

SUMAR

CRITICA ÎN OBIECTIV

- Andrei ȚURCANU. Critica literară: mize estetice și estetism
veleitar 3

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

- Alexandru BURLACU. Emil Loteanu: poezia, o sărbătoare
a sufletului 9
- Diana CEBOTARI. Tehnica punctului de vedere 17
- Dorina ROTARI. Eminescianism ontologizat în creația
„Ultimului Teleucă” 27

TEORIE LITERARĂ

- Anatol GAVRILOV. Delimitări și precizări terminologice (3)
Dialogicitate – dialogism – dialog / monologicitate – monologism –
monolog 40

FOLCLORISTICĂ

- Tudor COLAC. Elemente constituente ale artei interpretative
a rapsodului Nicolae Sulac 51
- Ludmila CALINA. Interpretări de poezică sincretică și influențe populare
în colindele din stânga Nistrului (conform monografiei „Miracolul scenei
în arta teatrală” de Iulian Filip 58

LIMBA SRIITORULUI

- Vasile BAHNARU. Poezia lui George Topârceanu – simbioză dintre lexicul
autohton și cel savant 66

BALCANISTICĂ

Marcu GABINSCHI. Un balcanism derivațional de probabilă origine latino-romanică	80
--	----

SOCIOLINGVISTICĂ

Teodor COTELNIC. Grupurile etnoglote în Republica Moldova.....	90
--	----

GEOGRAFIE LINGVISTICĂ ȘI ONOMASIOLOGIE

Vasile PAVEL. Aspecte onomasiologice ale cercetării motivației în cartografia lingvistică și dialectologie	100
---	-----

LEXICOLOGIE ȘI LEXICOGRAFIE

Livia CĂRUNTU-CARAMAN. Studiu comparativ al frecvenței utilizării englezismelor în publicațiile periodice din Republica Moldova și România (2013-2015)	109
--	-----

TERMINOLOGIE

Constantin IVANOV. Termeni fotografici care au la bază antroponime	115
--	-----

RECENZII

Mihai Cimpoi: Curs de critică literară (Alexandru BURLACU)	121
De la teatrul folcloric la teatrul lumii (Tatiana BUTNARU)	125

Andrei ȚURCANU
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

CRITICA LITERARĂ: MIZE ESTETICE ȘI ESTETISM VELEITAR

Literary criticism: aesthetics stakes and aestheticism of velleity

Abstract. In the shadow of the literary life's egos, we find the marks of postmodern „culture uproar” (B. Ch. Han). However, in this „fatality” we distinguish a lot of inertia and imitation, much gregarious spirit and snobbery. The impulses of the critics' return to normality had first to overcome a fierce mythology of the writer – an exceptional figure from the years of national awakening. The postmodern terribleness of critical interventions aimed precisely this literary and social simulacrum. Then the anthology „Portret de grup” tries to impose a literary image opposed to the dominant traditionalist model of 60's source – a model modified through the imitations' ruination and the following degradation in a sentimental-pathetic and sweetish-rustic model. Hence the insistence on the aesthetic criterion. Opposite to moralizing, false patriotic source, and to that primary kalokagathia, which represents the foundation of an important viable part of literature of resistance of Bessarabia, the aesthetic offensive (with a strong aestheticist emanation) shows some serious cracks and is lost in inconsequences of attitude and inconsistency of method. Through the abusive identification of the lyricoid traditionalism with the poetry of Grigore Vieru, we insist especially on the „lack of value” and even on the malefic, paralysing influence of the author of „Albinuța” on the native literary process. It is notable that any discussion on the literary tradition ends invariably with another fiery „separation of Vieru”. It is remarkable and a feedback, many authors full of velleities who remained of an elementary, lapsed poetic expression, cavil about the image of Grigore Vieru. There is something concerning the drama of our aesthetic taste, corrupted by a literary restrictive policy over several decades, a taste unable to face the challenges of new artistic models and to distinguish the real value from the past „rubbles”. We see how simulacra of a haunting past and those of a present of criteria's disconcert become bitter instead of emulation and some successive series of exemplary creations of paradigm.

Keywords: literary criticism, traditionalism, postmodernism, paradigm, aestheticism, simulacra, criteria of evaluation, aesthetic taste, literary process.

În romanul „Falsificatorii de bani”, André Gide are o frază pusă în gura unui personaj: „Ai toate calitățile unui om de litere: ești vanitos, ipocrit, ambițios, versatil, egoist...” [1, p. 59]. Mă gândeam odată că în acest „portret” este ceva cu deosebire

din scriitorul postmodernist. Mai apoi mi-am dat seama că lucrurile sunt mai complicate. Nu e vorba doar de niște manifestări accentuat-distorsionate de ordin temperamental sau etic. La mijloc e și paradigma epocii care își pune amprenta. În larma orgoliilor din viața literară regăsim cu ușurință și însemnele „culturii gălăgiei” (B. Ch. Han) postmoderniste. Deși cu acest *spirit al vremii* nu ar trebui să exagerăm. Există, firește, un dat al timpului, cu reacții paradigmatică și cu deschideri de perspectivă ce țin de epocă. Dar în această „fatalitate” se distinge ușor multă inerție și imitație, mult spirit gregar, snobism și, adesea, preferința pentru un comod lustru de imagine, meschine plieri de conjunctură. Toate, înțelegem, țin în ultimă instanță de alegerea fiecăruia. Cât caracter, atâta literatură, ca să parafrzez o spusă a lui Grigore Vieru.

Impulsurile revenirii criticii la normalitate au trebuit, mai întâi, să învingă o înverșunată mitologie a scriitorului-figură de excepție, a scriitorului-Proroc din anii deșteptării naționale, un rol pentru asumarea căruia, într-o epocă a „dezlegării la cuvânt”, nu a fost nevoie de mare curaj și nici de cevașilea jertfe. A fost suficient doar meșteșugul vorbirii, un dar până atunci interzis, suspectat, ținut în cătarea tuturor gurilor de foc aflate în dotarea ideologiei oficiale. O aptitudine comună într-o societate democratică, cu descătușări de conștiință și cu exercițiul cotidian al dialogului. Dar într-o lume a ființelor supuse tăcerii, unde graiul se identifică doar cu discursul plat de la tribună, vorbirea în forum fascinează, iar „vorba directă” apare drept un miracol, un fel de magie colectivă, în care vorbitorului i se atribuie o condiție exemplară, un statut de „ales” providențial. Peste mirajele mulțimilor înmărmurite de admirație se cern și rostirile pline de un patos liturgic: „Iată ce vor scriitorii, dragii mei...”. Citatul e dintr-un text al lui Ion Vatamanu, în care scrisului și scriitorului li se proclamă o misiune sacerdotală predestinată. Reacție la falsele ierarhii sociale decrepite, rostul de vizionar și antemergător al condeierului, până mai ieri „chemat” să fie slujitor al altor idealuri, devine o temă comună a literaturii, dar și o credință, un imbold de speranță de viitor pentru masele trezite din letargia de aproape o jumătate de veac. Era oarecum firesc ca, în circumstanțele excepționale ale vremii, setea de Cuvânt a norodului cu limba împleticită de o îndelungată muțenie să se regăsească în descătușările exaltate ale scriitorilor. Numai că între timp elanurile colective s-au domolit, iar „darul vorbirii”, luând-o la picior prin cetate, și-a arătat și o altă față decât cea romantică mântuitoare, una de flecar iresponsabil, potrivit și din mers, cu cinism, și binecunoscutele azi grimase ale demagogiei. În acest timp scriitorii, mai exact, unii din cei care în vacarmul onomatopeic al deșteptării s-au fixat ca tribune publice vorbitoare, au continuat să se complacă în rolul, abuziv, de preoți ai neamului. La această imagine exagerată (un cec în alb nemeritat, după cum s-a văzut ulterior!) s-a adăugat și o mitologie contrafăcută de stânci eroice care au oprit cu pieptul tancurile sovietice, deși în ziua respectivă, la 7 noiembrie 1989, printre cei care realmente s-au culcat în fața TAB-urilor militare am văzut multă lume cunoscută, unele persoane însângerate la propriu din ciocnirile cu poliția, dar nici un scriitor. Câțiva s-au arătat, e adevărat, dar au apărut la o tribună improvizată în centrul Chișinăului abia pe la amiază, după ce evenimentul se consumase deja.

Din această fabulație postsovietică, dar și în continuarea tradiției din comunism a slujbaşului scrisului ca unic deținător de licență a vorbirii între masele de oameni predestinați muțeniei, s-a constituit Utopia Scriitorului – un amestec de patetisme desuete, o megalomanie jenantă și dulci legănări cu uitare de sine în forme primare, retardate de artă și de limbaj. Un fundac, cu siguranță! Inițial, teribilismul postmodernist (în mod special, cel al lui Em. Galaicu-Păun) a vizat tocmai acest simulacru literar și social. Și ideea lui E. Lungu a „Portretului de grup” încerca, prin sublinierea „o altă imagine a poeziei basarabene” [2], impunerea critică a unei imagini literare contrară modelului dominant tradiționalist adânc înșurubat în conștiința estetică a scriitorilor și cititorilor basarabeni. Un model de sorginte șaizecistă prefăcut prin uzura pastişărilor succesive și a degradărilor ulterioare în unul sentențios-patetic și dulceag-pășunist. De aici și pedalarea apăsată pe criteriul estetic. Opusă însă nu numai filonului moralizant-patriotard, dar și acelei kalokagathii originare, care constituie fundamentul unei importante părți viabile din literatura de rezistență a Basarabiei, ofensiva estetică (cu o pronunțată emanație estetistă) arată grave fisuri, se pierde în inconsecvențe de atitudine și inconsistență de metodă. Autori atinși de „boala sterpăciunii”, cum s-a exprimat odată pictorul Fioghin Calistru, trec drept poeți reductibili (ex. Paul Mihnea, George Meniuc și o bună parte din debutanții de mai încoace sau chiar unii dintre optzeciștii împodobiți în odăjdile prea largi ale clasicizării precoce). Concomitent, printr-o identificare abuzivă a formelor întârziate și a tradiționalismului liricoid din literatura basarabeană cu poezia lui Grigore Vieru, se insistă într-un mod exacerbat și cu rea voință asupra „banalității”, „lipsei de valoare” și chiar a influenței „malefice”, paralizante a autorului „Albinuței” asupra procesului literar autohton și asupra gustului literar în genere. Simptomatic e faptul că orice „gălăgie” în jurul oricărei noi manifestări zgomotoase a vreunui „nimic estetic” sfârșește, invariabil, cu o altă, încrâncenată, „despărțire de Vieru”. Din păcate, e de remarcat și o reacție inversă pe potrivă, agățarea de imaginea lui Grigore Vieru a multor veleitari (majoritatea, de pe lângă literatură!) încremeniți într-o expresie poetică elementară, caducă. Este, cred, de o parte și de alta, un orgoliu, pătimaș sau neputincios, al afirmării. Dar mai este ceva la mijloc. E ceva ce ține de drama gustului nostru estetic, viciat pe parcursul mai multor decenii de o politică literară restrictivă, fixat și menținut în percepția doar a unor forme literare explicite, pe înțelesul „cititorului simplu”, incapabil acum să facă față provocărilor noilor modele artistice ori, dimpotrivă, să distingă în molozurile trecutului valoarea autentică, suflul viu al inspirației, „magma ontologiei umane”, ca să folosesc o expresie a Ninei Corcinschi, de inerție, falsuri sau sterilități de artizanat. În locul emulației și a unor serii succesive de creații exemplare de paradigmă, vedem cum se înverșunează simulacrele, cele ale unui trecut obsedant și cele ale unui prezent în descumpănire de criterii.

O pildă recentă. Într-o postare de pe *facebook* de ziua morții poetului, Iulian Ciocan scrie sec, de parcă ar întoarce niște pietre tombale: „Constat cu mirare că mulți dintre amicii mei de pe FB îl elogiază pe Grigore Vieru, că îl transformă în fetiș, că fac din el un geniu. Eu cred că din punct de vedere literar Vieru e slab, mediocru, anost. Eu am ab-

solvit o Facultate de Filologie, la Braşov” [3]. Mai jos revenea cu o „îngăduinţă” sfidătoare: „Cred că are câteva poezii bune pentru copii. Şi cam atât”. Trec peste „argumentul” (pueril? tupeist?) al facultăţii de filologie absolvite ca teme pentru monopolul dreptului arbitrar de judecare sumară şi de execuţie literară a unui poet. Un intelectual veritabil s-ar jena să aducă în sprijinul aserţiunilor sale o dovadă, cu care vin, de obicei, neofiii sau impostorii. Apoi, o facultate de filologie ar fi trebuit mai degrabă să ofere probe pentru o acţiune contrară. Mă refer la o hermeneutică, precum susţine într-un comentariu la postare Alina Tofan, care *după text, restabileşte şi contextul. Sau contextele: al scrierii, al publicării, al interpretării în epocă, al (auto)interpretării auctoriale, al interpretării antume, al interpretării postume, al instrumentalizării contextuale* etc., etc. Cineva a pus aceste aprecieri drastice pe seama tinereţii autorului, la care Iulian Ciocan a replicat că nu mai este tânăr, are 47 de ani. La 47 de ani, e firesc, nu mai faci referinţă la o facultate absolvită cu un sfert de secol în urmă. Înseamnă oare acest lucru că spectrul filologiei e pentru el ceva mai mult decât o invocare oarecare? Se pare că da, odată ce în faţa virtualilor săi oponenţi precum şi a celor care, crede el, exagerează valoarea poeziei lui Grigore Vieru, invocă acelaşi argument al „filologiei”: „Voi, cei care îl consideraţi geniu, sunteţi toţi filologi?”. Bineînţeles, nici cei care îl consideră geniu, nici cei care sunt de acord cu etichetările lui Iulian Ciocan nu sunt toţi filologi. Cititul şi dragostea de literatură nu e numai apanajul absolvenţilor facultăţilor de filologie. Mai mult, ca profesor la Universitate, pot să afirm că, printre miile de studenţi pe care i-am avut de-a lungul anilor, cititori pasionaţi am avut doar o sută – două, iar cititori cu un început promiţător de profesionalizare doar câteva zeci. Asta nu înseamnă că unii sau alţii, din patima cititului ori din lipsa acestei pasiuni, au ajuns să aduleze sau să conteste pur şi simplu, fără un sămbure de discernământ, pe Vieru, pe Druţă ori pe oricare alt scriitor. Filologia, cum am înţeles-o şi cum am practicat-o eu, înseamnă să oferi cititorului nişte chei de lectură pentru cele mai diverse forme de literatură, mijlocindu-le, astfel, accesul la un ansamblu de valori artistice cât mai larg. Nu e vorbă, este o boală printre filologi, mai ales printre începători. De cum se văd în posesia unor chei pentru nişte lacăte mai sofisticate, sunt brusc atinşi de vanitate şi încep a se uita cu desconsiderare la textele cu suprafeţe mai limpezi, mai accesibile parcă, dincolo de care nu mai sunt în stare să perceapă, ca să-l citez iar pe Borges, „modesta şi misterioasa complexitate”. Iulian Ciocan pare să fie unul dintre aceştia. Tot acolo Alina Tofan îl muştră dur (şi cu dreptate). Dacă ar fi făcut-o de pe undeva de la Biliceni de Jos, ar fi fost un bun prilej să fie taxată drept „o provincială”. Dar Alina Tofan (Ciobanu) se află de mai mulţi ani în Germania, de unde şi scrie colegului ei cu o abia reţinută, înţeleasă, mânie: „Cizmele/ «cibotele» de chirză proletkultiste n-au murit. Şi nici cauza lor, din păcate. Adidaşii de azi – chiar dacă încălţaţi în haina estetismului absolut – au aceleaşi pretenţii «fondatoare» – devastatoare, de parcă lumea şi literatura au început sau încep de la ei. Tocmai pentru că ai făcut filologie, Iulian, ştii că ştii că nimic nu apare din nimic şi că fără Grigore Vieru literatura română din RSSM, dar şi cea postsovietică ar fi avut altă faţă. Nu e neapărat (şi nici nu cred ca e normal) să ridici osanale creaţiei lui Grigore Vieru,

dar nici să arunci cu piatra în oglindă – lipsa sau spargerea oglinzii nu ne face mai buni, mai frumoși, mai geniali”. Colegul, un pic doar mai tânăr, nu se încumetă să se avânte în polemici mai aprinse, mulțumindu-se să arunce niște replici, unele teribilist-provocatoare („nu mă interesează un trecut în care Vieru e mare scriitor și deschizător de drumuri”), altele încercând să găsească o explicație intoleranței sale în preferința pentru un alt registru estetic decât cel al poetului de la Pererâta: „Ar fi multe de spus de ce nu-mi place creația lui Vieru. Voi spune doar că (auto)ironia lui Busuioac e net superioară lamentației lui Vieru. E un alt palier al literaturii. Apoi, despre lucrurile dramatice sau sacrosancte prefer să mi se scrie într-un registru calm, fără lacrimi și efuziune. Așa dramaticul e mai pregnant, mai dureros chiar”.

Ca unul care am trecut prin școală cu alte manuale (două clase, până la reforma din 1957 a ortografiei, fiind chiar nevoit să folosesc pe ici-pe colo și semnul tare – Ъ), îmi amintesc de alte poezii din „Cartea de citire” decât jucăușele și nevinovatele versuri „Pentru pace, pentru pace, mulțumim frumos!” ale lui Grigore Vieru. „Vreau să cânt un cântec tinereții,/ slăvitei tinereți comsomoliste,/ acelora care cu prețul vieții...” etc. – versificări primitive, silnice, ca să utilizez un cuvânt din epocă, scrise de Liviu Deleanu sau altele, de Em. Bucov, An. Lupan, pe care trebuia să le învățăm pe de rost într-un efort năucitor de memorizare. Iată acesta chiar că era un „cumplit mijloc de tâmpenie!” E un trecut care mă interesează în mod deosebit și azi. Mai mult, la cursul de lecții despre literatura postbelică, încerc să inculc și studenților mei ideea că acele vremuri, cu întreg arsenalul lor de ștanțare a „omului nou”, nu trebuiesc uitate. Tot așa, fără o eroizare și o martirizare de conjunctură, nu avem dreptul să uităm nici eforturile celor care au schimbat cursul literaturii și au făcut și ca cititorul ei să prindă contururile altui chip decât al celui trasat de textele cu „semnul tare” în inimă. Iar cu aceste strădanii Vieru, Druță ș.a. chiar sunt „deschizători de drumuri”!

Încerc să aduc contraargumente la pripitele și categoricele contestări ale lui Iulian Ciocan și mă surprind că ceva rămâne totuși în afara acestor explicații. Revin la ideea că fără Ion Druță și Grigore Vieru, ca să mă limitez doar la aceste figuri emblematice ale literaturii române din Basarabia, „literatura română din RSSM, dar și cea postsovietică ar fi avut altă față”. E vorba Alinei Tofan, la care am adăugat și „un alt chip al cititorului”, alt chip decât cel al personajelor încrâncenate, românofobe din „Hartene” de Gr. Adam ori „Tovarășul Vanea” de S. Șleahu. Pusă astfel problema, și Druță, și Vieru se situează sus-sus, la o înălțime egală cu înălțimile *Purgatoriului* față de abisurile *Infernului* din „Divina Comedie” a lui Dante. Dar să nu uităm, această față a literaturii, care s-a înstăpânit în anii '60 și a dominat peisajul literar până spre sfârșitul anilor '80, a modelat în aceste decenii, cu acceptul tacit sau cu susținerea directă a forurilor oficiale sovietice, la grădinițe, în școli și universități, chipul a câtorva generații de cititori moldoveni, de intelectuali moldoveni mai cu seamă. Amintesc în acest context că romanul „Viața și moartea nefericitului Filimon” de Vladimir Beșleagă, care în 1969 ar fi putut deschide o porțiță pentru o altfel de literatură, nu a fost publicat. Aș remarca și faptul că secțiile literare de la Uniunea Scriitorilor care administrau debuturile, editurile,

revistele, manualele și tot ce ținea de propagarea instituțională a literaturii și-au creat în acești ani un model literar „ideal”, fără îndrăzneli de expresie și de mesaj, ferit de șocuri și experimente artistice neordinare, unul acceptat oficial prin girul călduț al publicabilului. Evident, și gustul cititorului, mentalitatea, orizontul său de percepție a lumii, s-a ordonat, s-a format și a înțepenit la criteriile acestui model selectiv și restrictiv, impunând în societate, alături de tipul „omului sovietic”, mankurtul prin definiție, pe moldoveanul mioritic, sentimental și rudimentar. Aici înțeleg disconfortul lui Iulian Ciocan simțit față de poezia lui Grigore Vieru și iluzia sa de a fi identificat în poezia lui Aureliu Busuioc „un alt palier al literaturii” (e totuși doar o iluzie!). Deși s-ar putea bănuși în subsidiar un criteriu estetic „asumat din snobism”, care „a pierdut legătura cu axul moral,” este ceva mai mult aici decât o reacție de personaj în adidași „încălțați în haina estetismului absolut”. Este tocmai, îmi pare mie, o nemulțumire față de insuficiența de „maggă ontologică umană”, defect genetic pentru toată literatura română din Basarabia sovietică. Dar în cazul lui Vieru intransigența lui Iulian Ciocan nu se susține; în cariera sa literară, el a avut un moment de grație care l-a propulsat în rândul marilor poeți ai secolului XX. Mă refer la volumul „Aproape”, apărut în 1974, carte, sub aparența de simplitate, de o profunzime și o originalitate tulburătoare, de netăgăduit. M-am bucurat să regăsesc confirmate aceste intuiții mai vechi ale mele într-un serial de articole al lui Daniel Cristea-Enache publicat în „LiterNet.ro”. „Dacă idolatrii basarabeni nu disting esteticul de etnic, serie criticul, dâmbovițenii minimaliști și minimalizatori, racordați la trend, confundă tematica lui Vieru cu problematica lui; și artificialitatea mărunță, manufacturieră a poeziilor tematici cu naturațea atât de bine construită, cristalizată de poet. Nimic decorativ, convențional, previzibil figurativ și interpretativ nu vedem în poemele de calibru ale lui Grigore Vieru, circumstanțiate și amprentate istoric, dar smulse, liric, oricărei circumstanțe” [4]. *Smulse liric oricărei circumstanțe*, asta e!

