniceni sau a bisericilor din Baia și Hârlău, sunt rememorate pe o notă de regret. Această tonalitate o regăsim în toate scrierile sale memorialistice, dar și beletristice. Imaginile descriptive, vizuale, sunt frecvent însoțite de amănunte istorice pentru a amplifica, în fiecare caz relatat, contrastul prezent-trecut: "Iată Baia, ne indică autorul asemeni unui ghid ce înaintează printre locuri și figuri familiare, cu ruinele ei mărețe, mărturie veșnică a vitejiei strămoșești și veșnic loc de tristă amintire pentru ungarul falnic și înfrânt de arma Moldovei <...>. Înaintea noastră șoseaua lui Mihai Sturza cotește spre stânga, printre copacii care astăzi încep a cădea pradă vântului și toporului și în locul cărora alți copaci nu se mai sădesc. Era frumos într-o vreme, să călătorești pe acest drum, și era ademenitoare umbra de pe marginea șoselei, când arșița dogorea frunțile și le îmbrobona cu sudoarea moleșitoare. Astăzi să te adăpostești doară la umbra stâlpilor de telefon. Ne-am civilizat grozav!" [3, p. 394].

Paginile sale resuscită trecutul în stil pașoptist, proiectându-l peste un prezent precar într-un viitor deloc optimist. Ruinele - conace, palate,

biserici, mănăstiri, ca și la predecesori, formează un topos al călătoriei. Zidurile năruite îl întristează pe autorul melancolic atunci când le revede peste ani. Din ruinele lor Gorovei țese amintiri personale ce se suprapun în biografia sa peste locuri și timpuri uitate sau necunoscute contemporanilor. Foarte frecvent reflecțiile sale asupra raportului prezent-trecut sunt însoțite de argumente verificate documentar (hrisoave, danii, acte de vânzare-cumpărare).

Etapele înregistrate *Prin țară*, titlul inițial al însemnărilor amintite mai sus, care se prezentau sub formă de jurnal unitar, au un sens fie social, fie etic, fie istoric, fie estetic și dezvăluie un adevăr: carențele legii de împrumut a țăranilor de la 1864; inalienabilitatea pământurilor rurale; sistemul distribuirii forței de muncă; "invazia străinilor" pe piața economică internă; nivelul cultural al țăranului ș.a.

Deși prin formula sa literară prozatorul este adept al sămănătorismului și poporanismului, țăranul său comportă toate însemnele atitudinii realist-critice. Gorovei pare să urmeze principiul înaintașului său umanist D.Cantemir "patriotism în limita adevărului" și răspunde prin obiectivitate și autenticitate noilor cerințe literare ale vremii. "Românii sunt diletanți și în această manifestare a activității omenești precum sunt diletanți în toate celelalte" [4, p.168], conchide autorul după ce constată că mai multe fabrici din țară duc lipsă de personal fiind obligate să angajeze străini.

Această stare de lucruri alarmantă înregistrată Gorovei o pune pe seama statului, care nu își elaborase o strategie clară de conducere a masei rurale în noile condiții de împrumut. În opinia autorului, țăranul nu era pregătit pentru a-și administra personal proprietatea și-i lipseau mijloacele materiale s-o întrețină.

Și în plan cultural, de emancipare a omului de la sat, autorul semnaleză direcții inadecvate circumstanțelor reale. Teatrul sătesc, spre exemplu, nu răspunde programului inițiat de Spiru Haret, fiindcă pune în scenă piese "ieftine". Masa incultă nu receptează mesajul, ci, din contra, preia ceea ce ar trebui să condamne.

O primă impresie despre cele văzute de călător este apoi verificată cercetându-se problema în esență. Uneori călătoria se rezumă la aparențele contemplate "din mers", pentru a nu se dezamăgi cunoscând adevărul.

Cu toate acestea, unele constatări, cum ar fi cele despre defectele rasei noastre - neîncrederea și invidia, patima cărților de joc, instabilitatea, lipsa de verticalitate și altele, demonstrează o preocupare continuă a cetățeanului îngrijorat de imaginea poporului său.

Tonalitatea din fragmentele ce menționează aceste caracteristici ale neamului devine dintr-o dată gravă, exclamativ-interogativă, cuvintele cad grele asemeni unui verdict și sunt foarte aspre. "Seceta e bună pentru munți și alte lifte străine, care altă grijă n-au decât asta. Românul nu se spală și nu se îngrijește pe el, cum să se mai gândească la curățenia vacilor." [4, p.173]

sau " Nu știu cum să-ți explici și cum să califici nepăsarea țaranului nostru care, când e mai nevoie, nu vrea să muncească <...> Satele noastre sunt pline de calici, care preferă să trăiască cerșind sau furând, decât să câștige, în mod cinstit, cu munca lor... " [4, p.182].

Anecdoticul ocupă un loc aparte în aceste note, iar în unele pagini este chiar inutil. Figuri multiple se perindă fără vreun contur deosebit, pentru a se nara, spre exemplu, un caz de încălcare a dreptului constituțional al candidaților din opoziție la alegeri de către administrațiile locale.

Progresele prezentului - noile fabrici, care ar trebui să-l însuflețească pe călător, îi provoacă o "mâhnire" existențială, deoarece acestea aduc capital străinilor, iar produsele lor sunt vândute românilor la un preț exagerat. "Podoaba munților noștri, relatează Gorovei, brazii uriași, peste ale căror vârfuri au trecut vijelia atâtor veacuri, se pierde zi cu zi, se mistuie în fabricile acestea, din care trag foloase capitaliștii din țări străine, iar noi rămânem cu ochii ațintiți spre farurile electrice, care ne împiedică de a vedea mai departe decât până unde ajunge lumina lor" [4, p.183].

Chiar și cultura păstrăvilor din pârâul Barnar, ameliorată datorită speciilor din America care cresc mai repede decât cele românești, este amintită de autor pentru a semnala "invazia" străinilor și a constata că "cel mai slab este învins."

Unele note de călătorie *Prin Țară* sunt redactate peste ani. Autorul le-a sistematizat după o geografie concretă a itinerarului parcurs, incluzându-le astfel într-un registru de amintiri: "Și despre Stânișoara am amintiri, scrie Gorovei, care acuma îmi fac plăcere; deși pe atunci nu-mi cam veneau la îndemână, cele petrecute" [4, p.177].

În fața unor situații bizare, inacceptabile din punct de vedere juridic, cum ar fi șoseaua Stânișoarei sau podul de pe Moldova nefinisate de stat sub pretextul că acestea țin de responsabilitatea județului, "care nu are bani!", replica călătorului este categorică: "Belgia Orientului s-a isprăvit!".

În concluzie, impresionat de atmosferă suprasaturată de mizerie la toate nivelurile existențiale ale spațiului, pe care, de obicei, îl "investighează" și arareori îl contemplă, memorialistul îl antrenează în discuție și pe cititor. Acest procedeu asigură scrierilor sale, narate la persoana I prezent, într-o limbă presărată de regionalisme, arhaisme, proverbe și ziceri populare, caracterul oral.

Referințe bibliografice:

1. M. Sadoveanu. *A.Gorovei. Cruzimi // Viața românească*, 1922. – Nr.2.
2. A. Gorovei, *Cruzimi*, Iași, 1921.
3. A. Gorovei, *Prin munți // Gazeta săteanului*, 1900, 18 septembrie.

4. A. Gorovei, *Prin țară (impresii de călătorie)* // Revista idealistă, 1907.- Nr 5.

pro didactica

Alexandra Barbăneagră

**Considerații privind studierea
etichetei verbale în grupele
alolingve**

Studierea limbii române în grupele alolingve presupune nu numai dezvoltarea competențelor comunicative, verbale și lingvistice, dar și “familiarizarea elevilor cu regulile și normele etice, cu tradițiile, istoria, cultura vorbitorilor limbii-țintă”[1, p. 21].

“Tabloul relațiilor omenești, fiind o parte a tabloului lumii, își are coloritul său național” [3, p. 128]. Popoarele lumii, locuind în împrejurări diferite, vorbind limbi diferite, având nivel diferit de dezvoltare etc., și-au conceput obiceiurile, tradițiile, comportamentul, specific mentalității lor. Istoriceste, fiecare popor și-a creat atât norme de comportare a oamenilor în societate (din fr. *etiquette*), cât și norme de susținere a discuției în diferite situații de comunicare. Pentru a fi înțeles, vorbitorul trebuie să întrețină în discuție o atmosferă de politețe și amabilitate, oferind interlocutorului semne de stimă în corespundere cu vârsta, genul, statutul social etc. De exemplu: *Fiți amabil; Nu vă supărați; Cer scuze; Am onoarea; Domnule, doamnă, domnișoară; Cu profundă recunoștință ș. a.*

Astfel, pentru ca această comunicare să aibă efectul scontat, vorbitorii trebuie să respecte nu numai normele de comportare, dar și normele de comunicare.