Referințe bibliografice

1. André Gide, *Falsificatorii de bani*, Editura *RAO International Publishing Company*, 1996.
2. *Portret de grup*. Antologie. Selecție și prefață de Eugen Lungu. Chișinău, Editura *Arc*, 1995.
3. <https://www.facebook.com/iulian.ciocan.37/posts/1235081043172761>
4. <http://atelier.liternet.ro/articol/8410/Daniel-Cristea-Enache/Functia-Vieru-I-Taina-care-ma-apara-de-Grigore-Vieru.html>

Alexandru BURLACU
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

EMIL LOTEANU: POEZIA,
O SĂRBĂTOARE A SUFLETULUI

Emil Loteanu: the poetry, a soul celebration

Abstract. Loteanu's poetry is marked strongly by the spirit of the age and it has a great emotional resonance in the 60s - 70s of the last century. It is a pictorial, musical poetry, with a spectacular trajectory. It is a poem evolving from youth's reveries and exaggerated vitality, being aggravated by the cosmic gigantism, to the revelation of Dostoyevsky that beauty will save the world. His poetry has two Loteanu, one is the neo-romantic poet of „the continuous revolution” and the other is the poet with „the eyes burned by the Beauty”, excelling in lyrical love. The first is conformist and nonconformist, a stylist of the socialist realism's ideas, of the bygone „historical optimism”, the second is subversive, passing to maturity through an acute crisis of a Pygmalion with „the eyes burned by the Beauty”.

Keywords: poetry, neo-romantic, cinema, arts synthesis, homo aestheticus, metaphor, symbol.

Relativ restrânsă ca volum, poezia lui Loteanu este marcată puternic de spiritul epocii și are o mare rezonanță afectivă în anii '60-'70 ai secolului trecut. E o poezie picturală, muzicală, cu un parcurs spectaculos, evoluând de la reveriile tinereții și vitalitatea exagerată, agravată de gigantism cosmic, la revelația dostoyevskiană că frumosul va salva lumea. Există, în poezia lui, doi Loteanu, unul e „neoromanticul zgomotos” [1, p. 199] al „revoluției continuei” și altul e poetul cu „ochii arși de frumusețe”, excelând în lirica de dragoste. Primul este conformist și nonconformist, un stilizator al poncifelor realismului socialist, al defunctului „optimism istoric”, al doilea e subversiv, trecând la maturitate printr-o acută criză a unui Pygmalion cu „ochii arși de frumusețe”.

Se știe: adevărata poezie, de la vechii greci până la cea modernă, este viziune, invenție, imitație, experiență, imaginație, emoție, acțiune, relație, simbol etc. Definită din cele mai variate perspective și după cele mai neașteptate metode, poezia, pentru Emil Loteanu, este, înainte de toate, o sărbătoare a sufletului și se iscă „plătind cea mai înaltă danie”. Conceptul de poezie ca sărbătoare a sufletului descinde din teoriile psihanalitice, la modă și în spațiul regimurilor totalitare. Gaston Bachelard, întemeietorul criticii literare moderne, vorbește despre poezie ca o „angajare a sufletului”, o „fenomenologie a sufletului” [2, p.]. După Loteanu, atât poezia, cât și cinematografia se află, prin elementele lor intrinseci, într-o legătură absolut organică: „Poezia și filmul sunt îngemănate în artă prin spirit și imagine” [3, p. 191].

Ideea, reluată în mai multe interviuri și nuanțată în confesiunile maestrului, e reductibilă la următoarele considerente: „Pe mine poezia m-a fascinat, mi-a fost un antrenament ideal pentru film, fiindcă, într-adevăr, în structura ei se conțin multe momente comune: montajul în interiorul frazei, apoi montajul strofelor și al compoziției generale. Sau cât de bine corespunde mișcarea inversă a imaginii filmice cu anastrofa în poezie. Dar rima, ritmul, repetările și piatra de reper – imaginea artistică? Cum marea Poezie nu există fără simbol și metaforă, așa și adevărata Cinematografie nu există fără acest univers polidimensional, polisemantic, polifuncțional...” [3, p. 192].

Mai mult: „Metafora este cu mult mai apropiată cinematografiei decât proza... În creația mea eu nu pot să trag un hotar exact între poezie și cinematografie. Indiscutabil, arta cinematografică asimilează multe din domeniul poeziei. Dar și ea îmbogățește mult poezia” [3, p. 192].

Generalizând, putem afirma că poezia, în viziunea lui Loteanu, este o sinteză a artelor. În contextul poeziei șaizeciste Loteanu e cel care aduce filmul poetic în demersul liric, adică cinematografiază poezia. Pentru a înțelege modul de a fi al lui Loteanu în poezie, sunt totuși poemele emblematice, cu nuclee baladești, montate/ construite în jurul unor simboluri sau metafore globale. Aceste poeme – cu viziuni dinamizate, cu succesiuni de imagini – par a fi scene de film; cel puțin, relațiile intertextuale etalează înrudirea lor genetică. Din mărturisirile maestrului aflăm că în mai multe cazuri poezia și filmul au luat ființă din una și aceeași stare sufletească a eului creator. Nu e vorba doar de poemele „Omul cu lăuta”, „Lăutăreasca” sau „Floare-albastră”, de poemele de așa-zisă notație peisagistică, dar chiar și de narațiunile versificate din cârticica de debut. „Filmele mele, spune maestrul, au fost o invitație de a trăi în lumea poeziei care salvează” [3, p. 191]. De altfel, poezia care salvează e un imperativ și al maximalismului etic, programatic în poezia generației lui Grigore Vieru.

Ca și romanticii de altă dată, Loteanu crede că inspirația este un dat divin și poezia e o magie, iar poetul, un taumaturg: „Există o stare a poeziei și eu cred în ea. E o stare coplesitoare, dumnezeiască și vine la tine când vrea, ca dragostea cea mare... Poezia e tulburătoarea mea sărbătoare sufletească... Lumea cuvântului este o magie, pe care e greu s-o părăsești...” [3, p. 191].

Poemele „Omul cu lăuta” sau „Lăutăreasca” sunt racordate perfect cu dinamica filmului „Lăutarii” (1972). Cât dramatism, atâta muzică în imprecății de genul: „Aolică, aoleu,/ Vai de parastasul meu!/ Ce-o fi peste mine dat/ Că parcă sunt blestemat –/ Blestemat de mic din fașă/ Să am viață pătimașă,/ Să trec târguri și orașe./ Să-mi fie cobza nașă!” („Lăutăreasca”).

Figurile evocate sunt, de regulă, un fel de oglinzi magice în care se contemplă narcisiac artistul și el cu un destin zbuciumat și dramatic. Destinele simpatetice ale creatorilor de frumos – Ovidiu, Rabelais, Lermontov, Eminescu, Garcia Lorca, Sadoveanu, Barbu Lăutaru sau Mihail Grecu – sunt argumente în reexaminarea propriilor valori morale, obținând, în poezia lui Loteanu, valori estetice.

Volumul „Sufletul ciocârlilor” (1974) și antologia postumă „Mi-s ochii arși de frumusețea ta” (2011) pun în lumină caracterul autentic al autorului. Traiectul artistic

al poeziei lui Loteanu e marcat de deplasarea accentului de pe metaforă pe metonimie, de pe limbajul semnificant pe limbajul semnificat. Poezia din aceste volume pune în ecuație două mentalități opuse, una reflexivă și alta tranzitivă, găsind soluția mijlocului de aur. Mentalitatea reflexivă operează cu metafore și simboluri, recurge la un limbaj ușor manierat, la o sintaxă mai puțin firească. Poezia tranzitivă, dimpotrivă, îmbină narațiunea ca expunere cu narațiunea ca reprezentare, figurile narative ale timpului cu schimbarea de planuri, fixări de cadru, alternări de voci, alte procedee stimulate de cinematograf.

Un poem antologic, realizat în această formulă, e „Albă-ca-Zăpada”, o retrospecțiune înduioșătoare a personajului matur din anii de școală, când, îndrăgostit de figura luminoasă a învățătoarei, își notează tainele de copil care visează să se facă mare, un haiduc, s-o urce pe Albă-ca-Zăpada în șa și s-o ducă departe-departee, să se însoare cu ea. Dar e nemiloasă soarta de școlar: povestea cu castelul de nisip se încheie penibil, căci caietul, găsit de tata, nimeri în mâna „Albei-ca-Zăpada”:

„După aproape douăzeci de ani
 Stau iar în fața Albei-ca-Zăpada:
 – Ce mare te-ai făcut, Emil! Ce mare...
 Tac îndârjit. Așa cum tac școlarii,
 Când vrei să afli cine dintre ei
 I-a desenat lui Galileo Galilei
 Joben, cravată și mustață.
 În fața mea e Albă-ca-Zăpada.
 Simt mâna ei alunecând pe față,
 Și ca un cald ecou
 Aud din nou:
 – Ce mare te-ai făcut, Emil, ce mare...
 – Îți cer iertare, Albă-ca-Zăpada,
 Că n-a venit acel haiduc călare,
 Că taina a rămas neîmplinită,
 Că am crescut, că sunt de-acuma mare –
 Îți cer iertare, vis frumos,
 Îți cer iertare...”

Paradisul reveriilor infantile cu „aleasa inimii sale” e o temă cu variațiuni care revine într-o serie de imagini cu substrat mitologic într-un poem ca „Metamorfoză” cu chipul Galateei, „cea care este albă ca laptele”. Dar ceea ce șochează, în poezia din tinerețe, este grandilocvența, gestica, teatralitatea epatantă, dar și avântul nestăvilat al eului „ce sensul vieții l-a găsit în zbor”.

La maturitate, eul poetic apare într-o altă lumină. Luntrașul și luptătorul de altă dată acum se alege cu revelația naufragiului iminent: „Corabie mă simt, naufragiată,/ Și-n vinurile toamnei mă cobor” („Ah, cerul, cerul! Ochiul meu uriaș”). Este imaginea omului trecut prin metamorfoze arhetipale: într-o criză a identității, el e un bufon, un înghițitor de cuțite în fața unui oximoronic bâlci mofturos, dar și un Manole zidit de viu în carte:

„Vremea s-a copt
 Și ora trage greu.
 Un eșafod de scânduri nevopsite...
 Precumsecade bâlci,
 E rândul meu –
 Eu sunt înghițitorul de cuțite!

Alunecă pe gătiță în jos
 Metal cu muchii mirosind a moarte.
 Cuțit și om, și bâlciul mofturos –
 Suntem zidiți de vii aici în carte.

Vremea s-a copt și ora trage greu.
 Stau ca o herghelie mută anii.
 Vor învia fierbând la semnul meu
 Iubirile,
 Prietenii,
 Dușmanii”.

(„Cartea”)

Fiul veacului XX, cum se autodefinia altă dată, se identifică acum cu „omul cu lăuta”: „Sunt omul cu lăuta,/ Sunt umbra ta ce cântă./ Pe mine mă clădiră/ Din ciocârlii și patimi./ Din bâlciuri zgomotoase/ Și din pustietate./ Din poftă răscolită/ Și din durere goală./ Din vorba ce alintă/ Și vorba ce înșală./ Din foșnet de mătase/ De trupuri de mireasă./ Din plesnitura coardei/ Și bulgărul de moarte./ Sunt paparuda noastră/ Zănatică, zăludă./ Sunt hramul ploii repezi/ În pielea voastră udă./ Sunt ornicul și drumul./ Și steaua lor târzie./ Sunt negura de toamnă/ Mahmură și sașie./ Sunt omul cu lăuta – / Urzeală diavolească/ De patime și coarde./ De cremene și iască./ În chipurile voastre/ Ca ploaia mă zidii./ Lăsând în fiecare/ Un cuib de ciocârlii” („Omul cu lăuta”).

Loteanu, artistul, e fascinat de *realismul pictural (ut pictura poesis)*, clasic, al *pastelului*, programat pentru a fi vizualizat („Mireasa”, „Pasărea măiastră”, „Natură moartă”, „Cetățile de pâclă” dedicate Elenei Bontea, Valentinei Rusu-Ciobanu, Eleonorei Romanescu, lui Mihail Grecu, răstignitori de culori). Poezia lui Loteanu e remarcabilă prin plasticitate și muzicalitate: „Fulgii... Fulgii.../ Vals orbitor./ Fulgii dansează vals./ Lent./ Larg./ Calm./ Pământul dansează vals./ Băieții – în negru./ Fetele-n alb./ Dansează... Totuși, timid./ Valsul le pare străin./ Ciudat.../ Vals!/ Muzica./ Vals!/ Băieții și fetele/ Dansează timid./ E primul lor bal.../ Primul lor bal.../ Dansează copiii./ Dansează copiii./ Uciși în al Doilea Război Mondial” („An nou”). În arta lui ochiul e concurat de ureche, chiar și în poemele voit prozaice, pentru că, în viziunea lui, poezia ca și filmul „înseamnă sunet, culoare, mișcare, montaj, plastică, lumină”.

Gloria cinematografică, astăzi contestată de oponenții filmului poetic, a eclipsat poezia lui Loteanu. Un ochi grăbit ar trece la trecut poezia lui. Primele trei plachete –

„Zbucium” (1956), „Chemarea stelelor” (1962), „Ritmuri” (1965) – au făcut o modă în poezia de estradă, remarcându-se prin candoare, prosepțime și forță de expresie. Poezia lui e concepută pentru a fi declamată, înscenată, vizualizată.

Poetul cu „ochii arși de frumusețe” aduce o notă individuală prin poemele antologice („Geneză”, „Metamorfoză”, „Femeile pe care le-am iubit”, „Colindul numelui tău”, „Ceas târziu”, „Reflux”, „Gustul gurii”), remarcabile prin sensibilitate, tonalitate nostalgică și limbaj expresiv.

Primul Loteanu se zbuciuma între paradisul pierdut al copilăriei și utopiile comuniste, un Loteanu care comite versuri sublim de inocente – „Vreau să fie Prometeu/ Vreau Prometeu să fie/ Fiece om ce trăiește în jurul meu” – și în spirit distins/ distinct proletcultist, cu toți topoi „esteticii de import”: „Sfărâm icoane și idoli./ Săpate în lemn și piatră/ Și cred doar în om și în luptă./ Omule unicul zeu” („Nimic nu se repetă”).

Primul Loteanu a scris versuri „politic corecte”: „Voi fi partid mereu ca tine, tânăr./ Chiar dacă anii tâmpla mi-or bruma./ Când pruncul meu pe lume o să vină/ Noi împreună îl vom legăna” („La douăzeci de ani neîmpliniți”). Tânărul expatriat, cu studii liceale la București, școală teatrală la Moscova, frecventând extern Institutul de Literatură „M. Gorki”, dă, în spiritul romantic al vremii, un simulacru de luptător „luntraș”, declarând tumultuos „plumbi vreau să-mi fie cântarea”. Crezul său poetic e definit metaforic în stilul retoricii comuniste: „Vreau cântarea să-mi fie adiere de vânt / Când pe frunțile voastre adastă sudoare,/ Alean și nădejde în ceasul când/ Cumpăna dorului se înclină prea tare./ Tărie și vlagă să fie în clipa/ Când luptă-n vâltorile apei luntrașul –/ Și plumbi vreau să-mi fie cântarea atunci/ Când plumbi cere-n piepturi vrăjmașul./ Dragei mele îi dărui dorul ochilor mei/ Licărirea lor, limpezimea lor./ Bunei mele măicuțe mângâierea și tihna/ Mândria și dragostea de fecior./ Vouă, semenii mei, vouă, oameni, vă dărui/ Tot ce am pe lume mai scump, mai iubit:/ Versul meu, viața pe care-am trăit-o/ Și viața pe care-o mai am de trăit” („Credo”).

Al doilea Loteanu opune spațiile paradisiace celor utopice din tinerețe, zborul din „chemarea stelelor” e înlocuit de zborul dragostei împlinite, cu efect cathartic: „Înfiorat./ Te-am ridicat pe brațe/ Și te-am apropiat de ochii mei./ Să mă cufund adânc./ Cu toată fața./ În albul somn al sânilor tăi grei”. Poetul, un Pygmalion, își însuflețește iubita pentru a o avea de tot și a lui ca niciodată: „Mi-s ochii arși de frumusețea ta/ Și în adâncul ambelor orbite./ Eu chipul și l-am ferecat pe veci/ Ca în străfundul unei piramide.../ Înfiorat./ Te legănam pe brațe./ Iar cugetul meu treaz înțelegea/ Că prea frumoasă ești, prea pământeană./ Ca totdeauna să rămâi a mea./ Am mânuit de-aceea/ Cuțitul ceasuri lungi/ Și ți-am cioplit din lemn asemănare./ Și umeri ți-am făcut./ Și glas ți-am dat./ Și din suflarea mea ți-am dat suflare./ Înfiorat./ Ridic pe braț vioara/ Și tu apari/ Cu pas mărunț și moale./ Trecută prin păcatele lumești./ De patimi ostenită/ Și de cale./ Te speli tăcută-n sunet de vioară/ Și te apropii tânără, curată/ Ca să adormi din nou pe brațul meu./ A mea de tot./ A mea ca niciodată” („Metamorfoză”).

Reanimată de sculptor, purificată prin muzică, Galatea (o Albă-ca-Zăpada de altă dată) e readusă în lumea unei dragoste târzii. În general, lumea lui Loteanu nu e lipsită de metafizică, dar metafizica lui e lipsită de transcendență, ea aparține sufletului și trupului

pentru că omul modern își este propriul Dumnezeu. Peștii, pasărea, mânzul, lupul, alte imagini și grupuri imagistice obsedante în poezie și film i-au grefat personalitatea inconștientă, i-au particularizat lumea lui fictivă în expresii cu străluciri mitologice:

„...Și toate s-au iscat la început
Din singurul fierbinte pumn de lut.

Tot din aceeași magmă arzătoare
Mă trag și eu, și Ursa-Mare.
Iar coapsele iubitei mele
Au fost pe vremuri magmă pentru stele,
Amestecând sfințenie și păcat
În lut incandescent și preacurat.

Solară magmă astfel ne unește
Cu mărilor, cu lupii și cu peștii,
Cu galaxiile în spațiu X pierdute,
Cu lumile pe cer neîncepute.

Osia mării rubedenii
Prin mine trece, străbătând milenii...

Când umbra peste chipul meu se lasă,
Poverile tristeții mă apasă,
Eu poate că adu-mec ca o fiară
O galaxie care stă să moară,
Că munții par din înălțimea gândului
Imense cicatrici ale pământului,
Că zburdă pui plăpânzi de lup prin lume –
Sug lapte cald și-nvață să sugrume.

Iubito, noi am fost bucăți de soare,
Desăvârșiți de timp și de mișcare,

Schimbam-am chip de fiare și jivine
Și prin milenii am venit la tine.

Imensul drum parcurs, imensa cale,
Azi l-a închis arsura gurii tale.

.....
Răsare soarele
Și soarele apune.
Materie.

Speranță.
Timp.
Minune”.
(„Geneză”)

Poezia sentimentului erotic e în linia Eminescu – Arghezi: „Gura femeii – pasăre de pradă./ Sărutul ei pecetluind ca moartea” („Aici”). Sau: „Femeile pe care le-am iubit/ Răsar tăcute din nemărginit,/ Călcând sfios și aducând cu ele/ Păr despletit și tremur de mărgele./ Cu pas desculț și moale au venit/ Femeile pe care le-am iubit...” („Femeile pe care le-am iubit”).

Ideea râvnitei libertăți e sugerată de un grup de imagini obsedante, de rețele asociative ale zborului mistuitor al creației. Un statut privilegiat îl are ciocârlia care leagă cei doi poli ai existenței, terestru și ceresc: „Drumul cel mai scurt/ Între cer și pământ/ Este verticala ciocârliei./ Drumul cel mai scurt/ Între două adevăruri/ Este zborul mistuitor al ciocârliei” („Verticala”). Într-un sistem totalitar, exprimarea adevărului între două adevăruri era foarte problematică. Iată de ce o cale onorabilă de a-și împlini zborul rămânea pentru scriitorul șaizecist limbajul esopic. „Țarcul” lui Loteanu, ca și „raiul” lui Vlad Ioviță (din nuvela cinematografică „Se caută un paznic”), este o „operă deschisă” care se pretează la diferite interpretări, stârnind vigilența criticii proletcultiste:

„Repetând al țarcului ocol,
Alergând pe strâmta lui orbită,
Mânjii cresc cu suflet trist și gol,
Cresc cu semeția potolită.

Când se-ntâmplă câte-un vânt sălbatic
De prin ceață să se smulgă-n zări,
Mânjii urcă ochii de jăratric
Și-l adulmecă cu tremurânde nări.

Și tresare și zvâcnește mânzul
Și nechează pătimaș și larg!
...Se întoarce sufletul la dânsul,
Sufletul de dincolo de țarc”.

(„Țarcul”)

Loteanu e subversiv pe atât pe cât admitea cenzura. E în volumul „Sufletul ciocârlilor” (1974) un ciclu de poeme „Somnul cu ochii deschiși” ce amintește de poetica visării cu ochii deschiși a lui Bachelard. În acest ciclu alături de „Țarcul” e inclus „Rebelul alb” în care poetul se proiectează în ipostază de ghiocel: „Eu m-am născut pe o planetă albă/ Cu aer încremenit în ger,/ Am fost la început o boare caldă/

Și m-am născut din dorul altui cer”. În rețeaua de imagini „rebelul alb” e o sugestie a eului liric din poezia „Credo”, care vrea cântarea să-i fie „adiere de vânt”. Imaginea aceasta se suprapune pe o alta, „o boare caldă”. Dacă e să încercăm mai multe chei hermenutice, atunci aproape orice cuvânt obține valori simbolice, iar dacă am privilegia contextele de ordin biografic, istoric, social, politic, atunci și „aerul încremenit în ger”, și „dorul altui cer”, și „născut pe o planetă albă”, chiar și geneza ambiguă „la început am fost o boare de vânt”. Tot poemul poate fi citit în regim aluziv.

Loteanu încercă mai multe structuri, experimentează și poetica modernistă cu reminiscențe expresioniste, suprarealiste sau manieriste, dar, la urma urmelor, îmbrățișează poezia tranzitivă:

„Eu am cântat așa cum am știut
Din frunza aspră a iubirii mari.
Senin voi coborî să dorm în lut
Printre țărani, voievozi și lăutari”.

Un poem ca „Somnul cu ochii deschiși” e și el ușor ambiguu și trimite, *volens-nolens*, la Francisco de Goya care spunea că somnul rațiunii naște monștri:

„Cel mai lung somn
Este somnul cu ochii deschiși.
E cald ca laptele
Și la fel de dulce.
Somnul treziei
Cu ochii deschiși,
Dulce somn, nu te-ai mai duce”.