Comunicarea, ca proces, poartă în sine un caracter creativ, modelat în corespundere cu dexteritățile de operaționalizare a facultăților comunicative. Acestea se prefigurează într-o competență ce presupune în sine formularea enunțurilor în dependență de intențiile urmărite de vorbitor. Dar, totodată, această creativitate conține în sine și un șir de clișee (“*expresii verbale*”; “*stereotipuri*”; “*construcții stabile*”, “*formule de politețe*”, “*adresări*” – termeni utilizați în diferite izvoare lingvistice), create de fiecare popor pe parcursul evoluției sale istorice în care s-a cristalizat “gama emotivă” a comunității date. De aici, o trăsătură specifică pentru astfel de construcții rezidă în faptul că ele reprezintă elementul esențial al oricărei culturi naționale, exprimă bogata experiență populară,

accentuând obiceiurile, modul de viață, condițiile de trai, ce sunt individuale și specifice poporului dat.

În comportarea verbală se manifestă personalitatea ce aparține epocii, țării, regiunii concrete, grupului social respectiv. Manifestările acestei apartenențe se reliefează într-un fenomen complex, legat de locul de naștere, de studii, de particularitățile individuale ale vorbitorului în calitate de reprezentant al clasei sociale, de membru al unei colectivități. Astfel, ea are o aplicare atât generală, cât și strict situativă.

Formulele verbale nu se creează în vorbire, dar se reproduc pentru fiecare situație deja stabilită. Elocvente în acest sens sunt formulele **de salut**: *Bună dimineața! Bună ziua! Bună seara! Noroc! Salut! Vă salut! Îmi pare bine să vă văd! Ce întâlnire plăcută! Ce întâlnire neașteptată! Buna, ce mai faci? Ce mai faci? Cum o mai duci? Cu ce te ocupi? Cum îți merg treburile? Cum vă simțiți?* ș.a.; **formule de rămas bun** sau **de finisare a discuției**: *La revedere! Adio! Pa! Pe curând! Pe mâine! Rămâneți cu bine! Să ne auzim de bine!* ș.a. ; **de mulțumire** *Mulțumesc! Mulțumesc mult! Vă sunt recunoscător! Cu plăcere! Pentru puțin!* etc.

Asemenea normelor de etichetă comportamentală, aceste clișee presupun o atitudine respectuoasă și politicoasă față de cei din jur, fapt pentru care ar fi mai acceptabilă, în viziunea noastră, noțiunea de **etichetă verbală**, deoarece caracterizează clișeul atât sub aspectul structurii, cât și al funcției pe care o îndeplinește în comunicare.

Astfel, **eticheta verbală** poate fi considerat un sistem de formule standard dintr-o limbă, ce servesc pentru stabilirea contactului între interlocutori și întreținerea comunicării politicoase.

Aceste formulele de etichetă din perspectiva normelor de utilizare în limbă se caracterizează prin:

- Înalta frecvență în comunicare;
- Evidenta necesitate pentru procesul de comunicare;
- Necesitatea cunoașterii și utilizării acestor formule de către vorbitorii limbii - țintă.

Procesul de utilizare a acestor clișee verbale vine de la sine pentru vorbitorul nativ, deoarece este preluat de către ei ca o unitate firească și indiscutabilă, ce nu necesită a fi explicată. Asimilarea unor astfel de expresii de către vorbitorii alolingvi provoacă anumite dificultăți. De aici rezultă că vorbitorii de alte etnii, ce studiază limba română, trebuie să fie familiarizați cu diversitatea formulilor de etichetă verbală, cu normele gramaticale de raport între cuvinte, cu legile de funcționare ale acestor sintagme. Necunoașterea acestor norme de utilizare poate cauza “mostre” de tipul:

- - *Pofta bună!* În loc de -*Poftă bună!*
- *Mulțumesc, și vouă!* - *Mulțumesc, la fel!*
- “*Cu Anul Nou*” în loc de “*La mulți Ani*”
- “*Cum viața*” în loc de “*Cum îți merg treburile?*”

- “*Cum sănătatea?*” în loc de “*Cum o duci / Cum stai cu sănătatea*”
- “*N- ați nimerit unde trebuie*” în loc de “*Ați greșit numărul (de telefon)/ Greșeală / Ați cules greșit numărul*”
- “*Coborâți la următoarea oprire*” în loc de “*Coborâți la prima stație*”
- “*Un minut de atenție, vă rog*” în loc de “*Vă rog, o clipă de atenție*” ș.a.