(„Somnul cu ochii deschiși”)

Într-o ambianță mioritică, poetul, cu ochii arși de frumusețe, scrie texte cu alte texte, care trebuie lecturate în context intertextual, în dialog cu „curcubeul” lui Grigore Vieru, „descântecul de alb și negru” ale lui Dumitru Matcovschi, „săgețile” lui Petru Cărare, „centaurul” lui Liviu Damian ș.a.m.d. Într-o parafrază iminentă, somnul cu ochii deschiși ne sugerează ideea că „somnul națiunii naște monștri”:

Referințe bibliografice

1. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ediția a III-a revăzută și adăugită. București: E.F.C.R., 2002.
2. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: P.U.F., 1978.
3. Loteanu, Emil. *Ritmuri*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007.

Diana CEBOTARI
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

TEHNICA PUNCTULUI DE VEDERE

Multi-perspective technique

Abstract. Modern novelists persistently seek the truth. The result of this learning is literary work that gains a profound gnosiological character. Gnosiological truth is designed as a sum of relative truths constantly compared and confronted. The usage of perspective narrative techniques, through which knowledge is produced, brings onto the stage human dramas of knowledge and characters of knowledge. Modern novelists create their characters in a perspective of authenticity. Subjective narrators achieve perspectives on the compositional coherence. In the novel „Patul lui Procust” Camil Petrescu experiences this literary modality – multi-perspective technique. The book is an insight narrative at the first person singular from different perspectives of five narrators. The author is a real person, who lived in a determined historical period, he imagines event scenario, creates characters, puts them in time and space context, and creates an „author-narrator” who organises the action in a compositional unit. The narrator organises the text, corrects the visions of each individual through other points of view. The multi-perspective character is different in subject-perception of a viewfinder and in the vision of the reader. The solution proposed by Camil Petrescu for his novel construction – multi-perspective technique – is an absolute novelty for the interwar Romanian literature.

Keywords: compositional formula, author’s decentralization, narrator, perspective, narrative techniques, multi-perspective technique, subjectiveness.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea genul romanului se înscrie cu hotărâre în formate modificate, completate și definite de o autentică *reafirmare a subiectualității eului artistic*. Acest proces presupune înscrierea activității cognitive sub orizontul senzorial și lărgirea lui prin deplasarea diferitor puncte de vedere, ca în „oglinzi paralele” (Camil Petrescu), în care realul și imaginarul, prezentul și trecutul raportate la viitor nu doar se oglindesc, ci redobândesc sensuri noi. Mutațiile respective au provocat restructurări masive și în structura tehnicii *punctului de vedere narativ* ce câștigă o perspectivă pregnant interiorizată.

Romancierul preocupat de actul cunoașterii caută insistent adevărul, iar descoperirea acestui adevăr constituie rezultatul demersului artistic, astfel încât acesta capătă un pronunțat caracter gnoseologic, iar obiectul cunoașterii este „văzut” în mai multe feluri de mai multe conștiințe. În locul viziunii autoritare, abstracte, propuse de Balzac,

identificăm un fascicul de „viziuni” care constituie proiecții ale unor conștiințe concrete, interferente. Acestea se încadrează cu ușurință în tipul narativ actorial cu perspectivă variabilă, fapt ce presupune mai mulți subiecți-perceptori, în timp ce adevărul gnoseologic este conceput ca o sumă de adevăruri relative comparate și confruntate mereu. În aceste condiții „eul” cunoscător aflat în proces de (auto)cunoaștere se regăsește într-o sumă de euri, dar se știe unitar în diversitatea sa. Utilizarea modalităților narative perspectiviste, prin intermediul cărora se urmărește însuși procesul de cunoaștere, aduce în scenă *personaje ale cunoașterii*, personalități puternic individualizate în devenire.

Adept al modernismului lovinescian, Camil Petrescu este cel care, prin opera sa, fundamentează principiul sincronismului, când juxtapune literatura cu filozofia și psihologia epocii în condițiile în care arta este un eficient mijloc de (auto)cunoaștere. Cunoașterea absolută e posibilă și e de natură psihologică, nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne pe noi înșine (Bergson). Prozatorul modern fixează o estetică nouă a romanului prin aducerea unor noi principii estetice ca autenticitatea, substanțialitatea, relativismul, dar și prin crearea personajului intelectual lucid, analitic (câtă luciditate atâta conștiință, câtă conștiință atâta pasiune și deci atâta dramă). Camil Petrescu opinează că literatura trebuie să ilustreze „probleme de conștiință” pentru care este neapărată nevoie de un mediu social în cadrul căruia acestea să se poată manifesta plenar.

Scriitorul propune creația literal-autentică bazată pe experiența trăită și reflectată în propria conștiință, o reprezentare a realității concrete, descoperirea conținutului prezent, cu „sinceritate liminară”, preaplinul existenței absolute: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic, din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...” [1, p. 47]. Am reamintit răsunătoarea afirmație a lui Camil Petrescu în privința noii literaturi care din punctul său de vedere nu trebuie să delecteze, ci din contra, să aducă „revelația unei realități” [2, p. 178].

Al doilea roman de excepție al lui Camil Petrescu *Patul lui Procust* are tendința de a experimenta, pe un registru superior, modalitatea *multiperspectivistă*, sincronică cu noua poetică a romanului european. Teoretizată în eseurile din *Teze și antiteze*, unele scrise înainte de *Patul lui Procust*, dar și în paginile romanului, evoluția literară exprimă *descentrarea autorului* și înlocuirea lui parțială cu unul sau mai mulți naratori (N. Manolescu). Termenul nu exista în perioada când Camil Petrescu își scria romanele. El reprezintă o achiziție mult mai recentă a teoriei literare. Camil Petrescu printre cei dintâi ilustrează cu mult aplomb această ipoteză.

Modalitatea experimentală a pus în practică forma stilistică nouă, *Patul lui Procust* fiind primul roman românesc care conține o poetică exprimată [3]. Garanția autenticității, a faptului sufletesc redat prin trăirea personajului și naratorului, în subsolul romanului fiind aduse mărturii directe, procese verbale reprezentând, parcă, un alt roman, comple-

mentar primului. Autorul nu este numai organizatorul „dosarului de existențe” ca Andre Gide, ci și unul dintre protagoniștii romanului – autorul convențional, urmărind autenticitatea trăirii în conștiință a sentimentelor și faptelor existențiale, printr-o dublă perspectivă dialectică asupra acestor procese psihice ale personajului.

Camil Petrescu lărgeste sfera de observare a trăirii existențiale prin prezentarea unor mărturii deosebite, acționând ca un perspectivist, constată T. Vianu: „El pare a ști că ceea ce numim *adevărat* este întotdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este cea a relativismului modern” [4, p. 332]. Romanul se compune din două confesiuni ale unor personaje diferite, relative la același eveniment care urmează să coincidă ca focarele a două lentile, completate cu trei scrisori ale doamnei T. către autorul convențional, jurnalul lui Fred Vasilescu (în care sunt incluse scrisorile lui G. D. Ladima către Emilia), un epilog povestit de Fred și un alt epilog povestit de autorul convențional. Este un procedeu care permite identificarea situațiilor și caracterelor prin încrucișarea unor mărturii originale. Prin notele din subsolul paginilor, autorul convențional explică textele, el cunoscându-i pe doamna T. și pe Fred. Perspectiva narativă se realizează prin prisma personajelor Fred Vasilescu, G. D. Ladima, doamna T., Emilia Rachitaru, Penciulescu, Cibanoiu, procurorul, prieteni sau cunoscuți, dar și prin prisma autorului protagonist care își expune ideile cu privire la artă, literatură, teatru. Deși relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic, împletindu-și destinele: doamna T. – Emilia, Fred – Ladima.

Totodată, autorul păstrează câteva prerogative tradiționale: el imaginează scenariul evenimential, organizează acțiunea într-o unitate compozițională, alege personaje, le creează, le așează într-un context temporal și spațial determinat, în timp ce autorul convențional, vocii căruia prozatorul îi încredințează rolul de a povesti faptele, „corijează” indicele de deformare a fiecărei viziuni particulare, prin confruntarea cu alte puncte de vedere și caracterizează în detalii personajele. Autorul convențional poartă o semnificație aparte în romanul discutat, deoarece este introdus ca un exponent al unui orizont lingvistic, verbal-ideologic special, al unui punct de vedere special asupra lumii și evenimentelor, al unor aprecieri și intonații speciale în privința autorului, a discursului direct, real, și în privința narațiunii literare „normale”, a limbajului literar „normal” [5, p. 171].

În spirit proustian, cu perioade lungi, cu incidente, cu acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, personajele din primul plan sunt observate nu din toate părțile dintr-o dată, ci din perspective adecvate locului și momentului [4, p. 332]. Criticul C. Ciopraga asemenea lui T. Vianu, vorbește despre *modalitatea perspectivistă* a prozatorului în aceleași coordonate estetice – „fascicule de lumină se încrucișează, scriitorul înțelegând să înregistreze imaginile mobile ale unui personaj în felul cum se reflectă în conștiințe diferite” [6, p. 174-202].

Am menționat mai sus că noutatea și interesul lui Camil Petrescu rezidă în saltul de la monoperspectivism la pluriperspectivism. La acest nivel îl putem apropia de romanul

Ulysse a lui James Joyce, unde „fluxul conștiinței” este reprezentat de asemenea de mai multe personaje-conștiințe. Sub acest raport, în romanul *Patul lui Procust*, prozatorul recurge, în mod sistematic, la câteva personaje naratori, motivându-și alegerea printr-un principiu al naturaleții și autenticității discursului narativ.

Vocile narative ale doamnei T., Fred Vasilescu, George Demetru Ladima și Emilia Rachitaru își expun propriile lor partituri existențiale, din perspective diferite, de o inconfundabilă individualitate unitară fiecare. Relatarea evenimentelor trece prin conștiința fiecărui personaj narator, iar fiecare nouă secvență este însoțită de o explicație referitoare la timpul, locul și modalitatea desfășurării ei. Această perspectivă narativă a fost numită de Jean Pouillon și Tzvetan Todorov *viziune „avec”*, „împreună cu” – naratorul știe tot atât cât știu personajele, nu poate da nici o explicație faptelor înainte ca ele să fie prezentate chiar de personaje sau împreună cu naratorul. Genette o numește într-o terminologie personală – „focalizarea internă”, prin care înțelege punctul de vedere al unui „personaj focal”, în timp ce perspectiva narativă se definește prin subiectul-perceptor. Pe de o parte, termenul desemnează perspectiva narativă considerată internă, pentru că ea se situează într-un actor în interiorul povestirii, iar pe de altă parte, semnalează profunzimea perspectivei narative prin posibilitatea unei percepții interne a personajului focal [7, p. 57-58].

Patru personaje principale își confruntă destinele în roman. Sunt puține, dar prozatorul parcă intenționat s-a oprit la aceste câteva figuri, ca în *Roșu și negru* de Stendhal, pentru a le înfățișa cu toată minuțiozitatea. Fred rememorează dragostea și ruperea brutală a relațiilor cu femeia iubită; doamna T. reînvie ecoul despărțirii în sufletul său; Ladima își relatează avatarurile profesionale și își imaginează viitorul apropiat alături de tânăra actriță; Emilia are și ea propria perspectivă asupra celor trăite. Noua structură a romanului poate părea cititorului nevizat haotică sau dezordonată, personajele însă sunt prezentate într-un sistem complex de „oglinzi paralele”, jurnale, scrisori, mărturii, care reflectă structura nouă a modalității de caracterizare psihologică a personajului – personalitate individuală în devenire. La Camil Petrescu asemenea lui M. Proust, J. Joyce și Simone de Beauvoir, în locul romanului-povestire primează revelația, un erou martor răsfrânge, ca protagonist, și în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și în *Patul lui Procust*, dimensiunile unei lumi efemere. Diferiți ca structură, Ștefan Gheorghidiu, în cel dintâi, G. D. Ladima, în al doilea, aparțin aceleiași literaturi *a singurătații* ca și eroii lui Camus. Ambii vor sfârși în înfrângere, dar ideile lor păstrează nostalgia atitudinii, opinează C. Ciopraga [6, p. 174-202].

Evenimentele receptate în același timp de mai mulți reflectori au, inevitabil, mai multe versiuni, fără ca vreuna să fie considerată superioară celeilalte. Noua modalitate narativă pe care o aplică scriitorul modifică și conceptul de personaj, structura lui compozițională. Acesta nu este definit din exterior, ci se construiește dinamic și dilematic prin autoconstituire, mărturisire sau reflectarea trăirii existențiale și prin conștiința celorlalte personaje. Astfel, din „zona specială” a eroului desprindem ideea că Ladima este pentru Emilia un bărbat *naiv, posomorât și fără șarm*, pentru Fred este *un om serios, de reală distincție*, pentru Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu, este un *om de paie* care

devine orgolios și incomod, pentru alte personaje este *un poet de geniu*, Penciulescu îl consideră *dobitoc*. Fred Vasilescu este pentru autorul convențional *un tânăr loial și delicat, de mare profunzime intelectuală*, pentru alții este *prost și incult*, pentru Emilia este *bogat și monden*, iar pentru d-na T. este *o enigmă*. Emilia este pentru Ladima *un copil mare, un suflet ales, o femeie frumoasă și talentată*, pentru Fred este *culmea platitudinii și vulgarității*. D-na T. înfățișează în perspectiva autorului convențional *feminitatea însăși*, pentru Ladima ea este antiteza Emiliei (construită pe o altă dimensiune spirituală, la d-na T. împlinirea dragostei presupune o comuniune intelectuală) [8].

Personajele naratori apar cu toată deosebirea formelor noi compozițional stilistice ale narațiunii, cu toată distincția limbajelor speciale și sunt introduse ca puncte de vedere verbal-ideologice, specifice și limitate, dar productive, cu toată specificitatea și limitarea, ca orizonturi speciale, opuse acelor perspective și puncte de vedere pe fondul cărora sunt receptate. Camil Petrescu acordă personajului narator și câteva atribute ale reflectorului, asemenea acelor întâlnite în romanele *Fecioarele despletite* și *Concert din muzica de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu. Din această perspectivă, Doamna T. este un personaj reflector pentru D., pe care îl caracterizează de asemenea Fred Vasilescu și Ladima; Fred are opiniile lui despre Emilia și aduce informații despre activitatea profesională a doamnei T.; existența lui Ladima se conturează din unghiurile de vedere ale corespondenței către Emilia și al lui Fred Vasilescu. Discursul acestor personaje este un „discurs străin”, în raport cu „discursul direct” sau posibil al autorului, într-o limbă „străină”, în raport cu varianta limbajului literar. În acest caz avem o „vorbire directă”, nu într-un limbaj, ci printr-un limbaj, printr-un mediu lingvistic „străin”, deci și o refractare a intențiilor prozatorului (M. Bahtin).

Sub acest aspect accentul este pus pe Fred Vasilescu, personaj-narator care are o viziune subiectivă și prin urmare este necreditabil. El este original, unic în gândire și comportament, e complex și nu este previzibil, fiind numit personaj „rotund” ce nu poate fi caracterizat succint, exact (E. M. Forster) [9]. Din perspectiva criticului literar Nicolae Manolescu, Fred este un personaj superior, iar cei care sunt superiori au succes atât în iubire, cât și în viața socială. Este oare chiar așa? Existența lui Fred Vasilescu este schimbată la vârsta de 28 de ani de apariția d-nei T. Înainte să o cunoască, acesta avea o viață mai liniștită, nu își făcea prea multe probleme pentru ceea ce se întâmpla în jurul lui și nu acorda foarte mare atenție detaliilor, trecea pe lângă lucruri fără să le observe, deoarece nu își închipuia că „ar putea vedea ceva la un copac”. Relația de iubire pe care o are cu d-na T. îl face să își schimbe perspectiva asupra experienței existențiale noi. Își dă seama că era obișnuit „să pună etichete”, să „nu cunoască oamenii în profunzime”. Încă de când o cunoaște, deși îl frapează, Fred o tratează pe doamna T. ca pe o femeie oarecare.

Când descoperă cât de mult s-a înșelat și începe să o cunoască cu adevărat, își dă seama cât de mult a greșit la început. Fred pune capăt acestei relații, deși nu se ferește să facă un secret din iubirea pe care i-o poartă doamnei T. În tentativa de a explica acest

refuz al lui Fred, criticii literari au formulat mai multe ipoteze. De exemplu, G. Călinescu afirmă că Fred fuge de doamna T. „pentru a nu descoperi în ea o ființă reală, comună, asemeni oricărei Emilii” [10, p. 661-662]. Deoarece ea l-a învățat să acorde atenție detaliilor, să se concentreze asupra celorlalți, lui Fred i se face frică să nu descopere prin acest proces de conștientizare și cunoaștere că s-a înșelat în a o considera pe doamna T. o persoană superioară. Pentru că o iubește, preferă să se îndepărteze de ea și să păstreze această imagine a ei: femeie inteligentă, complexă, stilată, frapantă. Ovidiu S. Crohmălniceanu este de părere că Fred trăiește un complex de inferioritate, deoarece descoperă că „are de-a face cu o persoană superioară, dar abia după ce a tratat-o ca pe o oarecare”, fiindcă omul își află adevărata lui valoare doar în raport cu alți oameni [2, p. 178].

Relativismul, principiul estetic românesc pe care Camil Petrescu l-a introdus în proza modernă, se reflectă și în construirea personajului doamna T., a cărei personalitate se răsfrânge diferit în opinia celorlalte personaje. Unul dintre prietenii lui Fred, mirat de fascinația pe care doamna T. o exercită asupra tânărului monden, cu succese legendare la femei exclamă: *N-oi fi pus gând rău urâtei aceleia care stă de vorba cu Ladima? Șefule, te știam om de gust* – frază ce stârnește în tânărul îndrăgostit contradicțiile personajului hipersensibil, înclinat spre analize amănunțite, care îi provoacă în conștiință percepții profunde ale unei feminități tulburătoare, căreia *nu-i plăcea nicio perversiune, nicio rafinărie așa-zisa de femeie modernă [...] mă măgulea gândul de a ști că e frumoasă numai cu mine și mai ales numai prin mine* [11, p. 198-200]. După cum vedem, galeria personajelor lui Camil Petrescu prezintă tipuri de oameni mândri, stăpâniți chiar de trufie și dragoste exagerată față de sine, pe care nu rapacitatea, ci excesul de inteligență, dorința de a înțelege totul, de a supune totul unei scheme elaborate rațional îi duce la pieire.

Însă personajul – Doamna T. (Maria Mănescu) – pare a suferi mai puțin în urma procesului de relativizare în comparație cu alte personaje. Dezvăluim structura și conținutul personajului din „discursul specific” al eroului, din propriile-i scrisori adresate autorului convențional, din jurnalul lui Fred Vasilescu și din epilogul al doilea. Prin tensiune interioară, sensibilitate, utilizând analiza și introspecția, ca mijloc de cunoaștere a propriilor trăiri, dar și a celui alt (D., X.), doamna T. se distinge prin adânci întoarceri înăuntru, relevându-ne, pe numeroase pagini, vibrația interioară, finețea observației și dramatismul trăirii lucide. *Parcă i-am tulburat puțin limpezimea convingerii... Acum șovăie îngândurată. (...) Acum e revoltată. (...) Albastrul cald al privirii a devenit de platină, fixându-mă. (...) Îi străluceau ochii ironic și puțin cochet. (...) I s-a înnegurat privirea, i s-au imobilizat toate gesturile și pe urmă mi-a spus cu acea voce adâncă și tulburătoare, cu un soi de închidere de iris peste tot ce e în interior. Răspicat și trist: – Eu n-am nimic de spus.* Identificăm accentele autorului, puse atât pe obiectul povestirii, cât și pe povestirea însăși și pe imaginea autorului convențional dezvăluit în procesul povestirii. Toate acestea îi dau personajului o aură de idealitate individualizată. Autorul revine insistent asupra trăsăturilor ei interioare, esență, cele care o individualizează,

subliniindu-i farmecul insolit și superioritatea – acea *permanentă tensiune intelectuală* [11, p. 41]. Doamna T. este o cerebrală, frumusețea și atracția sexuală exercitată sunt rezultatul unei bogate vieți interioare, sunt gândire adevărată, constată Gh. Lăzărescu [12].

Prin notele de la subsolul paginilor, autorul convențional schițează următorul portret: *Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprințeneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice. (...) Ca fizic, era prea personală ca să fie frumoasă, în sensul obișnuit al cuvântului* [11, p. 39]. Un alt fragment relevă feminitatea deosebită a doamnei T.: *De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu sonor din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat amețeli calde și reci* [11, p. 39]. Portretul făcut de către autorul convențional se structurează pe fondul limbajului literar „normal”, al orizontului literar obișnuit. Fiecare moment al povestirii este corelat cu acest limbaj normal și cu acest orizont, le este opus, însă le este opus în mod dialogic, ca un punct de vedere opus altui punct de vedere, ca o apreciere opusă altei aprecieri, ca un accent opus altui accent, și nu doar ca două fenomene abstract-lingvistice [5, p.173].

Pentru Fred doamna T. este unică. El este conștient că ea reprezintă femeia vieții lui, dar de care fuge mereu, ascunzându-și adevăratul sentiment pe care îl trăiește. Femeie cultivată, fină, intelectuală, este, cum ne spune autorul convențional, o cititoare de romane. Proprietară a unui mic magazin de mobilă, cu gust pentru artă, întâlnește la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubește de mulți ani, fără speranță. Doamna T. iubește la rândul ei, tot fără speranță, pe X (Fred Vasilescu), care însă o evită inexplicabil. Se întâlnesc întâmplător în tren, doamna T. singură, X însoțit de o altă femeie. Discursul „special” al doamnei T. dezvăluie neliniștea, vanitatea rănită, pe care se străduie să le ascundă cât mai bine, arborând indiferența: *Era în mine o durere amorțită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de alți autori de maxime și de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aș încerca vreodată să-mi câștig prețul în ochii lui X.(...) Am încremenit cu buzele întredeschise și inima îmi palpita ca o pasăre ce se zbate ca să zboare, în mâna cuiva, și nu izbutește. Crisparea gâtului îmi împiedica respirația. M-am ghemuit mai mult, ca să nu fiu recunoscută, și mi-am întors cu totul privirea pe fereastră* [11, p. 61-62]. Fiecare moment al povestirii îl percepem în două planuri: în planul personajului narator, în orizontul lui obiectual-semantic și expresiv și în planul autorului care se exprimă în mod refractat în și prin această povestire. De obicei era absolută și gânditoare, înregistrând interior și lin cele mai mici nuanțe ale clipei. Iubirea a transfigurat-o, ca și pe Fred, tăind și simțind la cotele cele mai înalte ale lucidității și sensibilității interioare sentimentul deplin, devorant al iubirii: *Niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo câteva luni după începutul iubirii noastre,*

când părea exasperată de iubire [11, p. 199]. Frumusețea ei avea în ea ceva absolut nepământesc, transfigurat ne spune Fred. „Zona specială” a personajului unde doamna T. își povestește trăirile existențiale denotă o capacitate puternică de iubire, amestec de luciditate și febră, atât de caracteristic eroilor lui Camil Petrescu – personalități complexe în devenire.