Calchierile de felul celor nominalizate sunt rezultatul interferenței limbii studiate cu cea maternă. Însușirea acestora ar înlesni și favoriza procesul de studiere a limbii române în școală și ar facilita integrarea alolingvilor în societatea noastră.

Respectiv, pentru identificarea acestor formule, a fost necesară o cercetare teoretică, dar și practică, ce ar putea servi ca reper pentru o sesizare cât se poate de nuanțată a particularităților comunicative ale limbii române contemporane.

Cercetarea etichetei verbale în scopuri didactice ne-a permis a identifica, selecta și structura aceste formule într-un șir de grupuri tematice: *Adresări, Salutări, Încheieri, Urări, Recunoștințe, Scuze, Solicități, Regrete, Condoleanțe, Reproșuri, Acorduri și dezacorduri, Comunicări telefonice.*

Structural, etichetele verbale din conținutul grupurilor semantice se realizează prin:

- clișee lexicale;
- frazeologisme;
- clase lexico-gramaticale;
- construcții sintactice.

Atitudinea politicoasă, stând la baza etichetei verbale, poate fi exprimată și cu ajutorul mijloacelor paralingvistice (nonverbale): mimică, gesturi, intonație. Unele din ele sunt înțelese de toți vorbitorii, altele, având colorit național, sunt înțelese doar de vorbitorii acestei limbi (de ex: la români mișcarea capului în dreapta și stânga înseamnă negație, refuz, pe când la bulgari – acceptare. Limba gesturilor însă nu poate înlocui toată comunicarea verbală, ci, practic, fiecare gest vine să secundeze comunicarea verbală, făcând comunicarea mai expresivă, mai convingătoare.

Intonația, ca element al comunicării nonverbale, creează posibilități pentru nuanțarea semanticii și intensificarea expresivității vorbirii. Una și aceeași formulă de etichetă verbală poate fi pronunțată cu diverse tonalități: voios, trist, cu ironie, sarcasm etc. Vorbirea orală este imposibilă fără intonație. În scris, intonația se manifestă prin semnele de punctuație și diverse semne grafice. De aici, vorbirea orală, datorită intonației, este mai concretă decât cea scrisă și mai exactă în respectarea etichetei verbale.

Astfel, susținem ideea că formulelor de etichete verbale trebuie să li se acorde un statut aparte în metodică predării limbii române în grupele alolingve. Studiarea lor trebuie realizată concomitent cu oferirea informației de același gen din limba maternă, cu informația lingvogeografică despre ele. Prin însușirea temeinică a stereotipurilor de comunicare, putem condiționa o cunoaștere mai profundă a culturii și civilizației autohtone și o realizarea a dialogului comunicativ între naționalități și între generații. De asemenea, nu putem trece cu vederea și faptul că această cunoaștere ar îmbogăți spiritual și afectiv parteneriatul între oamenii de diferite naționalități și comunități etnice.

Referințe bibliografice:

1. *Curriculum școlar la limba și literatura română pentru școlile alolingve* - Chișinău, 2000.
2. Н. И. Формановская. *Речевой этикет и культура общения* / М., 1999.
3. А. А. Леонтиев. *Путешествие по картине языков мира* - М., 1990
4. I. Melniciuc. *Cum ne adresăm?* - *Limba română*, 1996, nr.2
5. M. Purice. *Limba română prin cultură și civilizație* – Chișinău, 1997.
6. V. Guțu. *Dicționar al greșelilor de limbă* - Chișinău, 1998.

Viorica Zaharia

Model de proiectare a tipurilor de lecții de însușire a noțiunilor de teorie literară

Studiarea literaturii în școală este indispensabilă pentru formarea personalității elevului, pentru capacitatea sa de integrare în societate, pentru dezvoltarea aptitudinilor sale creatoare, deoarece literatura contribuie, mai mult decât oricare artă, la modelarea unor orizonturi intelectuale. A cunoaște literatura este o chestiune de mare importanță pentru oricine adoptă față de ea o atitudine adecvată.

În procesul de receptare a operei în ciclul gimnazial, performanțele elevilor în comunicarea orală și scrisă, în înțelegerea și asimilarea valorilor literare sunt determinate sau influențate de modelul de lectură propus de profesor, deci de calitatea actului critic efectuat de acesta, în ipostaza sa de mediator și elevii săi. Virtuțile modelatoare ale lecției de literatură acum constau în capacitatea profesorului de a conduce elevii spre descoperirea semnificațiilor textelor studiate, a structurii și valorii lor, a artei autorului

de a releva elevilor diversele modalități de reflectare în opera literară a unor experiențe umane, a unor fapte, gânduri, trăiri.

Studiul sistematic al literaturii române are loc în liceu. Acum accentul de pe comunicarea didactică se deplasează pe cea literară, când, datorită forței evocatoare a cuvintelor, elevul încearcă și reușește să descopere, prin lectură, universuri noi de viață.

În acest ciclu școlar relația om-carte depinde mai puțin de intervenția profesorului, corespunzând acum celei destinatar-mesaj. Totuși, dat fiind faptul că opera literară este receptată în funcție de experiența de viață și de simțul estetic al elevului, profesorul este obligat să rămână în continuare o prezență discretă, gata să sprijine elevul în procesul receptării.

Literatura fiind o ramură a artei și având menirea de a contribui la formarea personalității armonios dezvoltate, în viziunea modernă, obiectul metodicii literaturii îl constituie literatura ca artă în evoluția permanentă, ca viziune și ca limbaj artistic.

În procesul modernizării receptării literaturii în școală o atenție sporită trebuie să li se acorde metodelor de receptare care, la rândul lor, depind de obiectivele generale ale disciplinei și de particularitățile de vârstă și aptitudinale ale elevilor. Pentru ca elevul să ajungă un bun cititor de literatură, este necesară cunoașterea profundă a noțiunilor de teorie literară care “alcătuiesc instrumentele lecturii autentice și cu ajutorul cărora cititorul înțelege structura operei și poate conștientiza funcționalitatea elementelor ei componente, precum și capacitatea de a-și exprima impresiile de lectură, reacțiile emoțional-afective, interpretările personale”.(C. Parfene, *Metodica predării limbii și literaturii române în școală*, București, 1999). Dar pentru acest fapt este necesară proiectarea lecției într-o perspectivă modernă.

În cadrul lecției de însușire a noțiunilor de teorie literară s-ar putea formula un model al acestor tipuri de lecții, ținând cont de recomandările curriculum-ului național.

Pentru ciclul gimnazial:

- studierea structurii operei (divizarea părților, titlurile, semnificațiile motto-urilor) și a modalităților de expunere;
- prezentarea acțiunii, a subiectului, a conflictului, rezumarea întâmplărilor textelor narrative;
- studierea modalităților narrative (cine narază, la ce persoană, planurile temporale ale acțiunii, narațiunea liniară, povestirea în povestire, rememorarea ș.a.);
- caracterizarea personajelor (tipuri, caractere, evoluția personajului în timp, modificarea lui în funcție de unghiul din care este privit, relația personaj-persoană), semnificația personajelor, procedee și modalități de caracterizare;

- specificul textului liric(caracterul confesiv al poeziei lirice, tropi, figuri de stil, versificație, prozodie, expresivitate, simboluri etc.);

- clasificarea curentelor literare.

Deoarece în liceu lecția de literatură se bazează pe un suport teoretic mult mai evoluat, pe lângă noțiuni, se vor folosi și concepte. Propunem următorul model sintetizat:

- opera literară (conținut, forma);

- elemente ale structurii operei literare (teme, motive, subiecte, idei);

- figuri de stil;

- genuri și specii literare;

- curente culturale și literare.