Cu toate acestea, expresiile din „zona specială” a eroului (construcții stilistice hibride) și cuvântul rostuit propriu al personajului când rememorează crâmpiele din întâlnirile cu D.: „îi ordonam”, „continua să mă facă să privesc în jurul meu de câte ori mă oprea pe stradă”, „nu scosesem pentru el cești japoneze”, „cei doi bărbați îmi spusese că am un corp neasemănat” – divulgă o fire orgolioasă ce se consideră superioară, dar nesigură în propria persoană – acestea constituie noua funcție figurativă a cuvântului personajului narator, figurarea imaginii, structura duală a imaginii „omului complet”.

George Demetru Ladima este personajul absent din roman, portretul său fiind conturat doar prin confesarea și exprimarea unui adevăr propriu prin „cuvântul lăuntric convingător” din scrisorile adresate Emiliei, prin impresiile puternice asupra celorlalte personaje, Fred Vasilescu și Emilia Rachitaru, prin notele de subsol ale autorului convențional, prin articolele de ziar reproduse în aceste note, prin opiniile altor personaje, precum procurorul care anchetase sinuciderea ori mărturiile prietenilor lui de cafea. Din însumarea acestor opinii, dar, mai ales, din amintirile lui Fred Vasilescu, se încheagă cunoscutul portret al eroului camilpetrescian: *idealistul chinuit*, incapabil să se încadreze în normele care se potrivesc anevoios cu certitudinea și cunoașterea de sine. Tipologic, Ladima este un inadaptat ca și Ștefan Gheorghidiu care încearcă să își păstreze, într-o lume plină de compromisuri, integritatea morală: *Eu sunt un om care scrie... și dacă nu scriu ceea ce gândesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel*. Iubitor al adevărului, orgolios, intransigent în profesie și corect în relațiile cu ceilalți, Ladima trăiește o adevărată dramă a nepotrivirii cu lumea, trăind dramatic până la stadiul tragic procesul de auto-cunoaștere. În relația cu Emilia, Ladima se vedește a fi un visător, un om curat sufletește, sensibil și chiar duios, care crede ca și-a găsit idealul unei fericiri casnice îndelung dorite; pe măsură ce înțelege realitatea, el devine un dezamăgit, regăsindu-și luciditatea. Condiția esențială a personajului este însă aceea de poet căruia i-a fost rezervat destinul de a fi *fatal și greu cenzurat de moarte*, oprit în menirea sa de creator. Poezia „Patul lui Procust”, atribuită lui Ladima, caracterizează, la modul barbian, soarta poetului ca ființă umană: sfâșiat de condiția sa contradictorie, oscilând între urât și mirajul frumuseții iluzorii, trăind un destin dramatic în procesul cunoașterii de sine.

Nu încapă îndoială că prin formula stilistică nouă a punctului de vedere al personajelor create de Camil Petrescu poate fi studiată viața oglindită în ele, tensiunea dramatică a trăirii existențiale noi.

Ca și în primul roman, în *Patul lui Procust*, cunoașterea este prioritară trăirii existențiale. Toți naratorii sunt inteligențe lucide și firi sensibile, aflate în căutarea unui adevăr absolut, declarat la momentul luării notițelor sau conturat ulterior, în procesul

narării. Asistăm la același proces contradictoriu al devenirii conștiinței de sine a unei personalități pregnant individualizate. Doar că Ștefan Gheorghidiu se situează în centrul universului diegetic reflectând informația sub semnul unui egoism rece, iar imaginea lui Fred Vasilescu este o prismă de cristal în care obiectele se răsfrâng câștigând nuanțe diferite. Participăm la o confruntare cu efecte nebănuite. Străfundurile multor conștiințe sunt obscure.

Fiecare personaj narator aflat preponderent în vizorul *pluriperspectivist* apare diferit nu doar în viziunea celorlalți naratori, dar și în viziunea autorului narator, autorul convențional într-o compoziție multiperspectivistă situându-se în subsolul paginii. În ochii lui Fred Vasilescu, care este condus de un interes cognitiv netrucat, G. D. Ladima beneficiază de o valoare intelectuală rară. Substanțial diferită asupra acestui personaj este perspectiva Emiliei care îl percepe ca pe un om de nimic și îl manipulează fără niciun scrupul de care, de altfel, oricum nu e capabilă. O viziune echidistantă, oarecum neutră, în acest eșantion al perspectivelor, prezintă Doamna T. pentru care Ladima este o persoană „agreadabilă”, dar totodată stranie. Accentul psihologic al portretelor din romanul discutat constă în noua formulă stilistică adecvată modalității perspectiviste în care un personaj se oglindește în conștiința celorlalte personaje. Formula compozițională completată relevă concepția structurală nouă, libertatea prozatorului față de un limbaj unic, libertate legată de *relativitatea sistemelor literar-lingvistice* și evidențiază, sub acest raport, posibilitatea autorului de a nu se autodefini, de a-și transfera intențiile dintr-un sistem lingvistic în altul, de a contopi „limbajul adevărului” cu „limbajul curent”, de a vorbi despre *sine* în limbajul altuia și despre *altul* în limbajul său, căci fiecărei epoci îi este caracteristică arta, iar artei îi este caracteristică libertatea.

Preocuparea prozatorului român de a dezvălui motivele intelectuale, cu claritate și distincție, prin noua structură a *punctului de vedere pluriperspectivist* în funcția caracterologică constituie o noutate absolută pentru literatura română a perioadei interbelice. În *Patul lui Procust*, roman care a reformat radical estetica genului la noi, veridicitatea și autenticitatea experiențelor existențialiste relatate se face, incontestabil, prin intenția autorului de a ne oferi o perspectivă polifonică asupra realității, prin oglindirea realității în ochii mai multor personaje. Aceste personaje sunt puse în categoria modelelor noi evolute, structurate în construcțiile stilistice hibride prin relația dialogică a autorului cu personajul și noua funcție figurativă a cuvântului autor al narațiunii.

Patul lui Procust este un roman psihologic, interiorizat, confesiv ce scoate în relief concepția structurală nouă mai cuprinzătoare a scriitorului asupra conținutului ideatic-estetic a imaginii complexe și interiorizate a „omului complet” în devenire. Personajele se definesc, în esența lor, prin *neputința de realizare prin comunicare* pe plan erotic și pe planul existenței sociale. Ideea lui Camil Petrescu de a atribui personajului perspective potrivite locului și momentului izvorăsc din dorința de a accentua noua experiență existențială, de a crea cititorului sentimentul pătrunderii în esența intimă a personajelor, de a sesiza dimensiunile relațiilor interumane umbrite *de o dragoste exagerată față de propria persoană și cunoașterea de sine în contextul relațiilor interpersonale*.

Promotor al autenticității, substanțialității și al relativismului în literatura română, Camil Petrescu reeroizează personajul (D. Micu) și realizează prin romanul *Patul lui Procust* adevărate „dosare de existență”, toate fiind confesiuni de conștiință, pe care fiecare personaj-narator le face, firește, la persoana întâi, pe baza reflectării realității în propria conștiință. Nicolae Manolescu reflecta în legătură cu acest roman faptul că acesta reprezintă o formulă experimentală nouă, cu „un conținut uman destul de interesant”, „unul inteligent și bine construit”, identificându-l cu „o formă de garantare a autenticității realității și impresiilor”, iar meritul scriitorului se datorează acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite [13, p. 31-33].

Destinul personajelor justifică titlul romanului, metafora semnificând nepotrivirea care situează personajul de la început într-un alt plan, opus. Personajul-subiect cu conștiință a identității sale are cuvântul lui propriu, „cuvânt lăuntric convingător” ce creează noi sensuri și lumea lui alături de alte lumi subiective. Personaje complexe, naturi reflexive în devenire ce își dezvăluie viața sufletească pe calea analizei din propriul punct de vedere și prin confesare, ele au o ordine interioară nemodificabilă, care, privită din afară, poate părea bizară. Nepotrivirea dintre această ordine a personajului și ordinea lumii exterioare, imposibilitatea de a găsi un mod de a trăi în conformitate cu ideea sa fac din eroul lui Camil Petrescu un inadaptat ce refuză relativitatea logicii. Finalul romanului rămâne deschis, pentru că omul și lumea pot fi privite de o mie de ochi deodată, dar ele rămân neelucidate până la capăt.

Referințe bibliografice

1. Petrescu Camil. *Teze și antiteze. Eseuri alese*. București: Minerva, 1971, 313 p.
2. Crohmălniceanu Ov. S. *Cinci prozatori, cinci feluri de lectură*. Bacău: Cartea românească, 1984, 251 p.
3. Crohmălniceanu. Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București: Minerva, 1975.
4. Vianu T. *Arta prozatorilor români*. Chișinău: Litera, 1997, 383 p.
5. Bahtin M. *Probleme de literatură și estetică*. București: Univers, 1982, 590 p.
6. Ciopraga C. *Portrete și reflecții literare*. București: Editura pentru literatură, 1967.
7. Lintvelt Jaap. *Punctul de vedere*. București: Univers, 1994, 270 p.
8. Săndulescu Al. *Portrete și analize literare*. București: Editura Eminescu, 1982, 268 p.
9. Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London, Edward Arnold, 1927.
10. Călinescu George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a doua, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Minerva, 1985.
11. Petrescu Camil. *Patul lui Procust*. București: Jurnalul național, 2010, 364 p.
12. Lăzărescu Gh. *Romanul de analiza psihologică în literatura română*. București: Minerva, 1983, 298 p.
13. Manolescu N. *Vanități rănite*. Prefață la cartea: Petrescu Camil. *Patul lui Procust*. București: Jurnalul Național, 2010, 364 p.

Dorina ROTARI
Universitatea de Stat
din Moldova (Chișinău)

**EMINESCIANISM ONTOLOGIZAT
ÎN CREAȚIA „ULTIMULUI TELEUCĂ”**

The ontologicalized Eminescu phenomenon in the creation of „the last Teleucă”

Abstract. Eminescu phenomenon is a central issue of the influence of poetry in contemporary Romanian literature, the model being reiterated as a manifesto, by initiating a dialogue with the precursor, or relaunched by actions of rewriting that „distort” his work (Harold Bloom), constructing on a bookish recognizable foundation a new scriptural reality. Relevant in this regard is „the intra-poetic relationship” of Victor Teleucă with the great predecessor. This relationship is concretized both by a formula of homage of ontologicalized essence (in the poem *Răsărit de Luceafăr*) and by the personalized and creative rewriting of the „ontological scheme” of Eminescu (including reflections on the condition of being and the being), which appeared in the last volumes of the poet.

Keywords: Eminescu phenomenon, ontologicalized formula, „intra-poetic relationship”, „ontological scheme”, revisionism, rewrite.

Evoluția poeziei lui Victor Teleucă, ilustrând importante mutații de paradigmă, dezvăluie și traseul asimilării eminescianismului (alături de alte modele literare): de la o formulă omagială, circumscrisă dezideratului programatic și aicestic al „întoarcerii la izvoare” (atestată în primele volume, în special în *Momentul inimii*, 1974), de la o restructurare a acesteia prin inserarea componentei ontologice (în poemul *Răsărit de Luceafăr* din 1988, publicat în 2010, ce conturează o viziune surprinzătoare asupra genezei fenomenului *Eminescu* drept „centru” ontopoetic al lumii românești), până la afirmarea unei „relații intra-poetice” complexe cu precursorul, având ca suport o „schemă ontologică” (în creația „Ultimului Teleucă”, cel din *Piramida singurătății*, 2000, și din volumele postume *Ninge la o margine de existență*, 2002, și *Improvizația nisipului*, 2006).

Dialectica raporturilor cu Eminescu este relevantă de Teleucă însuși, care le situează manifest într-o zonă a trăirilor poetice interiorizate („Din copilărie Eminescu m-a învățat calea emoției, să surprind, să pot gusta vremea, de fapt, ar trebui să *gust vreme* și nu *vremea...*” – [1, p. 80]) și a meditațiilor ontologice fundamentale inspirate de prezența tutelară a înaintașului („Volumul lui Eminescu demult se deschide singur la pagina 573. Aici între «Odă în metru antic» și, curios, «Somnoroase păsărele». Bate ceasul: pun

tocul în caiet și, stingând lumina, spun ca pe o rugăciune «*Nu credeam...*» – [1, p. 88]. „Deschis”, în spiritul transmodernismului, spre „întreaga sferă a ființei și ființării” [2, p. 213], „Ultimul Teleucă” descoperă, prin prisma lecturilor filosofice, fibra ontologică a creației eminesciene, instituind o „relație intra-poetică” de asimilare profundă a modelului, care nu exclude însă „revizionismul” creator, în termenii lui Harold Bloom (cf. *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*). Cum susține, pertinent, exegetul Theodor Codreanu, „eminescianismul a pătruns atât de adânc în fibra liricii lui Victor Teleucă, încât, fără a cădea nicio clipă în epigonism, el își construiește, din arheitatea gândirii poetului, pilonii de susținere ai propriului univers, *teleucizându-l* [3, p. 98]. Dezvoltând ideea criticului, se poate afirma că poetul contemporan restructurează metafizicul/ontologicul de sorginte eminesciană și îl rescrie după o logică a propriei poezii, ilustrând un revizionism de tip, așa-numit „Askesis” sau „Purificare” și „Solipsism” (Harold Bloom), care se caracterizează prin faptul că „efebul” (poetul întârziat) conștientizează autonomia eul-ui și „id-ului”, dar „nu știe că anxietățile eului său în privința întâietății și originalității sunt mereu provocate de absorbția în id a precursorilor, care lucrează astfel în el nu ca puteri care cenzurează, ci aproape ca moduri ale vieții instinctuale” [4, p. 182].

Efortul revizionist teleucian se vedește pregnant în rescrierea „schemei ontologice” a precursorului. Amintim că acest concept este propus de Hugo Friedrich, cu referire la opera lui Mallarmé, fiind definit ca „un simptom al modernității, nu ca realizare filosofică” și presupunând recurența aceluiași „acte fundamentale” în diferite poeme, care, în consecință, devin „actualizarea unui proces ontologic” [5, p. 120]. În accepția dată, coordonatele esențiale ale „schemei ontologice” eminesciene rescrise de Teleucă ar fi: condiția ființei umane, raportul cu Ființa Lumii, conștiința arheică, unitatea contrariilor („antitezele sunt viața”, în varianta lui Eminescu), viziunea neantului, singurătatea ca principiu ontologic, tensiunea ontologică sublimată prin actul creator etc. Probe certe ale acestui tip de revizionism teleucian se înregistrează începând cu *Piramida singurățății* (2000), chiar dacă reflecțiile ontologice de sorginte eminesciană sunt intrinseci și creațiilor anterioare (din volumele *Încercarea de a nu muri*, 1980; *Întoarcerea dramaticului eu*, 1993), fiind reluate în ciclurile poetice de mai târziu ca „probleme conceptuale”, marcă a configurării unei „scheme ontologice”.

În eseu inaugural al *Piramidei singurățății* Victor Teleucă conturează dominantele *lirosifice* ale volumului, care prezintă afinități cu modelul eminescian – condiția tragică a eului (a ființei umane) determinată de conștiința/asumarea esenței tragice a lumii („...eul nu poate fi decât dramatic dacă e conștient de existența sa nici pe departe simplă. El ar trebui să se afle într-un punct unde își dau întâlnirea dramaticul, tragicul și absurdul”); natura iluzorie, himerică a lumii, în consens cu teza poetică eminesciană „că e vis al Neființei universul cel himeric”; viziunea arheică, relevând „virtualitatea cuprinderii necuprinsului”; tentația autocunoașterii și a revelării esenței arheice („Mă preocupă acest eu, dar mai mult ceea ce se află dincolo de el”); conștiința ontologică modernă a scindării eului („Eu nu-s eu, tu nu ești tu, el (ea) nu este el (ea)”); tentativa reperi-

mării narcisismului și a dictaturii eului, care devine *demn de ură* (Pascal); „încercarea de a nu muri”/„încercarea de a ne trăi momentul”, ca depășire a condiției efemere prin asumarea ei plenară, după modelul *Odei (în metru antic)* [6, p. 5-7].

Simbolul central al volumului – *piramida* – relevă predilecția poetului contemporan pentru topoi eminescieni, pe care îi supune unui act de resemantizare, certificând teza bloomiană conform căreia „dacă a imagina e a răstălmăci, (...) atunci a imagina după un poet înseamnă a învăța metaforele sale pentru propriile-i acte de lectură” [4, p. 139]. În acord cu viziunea ontologică a precursorului, *piramida* reprezintă la Teleucă un spațiu emblematic ce favorizează retragerea (fie și provizorie) a ființei efemere, asigurând comunicarea cu sacrul, cu eternitatea. Deși sustragerea în fața timpului devorator, prin descinderea în *piramidă*, este convențională (fapt ilustrat de ambii creatori – de Eminescu în *Memento mori*: „Umane, vor pieri și ele toate./ În zădar le scrii în piatră și le crezi eternizate./ Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător”; iar de Teleucă în poemul *Tutankhamonii*: „Toate se dărâmă fărâcă cu fărâcă. Piramida chiar/ tot se dărâmă”), edificarea acesteia, ca structură arhetipală, sugerează tentația eului de a (re)crea, dintr-un impuls de eternizare a ființei, universul după un model primordial.

Fiind, astfel, o proiecție imaginară a propriei *lumi* (himerice dar compensatorii), în consens cu teza lui Alexandru Mușina despre „individualizarea” lumilor în epoca modernă („sistemul de referință fiind individul, în cultura modernă fiecare își constituie propria lume” [7, p. 56]), *piramida* conține în interior imaginea subiectului care a edificat-o (a faraonului devenit suflet al piramidei). În plan ontopoetic, această ipostază corespunde creatorului închis în propria creație-*piramidă*, imagine emblematică ilustrată de Eminescu în textul *Cu gândiri și cu imagini*. Intuind semnificația mitopoetică a *piramidei* eminesciene și tentat să dezvăluie semnificațiile aceluiași simbol în creația poetului basarabean, Theodor Codreanu realizează o inspirată paralelă între *piramida* lui Victor Teleucă și camera eminesciană cu pereți de oglinzi, ca spațiu germinativ al gândirii creatorului „în care ideile și trăirile intră haotic, ciocnindu-se dramatic din oglindă în oglindă, de neconciliat, o vreme, pentru ca, la ieșire, să iasă împăcate în «armonia lui Plato», ca proporție dinamică” [3, p. 193]. Într-un context exegetic similar, academicianul Mihai Cimpoi stabilește o corelație între imaginea *piramidei (singurătății)*, ca „topos structural” al creației teleuciene și *lirosografie*, opinând că „gândul se manifestă prin oglindire pură în el însuși, dându-ne, astfel, configurația piramidală a marii singurătăți a creației de sine” [8, p. 42]. Așadar, *piramida*, ca structură ontopoetică de profunzime în creația lui Eminescu și Teleucă, reprezintă la ambii o imagine a universului creator, a cărui edificare implică o căutare/ regăsire a sinelui proiectat în această *piramidă*-creație.

Definind natura tragicoidronică a ființei umane, Victor Teleucă proiectează în poemul *Tandemul răs-plâns* un *ecran* existențial în care se perindă *mulțimi* de indivizi, atrași în mundan prin voia destinului („ne-au tras la sorți”) – a „stelelor cu noroc”, în variantă eminesciană –, dar stăpâniți de un spirit interogativ („Există și-un adânc de dincolo de-adânc?”) și de intuiția apartenenței la o altă lume („un infinit interior din care

parcă-ar fi venit”), în care se vor *retrage*, refăcând traseul „eternei reîntoarceri” (Mircea Eliade). Textul prezintă afinități cu viziunea panoramică din *Memento mori* („și văd ca pe-un ecran, multipli-/cându-se pe gura și pe ochii lor mulțimi/ de ochi și guri...”), viziunea cursului existențial fiind subsumată tentației de revelare a unui sens superior, a *Celui* răspunzător de legea devenirii, ca premisă pentru descoperirea esenței umane („– Tu crezi că râde-plânge-le e omul, ori/ cineva de dincolo de el?”; în formulă eminesciană: „Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om”). Gândirea principiului suprem se realizează, în ambele poeme, prin cufundarea în reverie („turma visurilor” eminesciene având drept corespondent „închiderea ochilor” la Teleucă: „Și-atunci urechile-mi astup și ochii mi-i / închid, răsând plângând l-aud pe cel de/ dincolo de individ...”), fiind urmată de refuzul gândirii („Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate” la Eminescu, respectiv „încep să fug și-mi/ pare bine că scap de el să fug”, la poetul contemporan). Acest refuz poate fi interpretat ca o manifestare a crizei gândirii moderne, „ruinele gândirii” (din textul eminescian), ca și „fuga” eului teleucian, corespunzând momentului „transcendenței goale” (Hugo Friedrich): „E apus de zeitare și-asfințire de idei” (*Memento mori*). Concluziile ontologice ale celor doi creatori sunt corelative. Relevând zădărnicia eforului de a da Absolutului o formă („Oamenii au făcut chipuri ce ziceau că-ți seamăn ție...”) și afirmând supremația „morții eterne”, Eminescu subliniază persistența întrebărilor existențiale și ascunderea Sensului suprem (*moartea* lui în lirica modernă), accentuată și de Victor Teleucă („dar fug /din urma mea cu cel de dincolo de mine”).