Sporirea eficienței acțiunilor de proiectare și realizare a activităților instructiv-educative în cadrul acestor tipuri de lecții nu este posibilă fără utilizarea noilor tehnologii didactice care, fiind axate pe activitatea elevului, pun accentul pe învățare, dar cer și ridicarea nivelului predării. Elevul este acum subiect, și nu obiect al actului instructiv-educativ, iar profesorul are rolul de organizator, îndrumător și animator al învățării formativ-educative, creative a formării gândirii critice a elevului și a dezvoltării unei personalități integre. Fapt confirmat încă o dată de afirmațiile didacticianului George Mihoc: "Avuția de informații depășește posibilitățile de acumulare ale elevilor, ale creierului uman. Memoria a trecut pe plan secundar. Ceea ce e de dezvoltat, în primul rând, e judecata: să se poată orienta în această imensitate de informații".(G. Mihoc, în *Culegere de proiecte didactice*, Chișinău, 1997).

În sprijinul celor afirmate mai sus vom încerca o demonstrație de aplicare a noilor tehnologii în cazul receptării noțiunii de nuvelă și a diferențierii ei de schiță și povestire.

Se propune lectura anterioară a operei *Moara cu noroc* de Ioan Slavici.

Pentru a ne convinge că textul a fost citit atent și conținutul a fost înțeles, utilizând metoda interogării multiaspectuale, adresăm câteva întrebări literare și imperative (referitoare la conținut), cum ar fi de exemplu:

- Care sunt motivele ce le-au determinat pe Ghiță să se mute împreună cu familia la cârciuma "Moara cu noroc"?

- De ce Lică Sămădău este un personaj straniu ? etc.

Pentru actualizarea cunoștințelor elevilor despre două dintre speciile epice înrudite cu nuvela, schița și povestirea (*Domnul Goe* de I. L. Caragiale și *Loștrița* de V. Voiculescu), prin metoda *diagramei Venn* (tehnica grafică de organizare a informației, în care informația se prezintă prin două cercuri ce se supun parțial (coincidență / diferență)), împărțiți în echipe, elevii sunt rugați să completeze cercurile, iar pe suprafața comună hașurată să înregistreze afinitățile.

Urmează un comentariu oral pentru fiecare divergență în reprezentarea grafică (exemplificându-se cu citate din opere de mai sus).

Pasul următor: adresează întrebări aplicative și analitice. Elevii participanți la discuții au posibilitatea să răspundă cât mai amplu și cât mai complet la întrebări. Nu se caută un singur răspuns concret și nu se grăbește demersul didactic. Atmosfera de discuție, întrebările clar formulate imprimă demersului didactic un avantaj în ceea ce privește atingerea obiectivelor formative și atitudinale.

Tipuri de întrebări:

- Pot fi determinate timpul și spațiul întâmplărilor?
- Sunt oare faptele evocate verosimile?
- Care sunt modalitățile de caracterizare a personajelor?
- Cum puteți caracteriza narațiunea și conflictul?

Pe baza generalizării oferite la întrebările din diagrama Venn, elevii vor întocmi o *agendă cu notițe paralele*, răspunzând în scris la întrebările adresate de către profesor.

Model al primei părți a *agendei*:

- a) Acțiunea este complexă și extinsă în timp și spațiu, cuprinde momentele subiectului, care indică etapele evoluției conflictului prin marcarea faptelor verosimile.
- b) Personajele numeroase, caracterizate complex: date biografice, mediu social și analiză psihologică.
- c) Narațiunea concisă și obiectivă, fără digresiuni, axată pe un conflict gradat și riguros urmărit.

Partea dreaptă a *agendei* se completează cu exemple din text.

La expirarea timpului, se cere prezentarea notițelor cu exemplificările de rigoare.

Pe baza caracteristicilor confirmate de profesor, elevii vor formula cu ușurință definiția nuvelei: compoziție literară de ficțiune, specie a genului epic în proză, cu acțiune mai complexă decât a schiței și a povestirii, la care participă mai multe personaje, caracterizate și prezentate multilateral în mediul lor de viață.

Pentru activitatea individuală se propune o sintetizare a informației despre particularitățile celor trei specii menționate ale genului epic, utilizând diagrama Venn cu trei cercuri.

La lecția următoare elevilor li se va recomanda scrierea unei nuvele de dimensiuni reduse: Imaginați-vă că sunteți autorul *Morii cu noroc* și operați modificările pe care le considerați oportune.

Pentru definitivarea unei noi variante vom recurge la *revizuirea circulară*, tehnica prin care se dezvoltă abilitățile de redactare și de perfecționare a textului brut. Lucrarea primului, la care se anexează o foaie albă pentru sugestii, circulă pe la fiecare până ajunge la autor. Elevii notează sugestii, fără a le citi pe ale colegilor.

oceanul întors

Cu mult timp înainte de a deveni savantul cu renume mondial, Eugeniu Coșeriu s-a afirmat ca un admirator comprehensiv al literaturii, animat de un real talent artistic. Începuturile activității literare a lui Eugeniu Coșeriu vizează perioada studiilor la liceul *Ion Creangă* din Bălți (1931-1939), mai exact anul școlar 1937-1938, când elevul Coșeriu (cl. VII-a) a fost ales „președinte activ” al comitetului de conducere al societății de lectură *Bogdan Petriceicu Hasdeu*. Momentul a fost consemnat în primul număr al revistei liceale *Crenguța* (septembrie-decembrie 1937), în paginile acestuia producându-se și debutul literar al viitorului lingvist, prin publicarea a trei texte: *Suflet de vultur* (p. 8-10), *Sinceritate* (p. 29-33) și *Cronicarii* (p. 38-49) (textul conferinței *Cronicarii și influența lor asupra literaturii române* susținute în cadrul programului de activitate al Societății literare *B. P. Hasdeu*). Micile proze *Suflet de vultur* și *Sinceritate* anticipează în mod surprinzător „povestirile și glumele” publicate în italiană în *Corriere Lombardo* și în *L'Europeo*, între anii 1946 și 1950, și adunate în volumul *Anotimpul ploilor* (apărut în versiune germană, la Tübingen, în 1988, și românească, la Cluj, în 1992).

Evident, autobiografică în intenție și amintind, prin digresiunile lirice pe marginea peisajului canicular, de compunerile școlare, *Suflet de vultur* poate fi considerată, la nivelul strategiei epice, o schiță palidă, imatură a povestirii -„glumă” *Ronceveaux* (1949). Copilul izolat de bună voie pe „scala Alcedarului” din „valea Ocei” („am preferat să rămân pe stâncă și să gândesc la cele mari”) se lansează în meditații contemplativ-evocatoare: „Prin codrii aceștia o fi fost odată viața aprigă și războinică, pe-aici au hălăduit poate străvechi orheieni și poate pe scala pe care stau acum, o fi stat un voinic, cântând din frunză, îngânându-se cu alții de pe alte scale și străjuind cu ochii în patru, ori o fi privit vrăjit la cer și s-o fi mirat de ce-i atât de senin la noi și o fi ascultat cum jos la Ocea bat câinii de apă pământul cu cozile lor, clădindu-și locuința, și-o fi stat cu arcul în mână să străpungă primul zimbri, care va trece printre trecătorile dintre scale”), care urmează să justifice visul asemănător în esență cu halucinațiile lui Sandro din *Ronceveaux* (amintim că ultimul afirmă că *este* Roland, „în fruntea ariergărzii lui Carol cel Mare”). Tranziția de la starea de veghe la cea de vis este redată prin alternanța abruptă a planurilor semantice,

„glosată” la persoana întâi: „Sunt moldovean, din oastea lui Ștefan Vodă, mă cheamă Oprea răzeșul și-s pus de strajă aici pe scală să-mi apăr pământul. Un arc cu săgeți și un topor îmi sunt toate armele, o pâine și puțină brânză toată mâncarea.” Disjunția stridentă a rolurilor (auto)atribuite este atenuată de reiterarea (programată) a unor imagini deja familiare cititorului dintr-o perspectiva ipotetică (anterioară visului): „Stau și mă uit cum îngrădesc zăgazul câinii de apă și mă mir de coada lor cu solzi și de priceperea lor la clădit”, procedul fiind exploatat cu ubicuitate în „glumele” de mai târziu. Alter-egoul eroic al copilului adormit se confruntă cu fantasmăle lui: „Deodată răsăritul se întunecă. Oameni și vite se coboară spre Nistru. Se-aud zgomote prevestitoare de bătaie. Sunt Tătarii. Au crezut că pot să pornească împotriva Domnului Ștefan, că-i bătrân și iată-i porniți. N-am pe cine să trimet încolo spre Suceava să vestească năvala barbarilor; mă duc eu, dar deodată un răcâit la piciorul stâncii mă oprește: un zimbru înfuriat, vrea parcă să-mi ceară socoteală de ceva.” Transgresarea spațiilor semantice are loc într-un moment de maximă tensiune a trăirilor psiho-abisale („Zimbrul s-a apropiat de mine, suflând aburi din nări, m-a ridicat în coarne și m-a aruncat în adâncimile negre... încă nu cad, dar n-am mult”), ficțiunea hipnotică a căderii fatale în abisul morții fiind sistată de intervenția brută a unei prezențe epice prefigurate anterior – Nicu Lăpușneanu, prietenul celui căzut în visare, revine de la Nistru la asfințitul zilei, pentru a restabili echilibrul lucrurilor.