Reprezentativă pentru efortul de cunoaștere al eului teleucian este și meditația din poemul *Eseu*, care dezvăluie esența arheică a ființei umane și conturează traseul căutării de sine („celălalt care vine prin tine spre mine în căutarea de sine”), într-o viziune asemănătoare celei din nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis*, unde eroul („nenăscut la timpul său”) are intuiția, certificată pe cale onirică, a existenței sale în alte coordonate spațio-temporale și chiar în afara lor – în patria celestă pierdută prin cădere arhetipală. Căutarea sinelui original, pe care Teleucă o sustrage narcisismului filosofic, conferindu-i valoare ontologică, revendică o libertate totală a spiritului („căutăm libertatea spiritului pen-/tru a face o nouă libertate...”), asemănătoare celei din nuvela precursorului („...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru”), care stimulează spiritul (re)creator al eului („o tenta-/ție de anvergură, o expresie a existenței / pe măsura celor ce-o răzgândiseră din stră-/funduri reci și durabile...”) și favorizează râvnitul, dar iluzoriul, proces de depersonalizare a ființei (impersonalizare sau hyperionizare la Eminescu): „Cum să fii liber de tine când/ umbra ta te păzește în ceea ce faci./ când în robia eului tău mereu te complaci?” Conștiința eului teleucian este cea a scindării (figurată poetic de *Oda* eminesciană), fiind provocată de intrarea ființei în timp și pierderea esenței originare, percepută ca *uitare*, în sensul anamnezei lui Platon. Astfel se explică, în poezia *De la mine la eu*, persistența intuiției (de sorginte eminesciană) a unei existențe duale („Amarnică suspiciune mă fură,/ parcă aș exista dublu”), a eului și a alterității, cea din urmă ipostază

(mundană) fiind concepută ca o *rătăcire* vremelnică, până la revenirea acasă („ca un copil rătăcit/ .../ uitând că cineva mi-l așteaptă acasă...”) și reintegrarea sinelui („de la mine la eu” în formula teleuciană sau „pe mine mie redă-mă”, la Eminescu).

Condiția înstrăinării eului, proiectată prin imaginea alterității (*tu*), este figurată poetic și în *Amplitudinea (mea) de nisip* printr-un ritual inițiativ asemănător celui din *Odă (în metru antic)*, dezvăluind căderea arhetipală a ființei și asumarea ipostazei mundane. Simbolul *cronometrului* (echivalent al *ceasornicului* din *Scrisoarea I*, ca ipostază a timpului trecător) surprinde nu atât trecerea ființei prin timp, cât intensitatea dramei existențiale resimțită de aceasta („măsoară nu prestanța de timp, protuberanța fiorului de care-și este frică,/ dar care s-a produs ad-hoc”). Relația eului cu Absolutul (cu *frumosul etern* ca expresie a lui) stă sub semnul rupturii, care generează sentimentul eminescian din *Melancolie* „că nu trăiești tu” („că ești și totuși nu”, la Teleucă), antrenând o criză identitară și gnoseologică („Te-ntrebi ca-ntr-o saha-/ră și nimeni nu-ți răspunde, cum nu-ți răspunzi nici/ tu...”). Omniprezența *străinului* („că-n locul tău gândește un alt străin”), amintind de „străina gură” la Eminescu, intensifică drama scindării sinelui, care culminează cu „spaima de tine” și confuzia identității cu alteritatea („și tu străin ca dânsul și el străin/ ca tine și-ntrebi cine-i acolo, și nu-ți răspunde/ nimeni...”).

Eșecul căutărilor ontologice ale eului („un Nu găsit de tine”) este determinat de durata scurtă a existenței (o *clipă* ce întrerupe eternitatea la Eminescu), fixată, în textul teleucian, de redundanțul *tic-tac*. Acesta anunță trecerea într-o altă dimensiune – a imperiului veșniciei („căzând prin timpul gol, dispăre-n veșnicie...”), în consens cu viziunea eminesciană din *Memento mori* („Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie”), făcând totuși posibilă o nouă (*eternă*) *reîntoarcere*, pe un „cerc-spirală”, echivalentă unei noi „amplitudini” („asalt spre ceruri” la Eminescu): „și bate cronometru/ fatalul său tic-tac și-această amplitudine supremă/ ca un sfârșit de veac, revine și-ți deschide prin/ alte amplitudini ciudate altitudini de flăcări...”.

Idealul căutărilor existențiale fiind revelarea unui sens al ființării („Se caută un numitor comun? Al cui? Al unui Este Nu-i?” – ca definiție teleuciană a vieții, în acord cu afirmația eminesciană „antitezele sunt viața”), soluția pare a fi, ca și în *Odă (în metru antic)*, asumarea plenară a condiției mundane, ca o premisă pentru transgresarea ei: „un fel de/ stratagemă a regăsirii tale ca spectru, ca dilemă/ spre a-i veni târziului de hac”. Mitologicele *Scylla* și *Charybda* conturează, în acest sens, esența tragică a parcursului existențial, asumarea statutului de jertfă în ritualul inițiativ animat de hamletiana dilemă *A fi sau a nu fi*, rescrisă de Teleucă în formula „Vom trece, nu vom trece?”. Traseul ontologic eminescian este completat de Teleucă cu o nouă treaptă de inițiere („Iar amplitudinea din nou se completează / Spre-a-ncepe-un un nou atac...”) – cea demiurgică –, vizând tentația de a surprinde esența primordială, *Nimeni*, în termenii poetului contemporan, care, fiind ultima „nadă semantică”, revendică o gândire superioară („La el se va ajunge prin alte noi/ extreme de jos în sus să cheme-a-nchide cercul”), corelativă cu reflecția lui Eminescu din *Memento mori* („...Și icoana-ți n-o inventă omul mic și-n margini strâns./.../ Și asupra-ți cugetării-ți pe mulți moartea i-a sur-

prins”). Refuzul acesteia de a se lasă *explicată/cucerită* acutizează criza ontologică a eului, care își revendică postura de spectator pasiv în teatrul lumii („În teatru-acesta mut sunt timp burlac, sunt spectator/ și rolul mi-i să tac, s-asist și văzul să-mi refac”) și atitudinea tragiccoironică de conștientizare a limitelor („în mine mă retrag și/ oricatingere de zare dătătoare mi-i ca o sfidare”), corespunzătoare soluției eminesciene din *Memento mori* („nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedelegate”).

Încercarea de a surprinde desfășurarea panoramică a istoriei/existenței, în dialectica urcare-cădere (ca expresie a repetitivului/ciclicității: *nașterea* și *ruinarea* civilizațiilor la Eminescu; „căderea prin urcare” la Teleucă), este subordonată aceleiași mize ontologice – descoperirea esenței arheice, a stării de pregeneză, asociată de Teleucă „uitării” („uitării celei oarbe” la Eminescu): „...și eu la/ umbra unui semn de întrebare îmi caut numele real, ui-/ tarea...”. Tentativa zadarnică de a opri *mișcarea* timpului este compensată de sustragerea din real prin cufundarea în reverie, ca premisă a sondării interiorității și a descoperirii sinelui („atunci urechile-mi astup să/ mă ascult ca pe-un demult și mă aud și/ mă găsesc și mă impun unui examen crud...”), dar și prefigurare a liniștii eterne, a păcii increatului („Atunci se gustă impactul inerției cu amplul reveriei/ și simți cum te înghite veșnicia”). Imaginea „salvării de”/„întoarcerii în mit” din poemul teleucian poate fi descifrată prin corelarea a două mituri cu valențe ontologice: mitul *căderii primordiale*, care relevă condiția tragică a ființei umane ce și-a pierdut (prin *cădere*) esența arheică, păstrând totuși memoria acesteia (viziune recurentă și în creația poetului contemporan); și mitul *eternei reîntoarceri*, ca expresie a efortului uman de împlinire a ființei prin redobândirea esenței arheice. Astfel, repetatele „atacuri”/ „amplitudini” devin proiecții ale tragicului proces de „devenire întru Ființă”, în expresia lui Constantin Noica („Cu noi prin noi se dă năvală spre-un undeva-/va ce doar se presupune în noi sau dincolo de noi?”), dezvăluind natura paradoxală a condiției ontologice („blestem, blagoslovire” la Teleucă, „suferință dureros de dulce” la Eminescu).

Se conturează, astfel, tot mai evident, dominantă meditației ontologice teleuciene – natura complicată a Eului, care implică o serie de măști/ipostaze și revenirea nostalgică a Eului spre Eu, care ia înfățișarea unui „joc De-a niciodată”. Rescrierea „schemei ontologice” eminesciene realizată de Teleucă în *Piramida singurăității* este emblematică și pentru creațiile poetice de mai târziu (incluse în *Ninge la o margine de existență*, 2002, și în *Improvizația nisipului*, 2006), constituind un nucleu configurator ce asigură unitatea de viziune a „Ultimului Teleucă”.

Volumul *Ninge la o margine de existență* (2002), considerat de criticul Mihai Cîmpoi un veritabil „Text lirosolic al existenței” [9, p. 3], proiectează o altă lume imaginară creată de poetul contemporan, toposul eminescian „marginea mării” devenind la Teleucă „margine de existență”, hotar dintre *viață* și *moarte* („Trăiesc concomitent și viața mea și/ moartea”), în care se înregistrează odiseea risipirii eului și alunecarea spre un nou-eu („te destramă ... și devii vraiște”). În interpretarea criticului de la Huși, „marginea de existență” este acel spațiu-limită definit în transdisciplinaritate drept „*zona de maximă rezistență/transparență*, teritoriul, prin excelență, al poetului, al tănuirii terțului” [3, p. 224]. Semnificația ontologică a conceptului din titlu este întregită prin

ningere, asociată „muzicii liturgice”, capabilă, ca și muzica din opera lui Eminescu, să inducă o stare de trăire superioară, de dezmărginire a eului, o „stare ontică de prezent poetic etern” [10, p. 217].

Recurent în volum este și toposul eminescian *marea* (atestat și în celelalte volume), ca orizont deschis, nelimitat, ce oferă senzația întâlnirii cu infinitul și a dezmărginirii ființei: „Reflectă-mă, mare,/ vreau mie să mi te arăți,/ să mă întorc îndărăt către/ fapta ce doarme/ prin fapta în faptă...” (*Reflectă-mă, mare*). *Marea* este și expresia unei stări de conștiință, marcă a unui cogito poetic, or, cum susține pertinent Lucia Cifor, cu referire la imaginile poetice acvaticice din opera lui Eminescu, acestea depășesc dimensiunile unei „poetici a apei, înspre amplitudinea unei ontologii poetice, implicând toate coordonatele ei definitorii” [11, p. 29]. Afirmția rezistă și în cazul creației lui Teleucă, unde *marea* își revendică o valoare ontologică prin capacitatea de a oferi certitudinea nostalgică a identității sinelui („să mă/ conving că eu/ sunt eu, subiectul/ cel care-o vede-nflorind/ ca pe-o floare albastră...”) și certitudinea Principiului suprem, în sens arghezian: „pe Arghezi aș vrea acum să-l repet, ca/ dânsul să urlu că «Ești!»...” (*Marea*).

Ninge la o margine de existență se deschide sub auspicii eminesciene cu un text sugestiv (*Am fost un visător*) ce proiectează condiția ontologică a eului în ipostaza visătorului devorat de propriul vis („Visător care și el s-a prefăcut în vis”), în sensul conferit de *Oda* eminesciană („De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet”), întregind mărturia de credință (aproape eminesciană – notă *D.R.*) a poetului contemporan: „Eu am fost un romantic rătăcit prin târziul altor magii care au crezut în mântuirea sufletelor celor ce nu s-au născut” [9, p. 186]. Ca și în poemul eminescian în cauză, ritualul inițiativ proiectat de Teleucă angajează un eu superior („unul din oamenii înlănțuiți/din puterea/propusă de Platon/să văd ce am în față”), care își asumă conștient traseul ontologic în sfera mundaneității („visătorul pierdut prin viață”). Dialectica (re)dobândirii identității este concepută de poet ca „o fugă de sine spre sine prin sine...” [9, p. 6], sugerând întregul traseu ontologic al precursorului: scindarea sinelui („o fugă de sine”), ca premisă pentru autocunoaștere („prin sine”) și pentru reintegrarea sinelui („spre sine”) – expresie a eternizării ființei, surprinsă de Teleucă în formula *Veș+ni+ci+a*.

Tentat de provocarea interogativă privind sensul ființării, poetul Victor Teleucă propune mai multe soluții care interferează cu formula precursorului: *recrearea* lumii dintr-un impuls narcisist, similitudine miurgic al eului („Am venit să răstorn lumea”), anulată de conștiința tragică a întârziatului și caracterul contradictoriu al lumii „plăsmuită de la început răsturnată”; *contemplarea* lumii („s-o văd cum este”), insuficientă pentru a satisface pretenția gnoseologică a eului; *descoperirea unui sens* ontologic al vieții („de ce este?”), ca justificare a existenței în sfera mundaneității. Ilustrând esența paradoxală a condiției mundane – „Murind noi spunem că trăim” sau „Trăim fiind prin neființă” (poezia *Centrul fatal*) –, Victor Teleucă dezvoltă concepția eminesciană a vieții ca „învățare” continuă a „morții”, rescriind formula precursorului în „încercarea de a nu muri”, care relevă atât tragismul condiției umane (ce ființează *după legea terțului exclus*), cât și conștiința superioară a asumării ei plene din triplă motivație: datum („Eu trebuie să vin”); fatum („Eu nu pot să nu vin”); dorință/dor de cunoaștere („Eu vreau

să vin”), paradoxul ființial fiind generat de impulsul de a da un sens vieții și de conștiința (tragică în esență) că „ni s-a rezervat o durată de viață în care nu putem reuși întrucâtva să găsim ori să dăm singuri vieții un sens” [9, p. 8]. Acest fapt nu anihilează însă ispititoare aspirație a umanului spre Absolut, explicabilă prin natura duală a ființei – conjuncție organică între ontic și antropologic, între spirit și materie, ființa umană fiind, prin urmare, în măsură să spargă (prin gândire, fantezie, visare) limitele ontologice sau să le accepte tacit. Aceste două opțiuni polarizează și atitudinile poetice ale creatorului contemporan, care, în descendența precursorului, ilustrează atât „*ontologia* trăirii cu «adevărat» în clipa prezentului („tu ești/ în tine, prezentul, în același timp și trecutul...”), într-o accepție asemănătoare „prezentului etern eminescian” (George Popa), ce asigură transcenderea efemerității; cât și *trăirea în zarea dorului*, care dezvăluie esența nostalgică a ființei umane în raport cu ideea de *Absolut*, calificată de Teleucă drept „iluzie”, „autoamăgire” intrinsecă condiției mundane: „Din clipa asta în noi se naște iluzia, noi ne facem iluzie și iluzia ne face oameni” [9, p. 8].

Ideea este ilustrată poetic în *Instinctul scânteii*, unde se întâlnesc „nenăscutele privesliști” ale lui Stănescu din *11 Elegii* („mări nenăscute apar pe catarguri”), ca simbol al aspirațiilor; și mișcarea haotică generatoare de viață din *Scrisoarea I* („Heralzii luminii se mișcă haotic”), ca expresie a efortului de *recreare* a lumii. Este conturat, astfel, avântul ascensional al unui eu superior („parcă e unicul prinț din lumea/ de stele”), similar ipostazei voievodale din creația lui Eminescu (*Ondina, Povestea magului călător în stele* ș.a.), care realizează un traseu de inițiere pentru a-și certifica statutul și puterea visului/gândirii, în contextul consubstanțialității vis-gândire în creația lui Eminescu și Teleucă („vrea să-și răzbată/ toată-ncercarea de somnuri bogată”), fapt ce antrenează un proces de metamorfozare a eului (*hyperionizare*, cu referire la opera lui Eminescu), implicând conștiința senină a superiorității: „un om prefăcut de momente se lea-/gână liber prin marile norduri”. E un traseu regresiv (asemeni celui realizat de personajul eminescian Dan-Dionis) spre primordialitatea arheică („o revenire-a Eului spre Eu”), care, ca latență a ființei (un drum „necunoscut de cunoscut”), îl atrage inconștient pe eul teleucian și i se refuză totodată, certificând, astfel, natura căzândă a celui „izgonit din Paradis” și bariera ontologică/gnoseologică impusă acestuia („ce-ncărcătură complicată poartă simplul Nu-i”).

Viziunea arheică din creația lui Victor Teleucă este complementară celei eminesciene, poetul contemporan proiectând, în spiritul idealismului subiectiv al precursorului, posibilitatea *întoarcerii* la primordial (*eterna reîntoarcere*), dar pe un „alt cerc de spirală”, or, „Începutul devenit odată început dispăre. Întoarcerea devine imposibilă, fiindcă atunci se ia alt început...” [9, p. 12]. Existența *centrului* (a *archaeului*) nu este însă tăgăduită, ea asigurând coeziunea întregului: „dar toate se țin din urmă precum coada unei comete – de centrul acesteia care tot încearcă să se dezică și nu reușește” (idem). Consonanța de viziune privind esența arheică a ființei și raportul ei cu timpul este exprimată într-o secvență din poemul teleucian *Singurătate* („Dacă avem uneori senzația că am mai trăit un moment asemănător cu altul, am văzut niște lucruri pe care parcă le-am mai văzut undeva și nu știm când, e posibil faptul că am «trăit» sau am văzut lucrurile date într-o

altă dimensiune de timp și de spațiu”), corespondent fragmentului din *Sărmanul Dionis* („Nu totdeauna suntem din țara ce ne-a văzut născând și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. ... Îmi pare c-am trăit odată-n Orient și, când în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele veșminte...”), care, de altfel, conține cheia de lectură a nuvelei eminesciene, dezvăluind statutul eroului („nenăscut la timpul său”); și sensul aventurii („căutarea” adevăratei sale origini).

Refacerea onirică a traseului existențial, în sens regresiv, până la momentul unității primordiale și căderea arhetipală (din *Sărmanul Dionis*) este rescrisă de Teleucă în poemul *Ciudată eroare, desprindere lipsă...* într-o formulă care păstrează relația cu prototipul („trecutul venea spre mine,/ o interiorizare mă gândea într-o altă distanță,/ într-o altă dimensiune, poate o nouă/ dintr-un cu totul alt univers/ ca-ntr-o operă de artă cu caracterul deschis/ și-am înțeles: timpul curge invers,/ fără vreun compromis,/ toată noaptea cineva mă strigase prin vis”). Ca urmare, *memoria arheică* din varianta eminesciană (un fel de memorie a identității care se perpetuează în fiecare individ) devine la Teleucă *memorie antilogică*, asigurând virtualitatea ființei: „Într-un fel, suntem virtuali. Purtăm cu noi probabilitatea de a fi, deci am putea fi calificați drept un cuplu existențial: suntem + nu suntem, sunt...” [9, p. 99].

După tentativele simildemiurgice de descoperire a identității și recreare a lumii se afirmă, tot mai pregnant, sentimentul tristeții (metafizice), dominant în seria poetică *Sunt trist*, unde singurătatea este concepută ca principiu generator primordial („La început era Singurătatea și Dumnezeu a făcut Lumea din spaima Singurătății...”); ca rațiune a existenței („De atunci omul iese unul din altul, formând un lanț care nu vrea să se termine. O încercare telurică de a învinge singurătatea pe care o admir pentru demnitatea ei intrinsecă”); ca principiu ontologic suprem („Noi singuri în fața singurătății noastre”); dar și ca o stare *creativă* prin excelență. În același context, poezia *Singurătate* exprimă relativitatea sensului existențial și nonsensul căutărilor ființiale („M-am deprins să bat și să nu mi se des-/chidă, m-am deprins să întreb și să nu mi se răspundă”), absurditatea existenței trezindu-i eului sentimentul eminescian (din *Melancolie*) că nu trăiește cu adevărat („M-am deprins să fiu azi și am descoperit/ că sunt ieri;/ în fiecare clipă/ nu trăiesc,/ cât doar un nu știu cine mă pronunță ca pe-o frază”). Este proiectat, în spiritul precursorului, un „joc de-a existența” în care eul se pierde cu voluptatea eminesciană a „învățării morții”. Este un joc al identității cu alteritatea, de care se lasă ademenit („mi-a plăcut să mă joc”), în care se complăce („m-am deprins, m-am deprins, m-am deprins”), confundând de fapt identitatea și alteritatea („cu mine pe mine să mă confund”), fapt ce relevă conștiința tragică și ironică a jocului („În jocul de-a existența însuși jocul devine existență, precum și existența – joc, dar joc cu sine însuși de-a sinele”).

Conștiința identității fisurate se conjugă cu sentimentul rupturii de Ființa supremă, concepută de Teleucă (în poemul *Quo vadis*) drept iremediabil retrasă în transcendent („un fel de Non-existență”), instituind o barieră ontologică în raport cu umanitatea („avându-ne pe noi drept Necunoscutul”) și privind cu ironie lumea indivizilor („parcă din plictiseală, este spectator la tragedia, drama și comedia noastră umană pe care omeni-

rea o joacă în același timp cu ajutorul celor trei măști”). În raport cu această divinitate, spiritul interogativ al eului se manifestă prin gândire („o gândire-adâncă și-ndrăzneată”, în viziunea eminesciană din *Demonism*), ca valoare umană supremă („Dacă există ceva prețios în om, este gândirea”), capabilă să ofere certitudinea, fie și provizorie, a identității sinelui („pentru că numai, gândindu-te (pe tine), dai de Însuși, având și posibilitatea lui Însuși”) și să concureze cu cea divină, etalând un statut similidemiurgic al eului („Gândul tinde să deturneze zeii, să se prefacă singur în zeu”). Intervine însă „egoismul gândirii de a se gândi întâi pe sine ca apoi să compare lumea cu sine” – *voința de a fi*, ca principiu al existenței în sens schopenhauerian –, care provoacă căderea continuă a ființei umane. Deși se profilează, aparent, o imagine a „idealității goale” (Hugo Friedrich), ca pol al tensiunii eului, acesta evită ruptura inevitabilă cu divinitatea (ca și în opera precursorului), Dumnezeu fiind, în viziune teleuciană, „întotdeauna al treilea ca mijlocitor între eu și tu”.

Regândirea și rescrierea lirico-filosofică a „schemei ontologice” eminesciene se atestă și în volumul *Improvizația nisipului* (2006), care poate fi considerat un loc geometric al obsesiilor ontopoetice ale creatorului contemporan, reiterând imagini și viziuni din ciclurile poetice anterioare. Ideea este împărtășită de criticul Theodor Codreanu, care, semnalând unitatea de viziune dintre *Ninge la o margine de existență* și *Improvizația nisipului*, susține că acesta din urmă, „alături de celelalte cărți ale lui Victor Teleucă, dezvoltă și ascunde nucleul, *punctul* originar din care răsar, eminescian, toate ale lumii” [3, p. 177]. Deschizându-se cu *Semnele demiurgice ale prezentului indicativ*, ca emblemă a existenței mundane, investite cu valențe demiurgice, volumul dat conturează aceeași tentație de transcendență a efemerității, proiectând imaginea căutării „dramaticului eu” și a esenței arheice în vederea refacerii unității primordiale: „Orice individ din lumea asta joacă același rol: de reintegrare a părții în întreg...” [1, p. 80].