Ontologic, Oprea Răzeșul își revendică paternitatea față de Roland al lui Sandro din *Ronceveaux*, iar autorul textului *Suflet de vultur* optează pentru aceeași „maximă simplitate” a „scriiturii austere” [1, p. 55] din perioada italiană, anunțând, stilistic și structural, frecventarea apologetică a literaturii italiene contemporane, în special a operelor măștrilor realismului magic și a celor neorealiste. Atmosfera Italiei este evocată, oarecum naiv, și în proza *Sinceritate*, ale cărei personaje poartă nume simptomatice (dar, se pare, „inspirate” de onomastica autohtonă a colegilor autorului) - Alessandro, Pedro Medvezzi, Niccollo Buogocci, Valentino, Giovanni Gurccio, Niccollo Mergiano, Vittorio, Giovanni Mogili, Alessandro Villerio, Giovanni Rezziani și locuiesc în localitatea rămasă anonimă, unde există o stardă Umberto și o piață Piazzeta-Dante, iar locuitorii ei se salută italienește („Bon giorno. Bon giorno.”). (În fond, acest text susține, cu o anticipație de decenii și într-o manieră originală, mărturisirea savantului E. Coșeriu (1974) despre apartenența sa „mediului lingvistic italian.”) Mimarea realității atinge grotescul, prin reiterarea aceleiași acțiuni (vizitarea lui Niccollo Buogocci) de personaje diferite, dar care suportă, în fond, un tratament similar, camuflat sub diverse pretexte (ora somnului, ora de meditații, plecarea cu colegii, plecarea pentru o zi). Reluarea la nesfârșit a formei de salut, a acțiunii și a pretextelor inventate de mătușa lui Niccollo (există o anumită gemelaritate semantică și la acest

nivel: ora-ora, plecarea-plecarea) sugerează cu insistență, până la surclasarea intenționalității umoristice, ideea absurdului existențial, ilustrând, într-o fază embrionară, acel „joc dezinvolt cu realul” ce-l va situa pe prozatorul E. Coșeriu în postura de „precursor al absurdului” [2, p. 140].

Încercările poetice ale elevului Coșeriu poarta amprenta respectului nedisimulat pentru convențiile estetizante ale antichității. Poezia *Vers de noapte (în metru antic)* și traducerea *Epistolelor I, VI. Către Numiciu* ale lui Quintus Horatiu Flaccus (publicate în Crenguța, nr. 2, ianuarie-martie 1938) se circumscriu tiparelor clasiciste, secundate de verva ușor cadentată a unor metafore cvasi-perpetui. Umbrele universului nocturn învăluie pământul cu roua „boabelor de mărgăritar” și a diamantelor ce „plouă încet ... pe razele lunii de aur, iar „luna se urcă pe cer ca o floare de gheață măiastră”, pentru a facilita contemplarea, în stil baroc, a peisajului silvan al nopții, când „stele răsar din adâncuri; / brazi negri umbresc luminișul. / Ape s-azvârl în prăpăstii sărind peste stânci furtunoase / ... păsări zglobii, ciufulite se adună în coruri răzlețe; / Vântul șoptește povești cu haiduci, feți frumoși, zmei și zâne”, iar „pandurii fără seamăn pe lumea aceasta” capătă „chip de arhangheli” (*Vers de noapte*). Luciditatea „raționalistă” a mesajului liric, echilibrarea logică (*în metru antic*) a formulei poetice denotă un specific simț al măsurii și armoniei, dominant în textele literare ale lui Eugeniu Coșeriu din perioada debutului.

Referințe bibliografice:

1. E. Coșeriu. *Anotimpul ploilor. Povestiri și glume*. Postfață de Cornel Mihai Ionescu, Cluj, 1992.
2. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.