Toposul simbolic care favorizează această reunificare este „marginea de existență” (reluat din ciclul poetic precedent), definită de Teleucă ca „distanța dintre mine și mare”, relevând aspirația întru *Ființă* a ființei umane: „Țărnuț nu este altceva decât un obstacol pus mării pentru ca ea să aspire și mai mult către acest infinit care cheamă și după care ea tânjește zi și noapte. Marea tinde spre început când era numai apă” [1, p. 32]. Inserarea versurilor eminesciene („și de mii de ani încoace, lumea-i veselă și tristă”, „ca un vis de tinerețe printre anii trecători”) în meditația privind valoarea ontologică a *mării* în raport cu *timpul* și *condiția eului*, confirmă consubstanțialitatea de viziune a celor doi autori, tentația de a surprinde esența imuabilă a fenomenului: „să poți contempla fictiva existență, iluzoria relație dintre tine și tine, dintre tine și nimeni, dintre nimeni și Nimeni, care este unul singur, de fapt, și acest Nimeni ești tu, cel de până la începutul lumii” [1, p. 46]. Stihia marină își revendică două coordonate – „marea ca mare și marea ca timp”, sugerând ștergerea contururilor spațio-temporale („Valurile sunt pornite să înghită zarea, atunci infinitul vrea întâlnire cu sine, cu infinitul...”) și deschiderea unui infinit oniric, similar celui din creația eminesciană („nesfârșirea aceasta de reculegere și adormire, de concentrare a gândirii tale într-un tot demiurgic”). În termenii lui Bachelard (cf. *Poetica spațiului*), ea se asociază „imensității

intime”, definită ca „o categorie filosofică a reveriei” care „îl pune pe visător în afara lumii proxime, în fața unei lumi care poartă semnul unui infinit” [12, p. 211]. Sugerând, ca și în opera precursorului, mobilitatea perpetuă și totuși profunda identitate cu sine, relația temporalitate-atemporalitate (măsurând și depășind totodată timpul), consubstanțialitatea dintre existență și non existență (neant), *marea* favorizează, în cele din urmă, dezmarginirea eului, întâlnirea cu imensitatea aflată în noi: „... tu ascuți neliniștea voluptoasă și plină de singurătate a mării și te destrami în vâlmășagul și vraștea asta albastră, să devii tu însuși vraștea și vâlmășag...” [1, p. 46].

Tentat să configureze o „ecuație” ontologică, poetul contemporan ia ca reper triada precursorului care include *Ființa*, *Neființa* și *ființarea/încercarea* (circumscrisă omului), ființa umană fiind prinsă între cele două mari necunoscute („antiteze”) care generează „viața”, iar esența ei ontologică fiind *încercarea* (purtătoare de ființă): „În orice om o lume își face încercarea” (*Împărat și proletar*) sau „În fiecare om se-ncercă spiritul Universului” (*Archaeus*). Formula este transcrisă de filosoful Constantin Noica în „devenirea întru Ființă”, sintagma noiciană desemnând o desăvârșire a ființei dincolo de fragilitatea condiției sale, printr-un parcurs asumat, indisolubil legat de nevoia umană de împlinire. Pe linie eminesciană, Victor Teleucă concepe și el, în *Improvizația nisipului*, o triadă existențială, dar ai cărei termeni sunt: *eu*, *tu* și *El*, cel din urmă (Dumnezeu) definind principiul primordial („se ascultă pe sine”), ca în definiția *Unului* eminescian din *Scrisoarea I* („pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”), iar măsura ființării fiind, ca și la precursor, *încercarea* (*Dar tot am să-ncerc, am să-ncerc ne-ncercatul*). Poetul contemporan completează triada ontologică cu „un al patrulea pronume, dar impersonal – Nimeni”, pentru care „cândva se va scrie o nouă, cu totul altă gramatică morfologică”, or, esența lui nu poate fi exprimată în cuvinte, din moment ce surprinde o intuiție-limită, o viziune arheică resimțită de eul contemplativ situat la „marginea existenței” și trăind o „stare a stării”: „acest Nimeni ești tu, cel de până la începutul lumii” [1, p. 46]. În acest context, îi dăm dreptate criticului Theodor Codreanu care susține că „a fi Nimeni și a fi Eu înseamnă a fi simultan în *arheu* și în *eul concret*” [3, p. 266-267], cum se atestă și în *Oda* eminesciană. Teleucă rescrie, astfel, modelul ontologic al precursorului, implicit traseul inițiativ al *încercării*, care presupune scindare, contemplare a sinelui și redare sieși: „și în cazul tău tu tot nu ești, nu ești, dar tu pari a fi Celălalt, te poți privi tu pe tine însuși dintr-o parte ieșită din întregul care se dilată spre infinit” [1, p. 47].

Diada viață-moarte este definită de Teleucă cu corelativul haos-cosmos (pe care o întâlnim și la Eminescu). Ca și la precursor, viața este asociată haosului („Noi trăim haotic și murim «cosmicizați»”), adică lipsei de ordine, imperfecțiunii și, prin urmare, rupturii (ca și la Stănescu, unde *Opere imperfecte* marchează *poetica rupturii*). Pe de altă parte, moartea este asociată cosmicității, ordinii, perfecțiunii și deci armoniei cu universul, implicând însușirea („învățarea” la Eminescu) artei de a muri: „și-a muri e tot o artă” (*Tot ce-a fost*). Se poate semnala, în acest sens, în creația lui Victor Teleucă, un eminescianism prin filieră stănesciană (Nichita Stănescu regândind el însuși eminescianismul

și devenind, astfel, un model radiant), manifestat prin asimilarea poeziei *rupturii*, prin logica contradictoriului, preferința pentru categoriile negative, conceperea eului individual ca un obstacol în calea infinitului, iar conștiința eului ca măsură a infinitului etc. Ideea este confirmată de Theodor Codreanu, care, urmărind evoluția poeziei lui Teleucă, prefiguratoare a transmodernității, surprinde eminescianizarea lirismului teleucian „dar în sensul neomodernității lui Nichita Stănescu din primele volume de versuri”, urmată de „o remarcabilă asimilare a poeziei lui Nichita Stănescu, a ultimului Nichita Stănescu...”, astfel încât Eminescu și Nichita Stănescu reprezintă „rădăcinile fundamentale ale lui Victor Teleucă” [8, p. 21, 34], cu precizarea, făcută de același exeget, că „Eminescu este *întregul*. Nichita Stănescu și Victor Teleucă – *părți* care au căutat toată viața *întregul* fără a-l găsi decât la nivelul operei în ansamblu, nivel la care, de fapt, opera îi găsește pe ei” [3, p. 189].

În consens cu viziunea predecesorilor, Teleucă relevă condiția tragică a lumii și a omului prin însăși esența lor, contingentul fiind o copie imperfectă a transcendentului (o lume pe dos sau „lume ca teatru”), iar umanitatea, o oglindă existențială cu imagine inversă: „Lumea a fost tragică de la începuturile sale. (...) lumea s-a văzut jucându-se pe sine în fața unei oglinzi existențiale, cu imaginea inversă. La început s-a îngrozit, apoi a început să râdă până la lacrimi, în hohote isterice, tragice” [1, p. 34]. Această viziune, care implică raportul eu-mască, eu-alteritate, generând ironia tragică eminesciană, atitudinea tragico-ludică la Stănescu și „hohote isterice” la Teleucă, este adâncită de asumarea conștiinței morții, exprimată poetic de Eminescu prin metafora „să-nvăț a muri”, de Stănescu prin formula „Unicul începe prin a muri”, iar de poetul basarabean printr-o teză poetică ce surprinde legitatea absurdă a ființării și raportul viață-moarte: „omul dat nașterii este dat morții – viața e școala în care omul învață «a muri vreodată»” [1, p. 87]. Criza modernă a identității/alterității, surprinsă în celebra teză a lui Rimbaud „eu este un altul”, își revendică, în creația acestor autori, soluții ontopoetice diferite: Stănescu poetizează ruptura, în timp ce Teleucă, mai aproape de viziunea eminesciană, dă predilecție *Identice*-ului, care este Dumnezeu („ca mijlocitor între eu și tu”), evitând ruptura ineluctabilă și adâncirea spiritului dramatic, optând pentru (re)descoperirea transcendentului. Astfel, subscriem opiniei lui Theodor Codreanu că „eminescianul din el l-a salvat de afundarea în extrema heterogenului, conducându-l la o surprinzătoare formulă exprimată triadic și tetradic, ca în complicata ecuație eminesciană *eu-tu-Dumnezeu-națiune/lume*” [3, p. 216].

Concluzionăm că „ultimul Teleucă” ilustrează o „relație intra-poetică” specifică cu Eminescu, ce se manifestă prin asimilarea creatoare a modelului ontologic al precursorului, devenit o matrice a filosofiei sale lirice, și restructurarea lui și după o logică a propriei poezii, „teleucizându-l”. „Schema ontologică” eminesciană este rescrisă (regândită, re-în-ființată) de Teleucă în consens cu viziunea transmodernă a creatorului asupra ființei și ființării, conturează, o viziune a transcenderii efemerității prin proiectarea imaginii unui eu sub semnul „căutării” sinelui și a esenței arheice. Totodată, substanța ontologică a creației teleuciene nu este în detrimentul lirismului, întrucât poetul reușește, ca și Eminescu, să „contopească” cele două componente esențiale într-o zonă a „armonilor împăcate”.

Referințe bibliografice

1. Teleucă, Victor. *Improvizația nisipurii: Aventura imaginației*. Chișinău: Universul, 2006. 336 p.
2. Codreanu, Theodor. *Transmodernismul: [paradigme estetice]*. Iași: Junimea, 2005. 292 p.
3. Codreanu, Theodor. *În oglinzile lui Victor Teleucă*. Chișinău: Universul, 2012. 286 p.
4. Bloom, Harold. *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*. Traducere și note de Rareș Moldovan. Pitești: Paralela 45, 2008. 205 p.
5. Friedrich, Hugo. *Structura liricii moderne*. Traducere de Dietter Fuhrmann, postfață de Mircea Martin. București: Univers, 1998. 357 p.
6. Teleucă, Victor. *Piramida singurătății*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 255 p.
7. Mușina, Alexandru. *Eseu asupra poeziei moderne*. Chișinău: Cartier, 1997. 236 p.
8. *Victor Teleucă – un heraclitean transmodern*, antologie, tabel cronologic și ilustrații de Dumitru și Mariana Gabura. Chișinău: Universul, 2010. 428 p.
9. Teleucă, Victor. *Ninge la o margine de existență*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2002. 308 p.
10. Popa, George. *Eminescu sau dincolo de absolut*. Iași: Princeps Edit, 2011. 510 p.
11. *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice*. Coordonator Dumitru Irimia. Vol. II: Elemente primordiale. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2007. 297 p.
12. Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin. Pitești: Paralela 45, 2003. 270 p.

Anatol GAVRILOV
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**DELIMITĂRI ȘI PRECIZĂRI
TERMINOLOGICE (3)**
*Dialogicitate – dialogism – dialog /
monologicitate – monologism – monolog*

Insights and specifications on terminology (3)
Dialogicality – dialogism – dialogue / monologicality – monologism – monologue

Abstract. In this article, we delimit the ontological content of basic concepts *dialogicality* vs *monologicality* as two centres of some triadic combinations of terms, which gravitate on orbits of these two concepts both on vertical axis and on horizontal axes of the intratextual levels of the polyphonic novel's multilayered structure. We define the triadic unit *dialogicality – dialogism – dialogue* that finds its textual expression in terms of defining the chronotopic structure of representing the being's whole through the artistic whole of polyphonic novel as „great dialogue”.

Keywords: being (ontic); whole (of being; literary); dialogical duality (contrariation); dialogism; dialog (authentic, dramatic, objectual); horizon; subject-personality; ideology (artistic, theoretical), dialogized monologue (microdialog); romanian chronotop; heteromundaneity; hetero-temporality; simultaneity; content form (of gender; of literary current; of individual style).

Una dintre contribuțiile principale ale lui Bahtin la fondarea dialogistică a poeziei și stilisticii romanului rezidă în decuplarea perechilor de termeni *dialog-dialogism* și *monolog-monologism*, tratate de obicei fie ca sinonime, fie ca antonime. El a demonstrat pe un vast material istorico-literar al evoluției multisekulare a romanului antic și european că înțelegerea îngustă a dialogului și a monologului doar ca forme compoziționale se soldează cu consecințe metodologice derutante, monologul fiind identificat cu vorbirea unui singur locutor (ca *soliloc*, *soliloquia* după definiția lui Augustin), iar dialogul, cu o construcție din două enunțuri alternative a doi sau mai mulți locutori.

Această delimitare tranșantă este însă de o simplitate înșelătoare. Asemenea forme „pure” ale dialogului și monologului nu există ca atare, ele există realmente numai în genuri orale sau literare. Formele lor „pure” sunt produse ale teoriei raționaliste (neo) clasiciste a purității genurilor literare, teorie infirmată de evoluția istorică a genurilor literare pe calea interferenței și hibridizării lor, implicit și ale formelor monologului și dialogului în genurile respective. Acest proces s-a manifestat cel mai intens și plener în roman, care a fost de la originile lui un gen eminent hibrid, o sinteză a tuturor genurilor

de proză folclorică și literară. În poetica romanului dialogul și monologul au cunoscut cele mai diverse forme compozițional-stilistice, inclusiv formele disimulate, ca monologul interior dialogizat (microdialogul), *dialogul obiectual* cu un conținut monologic, diverse forme de „vorbire refractată” (dialogizantă) a autorului ce se răsfrânge în forma discursului monologic al naratorului fictiv sau al personajului-narator ș.a.

Prin urmare, atât formele monologului, cât și cele ale dialogului pot exprima atât un conținut monologic, cât și unul dialogic. Delimitarea funcțională a acestor două forme compozițional-stilistice, care devin deosebit de problematice în cazurile când ele sunt exprimate prin aceiași termeni, nu se poate face decât la nivelul ontologic al concepției artistice a autorului. Această concluzie, pe care am făcut-o în articolul precedent [1, p. 59-70], intenționăm s-o concretizăm incluzând perechile de termeni *monolog – monologism* și *dialog – dialogism* în cadrul ansamblurilor triadice complete: *monologicitate – monologism – monolog* și *dialogicitate – dialogism – dialog*, în care *dialogismul* și *monologismul* își dezvăluie plener conținutul lor de concepții filosofico-artistice contrare asupra unității esențiale a *ființei (onticului)* în toată diversitatea manifestărilor ei fenomenologice în *Dasein* (ființă prezentă aici și acum, adică într-o unitate cronotopică individuală: fie ca *Unul*, întreg, omogen, monolitic, al ființei, ca definitiv creată (*Fertigsein* la M. Buber, *dannoe – созданное* la Bahtin) în primul ansamblu triadic, fie ca întreg eterogen, bipolar al ființei originar duale și într-o devenire continuă, în cel de al doilea ansamblu. Aceste două concepte ontologice au fost definite prin termenii *monologicitate (monologizität, monologicinost')* și *dialogicitate (dialogizität, dialogicinost')*. Acest din urmă ansamblu triadic poate fi considerat complet în sensul că el cuprinde toate noțiunile dialogismului bahtinian care se referă la ceea ce Gadamer a numit „ontologia operei artistice” [2, p. 147-221].

Trebuie de remarcat faptul că din acest ultim ansamblu triadic adeseori dispare primul termen, *dialogicitatea*, care în traduceri și tălmăciri este substituit prin alți termeni bahtinieni (*dialogism, dialogizare, dialog*) care definesc alte niveluri decât cel ontologic ale structurii operei literare sau prin termeni proveniți din concepții monologice principal străine dialogismului. În terminologia noastră literară aceste confuzii se explică prin absența termenului *dialogicitate* în limba română la data traducerilor textelor bahtiniene, el va apărea abia în 1995 în traducerea eseului filosofic al lui Mihai Șora *Despre dialogul interior* publicat la Paris în 1947 [3, p.76-87]. Acest fapt dovedește cât de importante sunt corespondențele dintre termenii triadei: structura morfosintactică și semantică a **cuvântului-termen** – conținutul fenomenologic cât mai cuprinzător posibil al **noțiunii generale – dialogicitatea** dinamică („energia metaforică” a „metamorfozelor” sensurilor) a conținutului conceptual al noțiunii generale.

Dialogicitatea își găsește expresia plenară nu numai în acest singur termen, ci în interferența dintre conținuturile tuturor componentelor terminologice ale unității conceptuale a triadei. Aceasta nu poate fi descompusă, în tradiția analitismului „teoretismului abstract”, în semnificațiile generale ale termenilor exprimați prin trei cuvinte izolate, în definițiile lor lexicografice sau în definițiile din dicționarele de termeni literari elaborate

după modelul dicționarului explicativ al limbii române. Departate de noi gândul de a nega utilitatea auxiliară a consultării acestor dicționare, însă în ele lipsește esențialul pentru „noua gândire” a filosofiei ființei: calitatea de întreg inanalizabil al acesteia. Or, tocmai forma acestui întreg ființial este obiectivul principal al acestei unități triadice dialogice.

Deci esența problemei tălmăcirii termenilor bahtinieni nu trebuie redusă la prezența sau absența în limba traducătorului a termenului respectiv. Și în limbile în care termenul dialogicitate există demult, de exemplu în limba franceză, el a fost tradus prin „dialogism” și alți termeni [4, p.100]. Ba chiar și unii autori ruși nu fac o distincție principială dintre conceptul ontologic **dialoghichinost**⁹, și conceptul teoretic **dialoghism**, tratându-le ca o manifestare a „slăbiciunii” lui Bahtin pentru variabilitatea termenilor sinonimi, de parcă ei nu ar fi decât două derivate morfologice de la *dialog*. Or, raporturile conceptuale dintre acești trei termeni care definesc trei niveluri diferite – ontologic, teoretic-metodologic și stilistic – sunt tocmai inverse: în unitatea triadică a dialogicității întregului ființei se produce și dialogizarea monologului, iar în unitatea monologicității (omogenității) întregului ontic – și monologizarea dialogului (de exemplu, a formei compozițional-stilistice a „dialogului obiectual”). Nici corelațiile complexe și contradictorii dintre conceptele *dialogism* și *monologism* nu pot fi definite în completitudinea tranzitorie (de la un pol la celălalt al ființei în devenire) a cuprinderii funcțiilor artistice ale formelor stilistice ale dialogului și ale monologului, pentru că dialogismul și monologismul nu sunt două sisteme teoretice autofondatoare, după cum sunt concepute când sunt extrase din ansamblurile lor de termeni triadic-unitare și se confundă planul ontologic cu planul epistemologic, teoretic-metodologic, pentru că „epistemologia internă” [5, V. Tonoiu, p. 34] a fiecărei științe nu este autosuficientă, ci implică în esența ei o coraportare dintre aceste două planuri inseparabile și totodată inconfundabile.

Interferența și interdependența conceptuală dintre *dialogicitate* – *dialogism* – *dialog*, pe de o parte, *monologicitate* – *monologism* – *monolog*, pe de altă parte, constituie axa principală a *Problemelor poeticii lui Dostoievski* (1963; 1972; 1979) care, fiind tradusă în zeci de limbi, a dat naștere, după moartea autorului, unei direcții magistrale în știința literară mondială – bahtinologia.

Această interferență conceptuală triadică Bahtin a dezvăluit-o în polemicile cu autorii altor definiții genuriale ale romanului polifonic („roman-tragedie”, „roman-mister”, „roman ideologic”, „roman al aventurilor” ș.a.), în care a dat totodată o reinterpretare dialogistică a mai multor noțiuni literare tradiționale. Pe noi ne interesează în primul rând tezaurul teoretico-literar al gândirii lui, însă acesta nu poate fi însușit și aplicat în cercetarea literară, creator nu la nivelul reiterării citatelor, decât încadrându-le în unitatea conceptuală a ansamblurilor triadice de termeni ce definesc integral raporturile dintre nivelurile ontologic, epistemologic și cel teoretico-literar ale dialogismului său estetic-literar. Pornind pe această cale ne dăm seama abia după mulți ani cât de anevoioasă este.

Ivana Markova, autoarea unui studiu fundamental *Dialogistica* [*Dialogicality* în engleză] și *reprezentările sociale*, tradus în mai multe limbi, mărturisește: „Am parcurs

un drum lung până am ajuns la prima noțiune, cea de dialogicitate, din titlul acestei cărți” [6, p. 133]. Pot subscrie la această mărturisire întru totul, pentru că drumul meu a fost și mai lung întrucât nu am beneficiat de un îndrumător ca Serge Moscovici, nici de colegii din grupul „Dinamicile dialogului”, nici de mișcarea intelectualilor în frunte cu Václav Havel care au pregătit „primăvara de la Praga” și „revoluția de catifea”.

Latura ontologică a acestei polemici se dezvoltă în subtextul ei teoretico-literar și iese doar intermitent la suprafață ca vârful de aisberg. Abia după publicarea integrală a manuscriselor găsite în arhiva lui Bahtin insulele izolate au prins a se constitui într-un arhipelag. În *Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog* [7, p. 15-25; 5-13] am insistat pe contextul social-politic al subteranei dialogismului bahtinian și pe confundarea poeziei sale cu poezia formalismului rus. Dar subterana dialogismului are și o cauză mai profundă, una pur ontologică, întrucât este proprie înseși filosofiei ființei care generează adversitatea cercetătorilor literari ce persistă și astăzi, dar nu numai a lor. A. Einstein le reproșează această opoziție fizicienilor-practicieni, E. Coșeriu – lingviștilor retrași confortabil în specializări înguste ale studierii sistemului lingvistic al limbii. La sfârșitul vieții Heidegger își exprima îngrijorarea în legătură cu faptul că pragmatismul și tehnicizarea tot mai avansată nu numai a producerii materiale, ci și a gândirii în general se soldează cu aceea că „filosofia se dizolvă în științele particulare” [8, p. 252]. Consecințele negative asupra culturii spirituale ale opoziției dintre concepția pozitivistă, îngust pragmatică, a științei și filosofiei ca formă de cunoaștere a întregului ființei este o temă centrală și a operelor lui K. Jaspers, și ale lui M. Bahtin.

Problema epistemologică a însușirii categoriei dialogicitate și aplicării ei în cercetările științifice constă în faptul că acest concept ontologic, ca și cel al monologității, nu sunt și nu pot fi noțiuni științifice *stricto sensu*. Ambele transcend domeniile de cercetare obiectuală ale științelor naturii și cele ale culturii spirituale. Or, ființa (în sens filosofic larg de ontic, ci nu numai în cel de ființare a viului, *bios*) nu este nici *obiectul* cunoașterii, nici *subiectul* cunoașterii, ci este *întregul*, *cuprinzătorul* (*Umgreifende* în definiția terminologică a lui Jaspers) [9], al acestor două categorii gnoseologice principale ale cunoașterii reflexive, care, orientată asupra ei înseși, nu poate găsi calea de la apriorismul rațiunii metafizice spre existență și spre celălalt subiect cognitiv. Să reținem această sinonimie conceptuală a termenilor ființă și întreg în filosofia dialogului în general și în dialogismul lui Bahtin în special.

De aceea conceptele ontologice *dialogicitate* și *monologicitate* nu-și pot găsi o fundamentare teoretică în disciplinele științifice. Iar încercările eșuate de a le înlocui, în calitate de temeuri metodologice generale în cercetarea literară, cu unele teorii științifice speciale (lingvistica pentru teoria limbajului poetic, biologia pentru teoria genurilor literare, semiologia și informatica pentru comunicarea literară, teoria muzicologică a polifoniei pentru polifonia romanului dialogic ș.a.) nu s-au soldat decât cu o unilateralizare reduționistă a obiectului specific al științelor umanistice și de-a dreptul falsificatoare

a obiectului esteticii creației verbale: obiectualizarea (implicit monologizarea) imaginii omului ca subiect locutor. De necesitatea unei „epistemologii interne” (Vasile Tonoiu) au fost totdeauna conștienți marii savanți: fizicianul Einstein, psihiatrul Jaspers, filologul Bahtin, lingvistul Coșeriu, fizicianul elvețian Gonzeth ș.a.

Ivana Marková, autoarea cărții la care ne-am referit mai sus, relevă importanța ontologică pentru conceptualizarea obiectului cercetării psihologice a reprezentărilor sociale: „Teoria reprezentărilor sociale se bazează pe o ontologie fundamentală diferită [decât cea dominantă încă în psihologia socială]. Ontologia teoriei reprezentărilor sociale pornește de la prezumția interdependenței simbolice și de comunicare a cuplului Ego-Alter. (...) Mai presus de orice, în lumea umană, *a fi înseamnă a comunica simbolic*, îl citează ea pe Bahtin. (...) Nu ar avea niciun sens să ne referim la Ego-Alter în afara domeniului comunicării: Ego-Alter sunt generați în și prin comunicarea simbolică” [6, p. 17].

Una dintre contribuțiile fundamentale ale lui Bahtin la fondarea „Temeiurilor filosofice ale științelor umanistice” (e titlul unui fragment de manuscris găsit în arhiva sa) și cele ale *epistemologiei interne* a științei literare în special este faptul că în dialogismul său estetic-literar *dialogicitatea* întregului ființei a fost tradusă în limbaj teoretico-literar prin noțiuni ce definesc „ontologia operei artistice” [Gadamer] și anume ca: „model artistic al lumii”, „întreg literar”, „cronotop”, „polifonie”, „microdialog”, „dialogul mare”, „gen literar”, „formă conținutală”, „imagine artistică”, ca singura formă adecvată de cunoaștere și întrupare a întregului ființial, „cuvânt bivoc” ș.a., traducere realizată anume prin corelarea conceptuală, explicită dar mai mult implicită, a acestor noțiuni cu *dialogicitatea*. Aceasta, deși însuși termenul apare doar episodic (în traduceri, el lipsește), ca și *cronotopul* care lipsește și în original [10, p. 675], sunt funcțional active pe axa verticală ce unește toate straturile romanului – de la cel al tabloului general al lumii până la cel al dialogicității intraatomice a cuvântului bivoc – într-un întreg literar-artistic.

După această introducere în temă, indispensabilă percepției subtextului filosofic-estetic al conținutului conceptual bahtinian al noțiunilor și termenilor literari, să urmărim cum Bahtin în polemicile sale promovează interdependența conceptuală al acestor noțiuni și termeni în ansamblul triadic *dialogicitate-dialogism-dialog* și dezvăluie subtextul lor ontologic-epistemologic. În contextul tematic al acestui articol ne vom limita la noțiunile care definesc corelația dintre dialogicitatea ontică și noțiunile ce definesc manifestările fenomenologice ale ființei (Sein, *бытие*) în *Dasein*, adică în ființa prezentă aici și acum, adică în unități cronospațiale cvadripartite individuale. În lipsa termenului *cronotop* spațiul conținutului său conceptual îl umplu termenii *eteromundaneitate* (*многомирность*), *eterotemporalitate* (*разновременность*) *simultaneitate* (*одновременность*), *prag*, *clipa eternității*, *deodată* (*brusc*), termeni prin care Bahtin definește cronotopul specific romanului polifonic în contrast cu cronotopul românesc la alți autori (Goethe, L. Tolstoi, Flaubert ș.a.). Dialogicitatea întregului ființei și structura ei fenomenologică

temporală-spațială se corelează conceptual cu forma conținutală de gen a romanului polifonic, polemicile sale în jurul definiției genurilor a romanului dovstoievskian fiind axate anume pe problema dezvoltării noii poetici a formei lui artistice, adică a noii structuri a **întregului** literar al *marelui dialog*.

De observat, comparația dintre construcția romanului dovstoievskian cu polifonia (contrapunctul) în muzică a fost făcută cu mult înainte de Bahtin de Vogüé, V. Ivanov, V. Komoravici, Otto Kaus, L. Grossman, A. Lunacearski ș.a., însă ei nu au utilizat acest termen muzicologic pentru a defini întregul artistic al romanului dostoievskian, ci numai pentru o anumită caracteristică formal-compozițională a subiectului fără a dezvoltă legătura esențială a acestei forme cu forma conținutală a viziunii și reprezentării artistice a lumii, cu ideologia artistică a autorului, definită de Bahtin ca „dialogologie artistică”.

Bahtin din capul locului, într-un prolog scurt *Din partea autorului*, formulează franc punctul său de vedere diferit asupra poeticii romanului dostoievskian („pe care l-am numit convențional polifonic”). El pleacă de la faptul neglijat de toți exegeții lui: „Dostoievski a creat un nou model artistic al lumii, în care numeroase elemente esențiale ale vechii forme artistice au suferit o transformare radicală” [11, p. 5]. Aceste transformări înnoitoare nu au rămas neobservate în „imensa literatură critică consacrată lui Dostoievski”, dar în pofida unor observații originale și pătrunzătoare asupra unor noi particularități ale poeticii lui „unitatea lor organică în cadrul întregului universului artistic al lui Dostoievski nu și-au găsit o tălmăcire și elucidare câtuși de puțin mulțumitoare” [Ibid.], pentru că această nouă unitate structurală a întregului nici nu a putut fi înțeleasă și definită decât prin raportarea lor la întregul noului model al lumii, implicit la „noua misiune artistică pe care numai Dostoievski a știut s-o formuleze și să o ducă la bun sfârșit în toată amploarea și adâncimea ei: misiunea de a construi un univers polifonic” [11, p. 10].

Într-o ordine cronologică a întâietății definirii noilor particularități structurale ale poeticii lui Dostoievski, Bahtin începe analiza contribuțiilor celor mai importante, dar și a eșecurilor în definirea genului romanului său, cu studiul lui Viaceslav Ivanov, „un gânditor și o personalitate de o importanță colosală în teoria și poezia simbolismului rus” [12, p. 374-384], *Dostoievski și romanul-tragedie* (1916). „V. Ivanov a fost primul care a dibuit (...) principala particularitate structurală a universului artistic dostoievskian (...). Să afirmi un «eu» străin nu ca un obiect, ci ca pe un alt subiect – iată principiul pe care se bazează concepția despre lume la Dostoievski. Afirmarea unui «eu» străin – «tu ești» [V. Ivanov citează expresia slavonă din biblie: «ты еси» – n.n.] constituie problema pe care, după părerea lui Ivanov, trebuie s-o rezolve eroii lui Dostoievski spre a înfrânge solipsismul lor etic, conștiința lor «idealistă» decuplată...” [11, p. 14]. Bahtin îi reproșează teoreticianului simbolismului rus faptul că, dibuind principiul dialogic al concepției artistice a lui Dostoievski, el nu îl dezvoltă în planul noii forme a romanului polifonic, ci îl tratează ca pe „un postulat etico-religios care determină conținutul [subl. lui M. B.] romanului dostoievskian”, de fapt „numai refracția pur

tematică” a acestui principiu și „în mare măsură ideologia etico-religioasă a scriitorului”, ci nu întreaga concepție despre lume a lui Dostoievski, precizează Bahtin. Dar „această temă („afirmarea altui eu”) este posibilă și în cadrul romanului pur monologic, fiind, de altfel, adesea tratată în el”. Astfel că ”afirmarea unei alte conștiințe [ca un leitmotiv tematic] nu creează implicit și o nouă formă, un nou tip de construcție de roman” [11, p. 15]. Principală lacună a eseului *Dostoievski și romanul tragedie* este faptul că V. Ivanov „n-a arătat felul în care acest principiu dialogic structural al concepției lui Dostoievski despre lume devine principiul pe care scriitorul își întemeiază viziunea artistică a universului și construiește edificiul artistic al unui *întreg literar*, care este romanul. Or, pentru cercetătorul literar nu prezintă interes decât acest aspect al problemei, adică principiul de construcție literară concretă [genurială], și nu principiul etico-religios propriu unei abstracte concepții despre lume” [11, p. 15], fie aceasta religioasă sau ateistă, idealistă sau materialistă, socială sau etică. „Ne referim înainte de toate la acea ideologie care constituie la el principiul viziunii și zugrăvirii lumii, adică la ideologia formativă [„формообразующая”], fiindcă de ea depinde la urma urmelor și funcțiile ce revin în opera ideilor și cugetărilor abstracte” [11, p. 15]. Anume în compartimentul *Principiul formei* al studiului său iese la iveală că V. Ivanov „în pofida unor observații extrem de prețioase consideră romanul dostoievskian în limitele romanului monologic” [11, p. 15].

După cum vom vedea, el va constata și la alți exponenți ai criticii ideologice, nu în ultimul rând și a celei de orientare marxistă, faptul că ei nu au depășit „ruptura dintre «formalismul abstract» și «ideologismul la fel de abstract»” [13, p. 112] și de aceea trec direct de la definiția teoretică abstractă a ideologiei scriitorului la conținutul artistic al operei, ocolind problema principală, forma ei artistică care diferențiază opera de artă literară de toate celelalte produse ale cunoașterii și creației neartistice. Definiția genurială a romanului dostoievskian drept „roman-tragedie” dovedește că V. Ivanov nu a înțeles „esența revoluției artistice săvârșite de Dostoievski”, anume în forma conținutală a romanului rus și european, „drept care romanul lui Dostoievski ne apare ca un hibrid artistic” dintre două forme de gen esențialmente diferite: tragedia – formă de gen poetic vechi, care a renăscut în epoca Renașterii și în geniala creație poetică a lui Shakespeare a cunoscut ultimul ei punct culminant, și romanul – formă de gen esențialmente prozaică.

Această obiecție critică nu se referă la conținutul estetic-artistic al tragicului, conținut pe care însuși Bahtin l-a dezvoltat în romanele lui Dostoievski, relevând că analogia lor cu tragediile lui Shakespeare, sub acest aspect al tensiunii tragice a conflictelor, este pe deplin întemeiată, ci la posibilitatea unui „hibrid-artistic” dintre două genuri literare diferite ca „forme conținutale” ale viziunii și reprezentării unității întregului ontic al lumii și respectiv dintre „discursul poetic și discursul românesc” [13, p. 130-157].

La deosebirea esențială dintre structura cronotopică a întregului „modelului artistic al lumii”, în roman în genere și în romanul polifonic în special, și cea din tragediile lui Shakespeare Bahtin va reveni în legătură cu sugestia lui A. Lunacearski de a nu lega

polifonismul exclusiv de romanul lui Dostoievski, căci el poate fi găsit și la unii predecesori: „de exemplu, la Shakespeare care este extrem de polifonic (...). Arta lui Shakespeare de a crea personaje independente de el și uluitor de diverse în același timp, păstrând extraordinara logică interioară a tuturor afirmațiilor și faptelor fiecărei personalități prinse în această nesfârșită horă...” [11, p. 49].

Printre argumentele pe care Bahtin le aduce întru susținerea poziției sale din *Problemele creației lui Dostoievski* (1929), principalul este de ordin ontologic: drama prin însăși *natura* ei [alt termen-sinonim al ființei în terminologia lui Bahtin] n-are nicio contingență cu adevărata polifonie; drama poate avea multe planuri, dar nu poate avea *multe lumi*, ea nu admite mai multe sisteme de referință, ci numai unul singur [11, p. 49-50]. Corelația dintre *eteromundaneitatea* universului artistic dostoievskian, analog universului cosmic einsteinian, *dialogicitate*, *dialogism* și *polifonism* este dezvăluită plenar în contextul prezentărilor contribuțiilor, dar și a eroilor din studiile lui L. Grossman *Drumul lui Dostoievski* (1924), *Poetica lui Dostoievski* (1925) și *Dostoievski artistul* (1956), prin care s-a afirmat „drept primul cercetător obiectiv și consecvent al poeziei lui Dostoievski în știința literară sovietică” [11, p. 20]. „Prețioasele observații ale lui Grossman” prezintă un interes deosebit, fiindcă „el atacă problemele polifoniei lui Dostoievski sub unghiul compoziției. Pe el îl interesează nu atât polifonia *ideologică* a romanelor lui Dostoievski, cât aplicarea în compoziție a contrapunctului care leagă diferitele povestiri introduse în roman, diferitele fabulații, diferitele planuri” [11, p. 63], conform „legilor compoziției”. L. Grossman s-a apropiat cel mai mult de „polifonia autentică a romanului dostoievskian” atunci când scoate în relief „importanța covârșitoare a dialogului în opera scriitorului”, făcând observații pătrunzătoare asupra formei specifice a dialogului în romanele lui Dostoievski, precum faptul „pluralității și dualității conștiințelor necontopite ale eroilor”; „caracterul personalist de receptare a ideii”, „fiecăre părere devenind o făptură vie și nu poate fi ruptă de glasul omenesc întruchipat de erou” ș.a. [11, p. 24]. Se pare că L. Grossman a fost primul care a introdus în limbajul critic termenul „dialogism” ca „o formă de filosofare în care fiecăre opinie pare să devină o ființă vie și este rostită de o voce umană vibrând de emoție” [11, p. 24]. Însă și L. Grossman „înclină să vadă în acest dialogism o consecință a contradicției incomplet înfrântă din concepția lui Dostoievski despre lume”, dintre „skepsis-ul umanist și credința sa (religioasă) din conștiința subiectivă a scriitorului”, din așa-numitul „dostoievskism” (Lenin, Gorki, Lunacearski). Or, „dostoievskismul este doar reziduuul reacționar de factură *pur monologică* din polifonia lui Dostoievski”, el este, relevă Bahtin, un „fenomen care în niciun caz nu este identic cu polifonia” [11, p. 52-53] și cu „dialogismul”. Cu toate observațiile sale originale despre „Dostoievski creatorul unui nou gen literar” și Grossman s-a oprit la un pas de descoperirea „cheii artistice” a poeziei acestuia – polifonia.

Una din cauzele principale ale acestui eșec este faptul că și el adera la opinia generală care „consideră dialogul dostoievskian ca pe o formă dramatică și orice dialogizare drept dramatizare, (...). Or, dialogul dramatic din teatru și dialogul dramatizat din formele

narative [în care dialogul este doar un mijloc compozițional de dezvoltare a subiectului] au întotdeauna o trainică și bine încheiată montură monologică”, indiferent de faptul dacă ea își găsește sau nu o expresie verbală directă în narațiune. În dramă aceasta lipsește, dar „tocmai aici montura monologică auctorială ne apare deosebit de monolitică”, pentru că replicile dialogului dramatic nu divizează lumea zugrăvită, nu o împart în mai multe planuri, dimpotrivă, ele pot realiza un dramatism autentic numai în cadrul unei lumi cu o unitate într-adevăr monolitică. În dramă lumea trebuie să fie făurită dintr-o bucată. (...) Eroii se întâlnesc în dialog în cadrul unui orizont unic al scriitorului, regizorului și spectatorului pe fundalul limpede ale unei lumi omogene [subl. n.]. Autentică folosire a mai multor planuri, ar distruge drama (...). Drama exclude îmbinarea mai multor orizonturi independente într-o unitate de supraorizont, deoarece construcția ei [adică forma ei de gen] nu oferă baza unei asemenea unității” [11, p. 25]. Această construcție nu depinde de geniul artistic al autorului, nici de măiestria lui compozițională (factori de care depinde valoarea artistică a operei literare concrete), ci anume de legile compoziției. Iar acestea sunt determinate de forma conținutală a genului, care se formează și evoluează din veac în veac și se transmite prin „memoria creativă colectivă” a genului ei, ci nu prin memoria individuală subiectivă a fiecărui scriitor ce însușește o formă de gen sau alta, stilistic individualizată creator [11, p. 146-147].

Or, tocmai definiția genurilor a romanului polifonic ca „roman-mister” dă în vileag, ca și definiția „roman-tragedie”, faptul că și Grossman nu a depășit definitiv ruptura dintre „formalismul abstract” și „ideologismul abstract”. Subiectivizarea conținutului ontologic al „dialogismului”, identificat de fapt cu „dostoievskismul” și confundarea dialogului dostoievskian cu dialogul obișnuit (dramatic sau narativizat) s-au soldat până la urmă cu formalizarea polifoniei ca o construcție multiplană a subiectului în romanul dostoievskian, identificată cu cea din drama religioasă medievală a misterelor. Această analogie compozițională dintre romanul polifonic și drama misterelor, spre deosebire de analogia lui structurală cu tragedia, nu e lipsită de oarecare teme: „Într-adevăr, misterul este într-o oarecare măsură polifonic. Dar polifonia misterelor este pur formală, structura speciei neîngăduind desfășurarea substanțială a pluralității de *conștiințe cu lumile lor*. Aici totul este hotărât, închis și terminat din capul locului [prin concepția eshatologică a sfârșitului apocaliptic al existenței intramundane], deși nu într-un singur plan”. Cu alte cuvinte, în această concepție medievală despre lume, statică și predeterminată, nu se poate manifesta dialogicitatea întregului bipolar al ființei în devenire nonfinită, esențialmente nedesăvârșibilă. Or, în romanul polifonic nu este vorba de forma dialogului dramatic „în care se desfășoară materialul interpretat monologic pe fundalul ferm [solidificat], al unei lumi obiectuale unice [unei singure lumi]. Nu, aici interesează ultimul dialog [*dialogicitate*], adică dialogul [*dialogicitatea*] ultimului întreg”, adică „dialogul mare” extratextual dintre universul artistic și universul existenței umane eteromundane cu mai multe centre și sisteme de referință. „În acest sens, relevă Bahtin, întregul dramatic este monologic; romanul lui Dostoievski este însă dialogic. El este construit nu ca întregul

unei singure conștiințe, care a absorbit în mod obiectual alte conștiințe, ci este un întreg rezultat din interacțiunea mai multor conștiințe, fără ca vreuna să devină obiectul alteia (...). Departe de a oferi un suport sigur [stabil, static] în afara faliei dialogice, pentru o a treia conștiință care evaluează lucrurile monologice [adică le include într-un singur sistem de coordonate ale unui *eu* – subiect absolut], romanul dostoievskian este construit în așa fel încât contrarietatea dialogică să rămână insolubilă. Niciun element al operei nu este construit din punctul de vedere al acestei «terțe» conștiințe pasive. Nu i se acordă niciun locușor atât sub raportul compoziției, cât și al *romanului*. Fapt ce constituie nu slăbiciunea, ci marea forță a autorului, ceea ce îl situează pe o poziție nouă, superioară celei monologice” [11, p. 26].

Prin urmare, corelația conceptuală dintre *dialogicitate*, *eteromundaneitate* și *polifonia autentică* nu poate fi redusă la compoziția multiplană a acțiunii în romanul polifonic. Această din urmă noțiune în corelația conceptuală cu primele două definește un nivel supradiegetic al romanului dialogic. Dezvoltarea acestei concluzii va constitui obiectul următorului articol al ciclului.

Note și referințe

1. Gavrilov, A. *Delimitări și precizări terminologice* (2). În: Metaliteratură 2016, nr. 1.
2. Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод*. Москва, Прогресс, 1988.
3. Șora, M. *Ontologie și dialogicitate*. În: *Despre dialogul interior. Fragment dintr-o Antropologie Metafizică*. Trad. Nona Antohi și Sorin Antohi. București, Humanitas, 1995.
4. „Dans de dialogisme [dialoghichnost’] (respec. la subjectivité de ses personnages), Dostoievski dépassé une sorte de seuil, et son dialogisme [dialoghichnost’] asquiert une sorte de qualité nouvelle (superiore)”. În: Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique...* Paris, Edition du Seuil, 1981.
5. Tonoiu, V. *Spiritul științific modern în viziunea lui Gaston Bachelard. O viziune epistemologică și constructivistă*. București, Editura Științifică, 1974.
6. Marcovă, Ivana. *Dialogistica și reprezentările sociale*. Traducere de Margrit Talpalare. Iași, Polirom, 2004.
7. Metaliteratură, 2005 vol.11; vol. 12.
8. *Ultimul interviu cu Martin Heidegger*. În: Marin Heidegger *Ființă și timp*. București. Jurnalul Literar, 1994.
9. Jaspers, K. *Cuprinzătorul*. În: Idem: *Texte filosofice*. Prefața Dumitru Chișe, George Purdea. Trad. și note George Purdea. București, Politică, 1986.
10. S. Bocearov explică absența termenului cronotop în *Problemele poeticii lui Dostoievski*: „«În prag» ca formulă a crizei spațio-temporalității la Dostoievski se utilizează pe larg în PPD, însă noțiunea «cronotop», elaborată de M. M. B. încă în anii 1930, lipsește”, evident din aceeași cauză din care și „termenul «intenție» a fost nevoit să-l extirpeze din textul

cărții”. Bahtin M. M. собр. соч. т. 5. Москва, „Русские словари”, 1997, с. 675. Cauza a fost insistența categorică a redacției de a curăța textul cărții „de terminologia învechită din revistele filosofice de la începutul secolului”. Desigur, Bahtin nu a renunțat la conceptul său „cronotopul literar” elaborat în manuscrisele postume *Formele timpului și cronotopului în roman* (1937-1938), *Timpul și spațiul în operele lui Goethe* (1936-1939) și pe care intenționa să-l dezvolte și să-l concretizeze în cadrul polifonismului lui Dostoievski, după cum citim într-unul din manuscrisele sale de pregătire a noii ediții monografice despre Dostoievski: „În secțiunea a patra [cap. IV *Particularitățile de gen, compoziție și subiect*], în care abordăm valorile tratării spațiului și timpului ale acestei tradiții [a literaturii carnavalizate pe parcursul a două mii și jumătate de ani], pentru că elucidarea anumitor particularități ale tratării timpului și spațiului la Dostoievski în afara acestei tradiții este imposibilă (de exemplu, cronotopul „pragului”, în care au loc cele mai importante evenimente în universul lui Dostoievski)” [Ibidem, p. 372]. Pentru culegerea *Probleme de literatură și estetică* (1975, ed. rom. 1982) Bahtin va adăuga la *Formele timpului și spațiului în roman* cap. X *Observații finale* (1973) în care își va realiza obiectivul de a caracteriza trăsăturile specifice ale cronotopului în romanul polifonic dostoievskian [13, p. 474-490].

11. Bahtin, M. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În românește de S. Recevschi, București, Univers, 1970.

12. *Из лекций по истории русской литературы*. Вячеслав Иванов// Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979.

13. Bahtin, M. *Problemele de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. București, Univers, 1982.

Tudor COLAC
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**ELEMENTE CONSTITUENTE
ALE ARTEI INTERPRETATIVE
A RAPSODULUI NICOLAE SULAC**

Motto: Mulți au murit iubindu-l pe Sulac
și s-au născut... iubindu-l...

The interpretative art's elements of the rhapsode Nicolae Sulac

Abstract. The interpretative art of the rhapsode Nicoale Sulac many times was the subject of analysis for many ethnomusicologists, literary critics, reporters and chronicles. In the edition of 2006 entitled *Nicolae Sulac, memories, chronicles and pictures*, which we had the honour to be coordinators, we included in assessments of about three hundred authors and we insisted on an abstracted portrayal of the interpreter. Over ten years, all the rhapsode's songs were transposed on scales, in the autobiographical book *Nicolae Sulac, rhapsode of the Moldavian country*, co-author Dumitru Blajinu. In this article, we enter upon a domain, which reflects the master's way of being, in attempt to decipher some of the constituent elements of the rhapsode's interpretative art: scenic posture, vocal emission, behavioural aspects, gestic, mise-en-scène etc., with numerous examples.

Keywords: rhapsode, folklore, Doina, authentic, original, song, ballad.

În lumea artistică felul de a fi al unui interpret înseamnă comportamentul adecvat prezenței pe scenă, dar și în toate alte circumstanțe în fața publicului sau a camerelor de filmat. Care ar fi componentele charisimei, cu un impact atât de covârșitor asupra marelui public în cazul lui Nicolae Sulac?

„Ținuta lui pe scenă era și ea extrem de originală. Avea o ținută așa-zis universală, se purta foarte liber, intrarea în scenă și ieșirea de pe scenă erau foarte conforme vocii lui. Realiza, de unul singur, sau participa la realizarea unui complex organic. N-a încercat niciodată s-o facă pe artistul «înalț», nu a pozat – a fost simplu, a făcut tot ce a făcut într-un stil propriu, cu o mare doză de sarcasm” – consideră Ion Paulencu, accentuând felul natural, firesc de a fi al cântărețului, ținuta scenică inedită [1].

Avem temei să afirmăm că impactul vizual asupra publicului era uneori chiar mai mare decât alte componente ale prezenței scenice. Din mărturiile unor șefi de scenă, regizori, printre care Emil Loteanu și Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, putem conchide că în viața artistică a lui N. Sulac pregătirea vocală se afla pe același cântar cu pregătirea

scenică. Dacă la capela corală *Doina* artistul nu putea fi „observat”, se „dizolva” integrat în omogenitatea emisiei vocale colective, în fața orchestrei de muzică populară el se simțea în apele sale, imaginea sa fiind în totalitate vizibilă, de la costum, accesorii, machiaj, coafură până la cele mai mici detalii ale comportamentului. Admiratorii începeau să aplaude de la înclinarea caracteristică corpului, cu mâinile desfăcute sau la șold, la ceafă sau ridicate în sus. Gesturile sale în scenă în timpul cântării, zâmbetul cuceritor erau izvorâte din mesajul cântecului, din modul său de a comunica anume aceea ce intenționa el ca publicul să perceapă în urma acestui impact vizual. Mesajul, gândurile, emoțiile erau, într-un fel, modelate cu o precizie de giuvaiergiu, reflectând interiorul, traducându-l tot vizual. Acest element al cântecului însă nu a fost niciodată ca un înveliș, un ambalaj artificial anexat, ci valorizat calitativ, asimilat organic de complexul comportamental. N. Sulac lucra ore întregi acasă, în fața oglinzii, dezvoltând această parte a artisticului mai puțin vizibilă. Îmi spunea că un artist adevărat trebuie să învingă stresul și tracul, să știe mai multe metode de a-și controla emoțiile, să nu se lase copleșit de lacrimi, dar să facă publicul să plângă, dacă era cazul... La începutul carierei scenice i-a trebuit mult timp ca să se debaraseze de mimici și gesturi stânjenitoare, după cum a remarcat regizorul Emil Loteanu. Mișcările stângace cu timpul au cedat locul unei ținute naturale în orice situație, interpretul simțindu-se bine „în propria piele”, și ceea ce se vedea în exterior era anume el, Nicolae Sulac, cel care își exprima creativitatea simțindu-se liber și la modul cel mai atrăgător și cuceritor, încrezător, perceput și apreciat. Nu rare au fost clipele când, în timpul unei returne orchestrale o simplă mișcare facială acționată din nu se știe ce mecanisme mentale ridica publicul în picioare.

Cum, în ce mod își monitoriza corpul când își alegea o anumită postură? Cum reușea să se simtă confortabil, să depășească anumite blocaje sau inhibiții scenice des întâlnite la unii preținși artiști?

Nu cred că vom putea afla cândva aceste secrete. Nicolae Sulac întotdeauna a știut să pună accentul nu numai pe prezența sa fizică în scenă, dar mai ales pe cea emoțională, conștient de cerințele scenice în timpul cântatului, cerințe „subspecificate” anume de individualitatea sa, care îi completau personalitatea și concepția artistică printr-o gândire unitară unică și irepetabilă, originală și profesională în același timp. Comportamentul său în public parcă îl completa firesc pe cel din scenă. Anatol Ciocanu, spre exemplu, îl admiră „sub cupola de aur a legendei”:

„Coborător din cei mai simpli și cei mai săraci țărani din Sadâc, el avea, și nu numai în ultimii ani ai vieții, purtări în veșminte de prinț: părea descendent din conții de Medici sau din familia unor Burboni rățăciți, din fericire, pe drumurile Basarabiei. Purta costum cu jiletcă, ceasornic cu lăntișor de aur în buzunarul acestuia, la manșeta cămășii avea prinse butoniere strălucitoare...” [2].

Directorul de atunci al Filarmonicii, ilustrul om de cultură Mihai Murzac avea să consemneze că Nicolae Sulac „avea darul de a observa și exprima mult mai multe decât cei care-l înconjurau: avea harul divin revărsat peste sufletul său; știa să comunice cu oamenii nu doar prin cântec, ci și prin cuvânt, prin sentiment; știa să se poarte elegant, corect, să creeze o atmosferă relaxantă în mediile în care lucra” [3].

Nicolae Sulac avea o lume a sa, în care își trăia viața ca un cântec al eternității. În viziunea compozitorului Eugen Doga, „impresionat de modul în care spectatorii reacționau la cântecele lui, lumea și întreg universul compăreau ca o partitură muzicală, în care fiecă voce, fiecă instrument ori grup de instrumente ajunge la urechile ascultătorului anume în clipa în care îi vine rândul... În imaginația mea, Nicolae Sulac, despre care am crezut întotdeauna că ne-a fost trimis din Cosmos, intra și el în aceasta partitură. El includea toată informația milenară, pe care a adunat-o din neam în neam, din viță în viță, din prag în prag, din gură în gură. Când cânta, Nicolae Sulac aducea cu sine această informație pe care o cunoștea parcă de demult și o păstra cu grijă”.

Astfel cântecele sale tălmăcite și dăruite tuturor celor ce iubesc viața erau ca niște ecouri ce „treceau munți și ape, se ciocneau de bubuiturile tunurilor, de scrâșnetul săbiilor, apucau ritmuri de hore dacice. Se înduioșau de farmecul mlădioaselor fete din Carpați ori din Bugeac, de legământul apelor Dunării, de vârtejul zburciumat și haotic al stelelor pe fundalul nesfârșitului cer...” [4].

Și regizorul și actorul Ion Ungureanu, în timpul filmării peliculei *Poienile roșii*, unde N. Sulac apare cu o tulburătoare doină, conchide că „el a „ghicit” codul genetic al cântecului nostru popular sau – și mai exact – l-a cântat așa cum îl ținea minte din copilărie, cu toate înmlădierile și întorsăturile lui, acum duios și trist, acum plin de voioșie și durere. Când cânta, Nicolae Sulac își trăia cântecul, totul vibra în ființa lui” [5].

„Timbrul vocii sale de tenor liric te miruia pe suflet și era predestinat cântecului popular; dicția lui vrăjea. Când Nicolae Sulac își pronunța cântecul, acesta era auzit de toată lumea. De asta și era ascultat. Ascultat și auzit. Pronunția sa era una populară, clară, acceptată unanim” [6] – consemnează compozitorul Gheorghe Mustea.

Din notele de jurnal ale lui Anatol Lența, care l-a însoțit pe N. Sulac în Franța, am cules și opinia că doina noastră, cântată în românește, i-a cucerit totalmente pe aolingvi anume prin ținuta sa în scenă.

„Când au răsunat primele acorduri ale melodiei, Nicolae Sulac s-a apropiat de avanscenă, a pus cruciș mâinile pe piept și... vocea lui pătrunzătoare, lirică, pe alocuri patetică, acea voce care vrăjea, tulbura și răscolea sufletul, a inundat sala...”

Trăgeam cu coada ochiului la vecinii din dreapta și din stânga mea. Ce-o fi spunând inimile lor? Stăteam ca pe ace și, în același timp, mă copleșea un sentiment de mândrie. Atenția cu care era ascultat conaționalul nostru îmi picura liniște în suflet. Când a încheiat cântecul, nu mai aveam nicio îndoială: Nicolae Sulac i-a subjugat cu *Doina* sa pe francezi!” [7].

Regizorul Emil Loteanu exprimă metaforic acea modalitate a lui N. Sulac de a găsi gestul și „poziția” în scenă al unui „predestinat care cântă”. „M-a surprins felul lui de a fi: cânta exact așa cum credea/ simțea el că e bine, cu mâinile în lături, ținute ca o răstignire. Unii chiar au crezut că Sulac poate fi răstignit. Și au încercat să bată, ani la rând, cuie în sufletul lui”... [8].

Dar cum vede și interpretează ținuta scenică a lui N. Sulac un coregraf, pre nume Nicolae Luchian?

„Am admirat întotdeauna comportamentul scenic al lui Nicolae Sulac, mișcarea, gestica, în special „dexteritățile” lui coregrafice.

În culise, când, conform desfășurătorului, aștepta să iasă în scenă, își imagina și pregătea niște mișcări de dans, extrem de originale. Îi plăceau bătutele, horele și, mai ales, sârbele noastre. Se prindea în dans și alături de dansatori profesioniști, și alături de țărani simpli, la hora satului.

Niciodată Nicolae Sulac nu a separat cântecul de dans, de mizanscenă, cum e numit procedeul în teatru.

În mișcarea scenică din fața orchestrei, la microfon, era foarte sobru și expresiv, dar în cântecele de petrecere, de nuntă, în cele cu caracter de joc, găsea întotdeauna formula dansantă cea mai potrivită.

Acest lucru însă nu-i pot afirma despre tinerii interpreți de azi care, pur și simplu, neglijează comportamentul decent, arătând caraghioși. Cât de bine le-ar prinde și lor indicațiile unui regizor, cum a fost Emil Loteanu, pe care Nicolae Sulac le-a respectat cu strictețe și plăcere” [9].

Nina Ionașcu-Lunchevici, soția regretatului violonist și dirijor, a activat alături de N. Sulac la *Doina* și la *Fluieraș*, unde rapsodul era dezmiertat cu dragoste *Colișacă*, și unde acesta „venise cu vocea gata formată de la mama, cu melismele lui specifice”. Prin 1959 artista își amintește cum N. Sulac se plimba cu barca pe lacul din Drochia zile întregi, cântând. „Acolo, în larg, dădea frâu liber vocii, cânta în voie. Omenii care treceau prin preajmă se opreau să-l asculte, minunându-se de vocea lui, absolut ieșită din comun” [10].

Acest nesfârșit dor de libertate, larghețea sufletului său măcinat de necazurile vieții au creat tipajul unui artist-enigmă, împrejmuț de o aură filosofică în viață și în scenă.

„Pentru toate cazurile, pentru toate situațiile, Nicolae Sulac avea parcă pregătită din timp cea mai potrivită replică. Făcea haz pe seama altora, dar și pe seama sa. Crea întotdeauna impresia de om vesel și fericit. Nimeni nu putea bănui ce se ascunde în umbra zâmbetului lui enigmatic... Poate amintirile de la casa de copii din Lărguța, poate necazul provocat de peregrinările lui prin lume, poate regretele că nu și-a putut aranja gospodărește viața...” [11] – meditează Gheorghe Marin, prieten și naș de cununie al cântărețului. Altfel, era un adevărat urmaș al lui Anton Pann, „cel isteț ca un proverb”. Ion Cațaveică, atunci când aflase că N. Sulac era trecut în pașaport ca fiind de naționalitate bulgar, a remarcat această coincidență: și autorul care a scris *Povestea vorbeii*, dar și imnul *Deșteaptă-te, române!*, autor elogiat de M. Eminescu în *Epigonii*, a activat la început în corul bisericii din Căpriană.

Idea lansată mai sus de Gheorghe Marin și Nina Ionașcu-Lunchevici este confirmată și de maestrul Valentin Goga, un merituos om de cultură al contemporaneității:

„Știam că, deși a avut mulți prieteni, Nicolae Sulac era totuși un mare singuratic. Poate și din cauza orgoliului său, căci, ca orice mare artist, se vroia prețuit și apreciat la justa valoare...”

...Sensibil și receptiv, era întotdeauna dornic de comunicare. Venea la Palatul Național, îmi telefona din hol, salutându-mă cu: «Ce mai faceți, dom'le director?», asta însemnând că avea adunate mai multe subiecte pentru discuție și că trebuia să-mi anulez programul acelei zile.

Despre ce discutăm? Despre folclor, cântece, concerte, activitatea orchestrei, turnee... Puneam țara la cale la o cafeluță. N-am mai cunoscut o altă persoană cu atâta șarm filosofic, gata să întrețină ore în șir o discuție inteligentă despre artă, cultură, curente și mișcări artistice, tendințe, prognoze etc.” [12].

Un alt coleg de scenă, violonistul și dirijorul Lucian Cocea, până în prezent își deapănă firul impresiilor despre colaborarea cu rapsodul:

„...Am avut norocul să urmăresc cum se purta la repetiții, unde se afla mereu într-o febră de creație, de căutări, căci n-a acceptat niciodată să copie, să imite pe cineva. Venea, de exemplu, la repetiție și ne anunța: «Azi v-am adus un cântec, îl învățăm?»».

L-am admirat și în clipele când seara târziu, după vreo 2-3 spectacole, ne duceam la câte vreo petrecere unde se cânta de inimă albastră până spre dimineață. Aici Nicolae improviza versuri din mers, le cânta dintr-o răsufare, cântecele lui transformându-se în șlagăre.

Era neordinar în tot ce făcea. Și irepetabil”.

Deși, cu alte ocazii, cântărețul avea să recunoască întristat: „Mi se puneau condiții: dacă ai să cânti atâtea și atâtea «ciastuși» despre tractoriști, mulgătoare, tutunari – atunci, poftim, poți cânta și un cântecel ceva mai liric...” [13].

În confesiunile sale scrise N. Sulac abordează autocritic subiectul luat de noi în dezbatere:

„...*eu mizez pe actorie*. Adesea sunt nemulțumit de felul în care cânt, dar nu de cel în care mă prezint pe scenă. N-oi mai fi eu așa de cântăreț, de multe ori publicul din sală nu înțelege nici cuvintele cântecului, fiindcă nu știe limba, dar uite că mă primește. De ce? Poate fiindcă tocmai ținuta mea nu seamănă cu a altora? Gesturi frumoase știu a face destui, dar ce preț să aibă ele, dacă nu-s sincere? Așa-s deprins de mic, asta mi-a intrat în sânge, mai mult ca toate mă tem să fiu fals. Și încă de mic m-a cucerit vraja artistului... Scriu din inimă, nu pot înșira cuvinte goale. Am scris și am cântat pentru că m-a durut. Numai cuvântul «dor» cât exprimă, dar el nici într-o limbă nu poate fi tradus după cât cântărește. Uneori pot să mă gândesc un an de zile și să nu fac nimic, iar alteori – într-o clipă creez lucruri bune” [14].

În acest context, la timpul potrivit, intervine cu cel mai binevoitor sfat scriitorul și criticul literar Ion Ciocanu: „Bineînțeles, producțiile care, deși numite populare ori chitite în stil popular, au suferit măcar o țără de atingere a unui anumit fel de peniță, zisă cultă, se cer evitate, izgonite.

E vorba aici de unele momente complicate, asupra cărora responsabilii trebuie să cugete cu mare atenție și pricepere...”

Notabil faptul că Ion Ciocanu, ca un profet protector, la începutul carierei scenice a lui N. Sulac, a intuit adevăruri sfinte pentru un rapsod:

„...Or, acest tânăr, simplu dar fin și la vorbă și la port, pe care mi-i teamă să nu-l supere stilul acesta, prea intelectualist, a contopit, în practica sa de artist, ambele laturi ale procesului de creare a cântecului popular.

Contopirea organică a simțului de artist – ales și educat cu îndârjire – cu subtextul plămădit în cântec – uneori de o inimaginabilă „ușurință” și tocmai de aceea de o explozibilă încărcătură de emoții și de idei, – e o operație care nu necesită vreo străduință și pricepere supraomenească. La Sulac această contopire e obținută nu prin străduință și nu prin pricepere. Mai bine zis, străduința și pricepera îi vor fi rămânând acasă ori în culise, ori undeva în străfundul firii; pe scenă apare de fiecare dată numai cântecul, în toată frământarea sa” [15].

Și marele artist plastic Glebus Sainciuc, prietenul tuturor cântăreților, care la o etapă a creației și-a transformat atelierul într-o arenă pentru spectacolele *Masca pe scenă*, va recunoaște complexitatea „identificării” scenice a lui Nicolae Sulac:

„...Ei bine, nu a fost chiar ușor să-l «demasc» pe Nicolae Sulac. În imaginația mea de plastician îl vedeam ca pe un răstignit cu mâinile pe cruce, ca o erupție vulcanică a vocii fără asemănare și de aceea i-am plasat masca în vârful piramidei formată din mai multe măști ale unor personalități celebre.

Omul, de fapt fiecare din noi, are câteva «fețe», iar pentru mască se potrivește doar una dintre ele – cea care ne privește cu tot ce are mai de preț personajul, *căci* fiecare mască e o întâlnire a omului cu sine însuși. Masca lui Nicolae Sulac întruchipa de fapt bunătatea, omenia. Ea nu avea echivalență în fața timpului, cumula curgerea vremii – dezvoltată pe obrazul sufletului lui – cu propria lui identitate. Ea ne sugera că până și Timpul s-a oprit, parcă, vrăjit de cântecele lui de dor. Ea a întruchipat o clipă din viața de maximă concentrație sufletească a artistului, a fixat-o pe răbojul epocii și o va purta peste ani sau poate peste secole, amintindu-ne că s-au născut și la Moldova cântăreți buni... [16].

...Întâlnirea omului cu sine însuși... Este numai un simplu fel al său de a fi? Eterna lumină a memoriei a îndemnat-o pe artista violonistă, dar și soție a rapsodului, Ludmila Diacenco-Sulac, mama fiicei Ioana Sulac, să se destăinuie cu maximă sinceritate:

„Umorul și sarcasmul lui – care erau o mască a unui spirit extrem de sensibil – îl făceau pentru mine o persoană dificilă.

Apoi, treptat, mi-am dat seama că un mare artist nu poate trăi, strâns în chingile familiei, că are nevoie de o libertate extraordinară ce să-i permită să fie liber și în interior, că adevărata artă se naște numai și numai din libertate. Așa că m-am retras discret, lăsându-l să-și caute și să-și zidească fericirea așa cum o vedea el...

...Cu toate că mă număr printre cei care l-au cunoscut foarte de aproape, orice aș spune despre el ar putea fi ușor contrazis – era o persoană cu foarte multe fațete. O persoană complexă, iar geniul îi deriva anume din această complexitate. Complexitate care îl făcea să fie mereu nou, mereu tânăr, mereu plin de forță și de prosepțime, căci nimeni nu bănuia măcar ce rezerve de pasiune, de autenticitate și talent zăceau în el...” [17].

Ar fi doar câteva din trăsăturile specifice ale artei scenice a lui N. Sulac. Am remarcat mai multe detalii în recenta apariție editorială *Nicolae Sulac, rapsod al plaiului moldav*, semnată împreună cu regretatul Dumitru Blajinu.

Referințe bibliografice

1. Paulencu, Ion. *Modele și repere// Nicolae Sulac în amintiri, cronici și imagini*, coordonatori Tudor Colac ș. a., Chișinău, Baștina – Radog, 2006, p. 94-95.
2. Ciocanu, Anatol. *Rapsodul// Ibidem*, p. 128.
3. Murzac, Mihail. *Icoana stelei ce n-a murit// Ibidem*, p. 38.
4. Doga, Eugen. *Lumea lui Sulac// Ibidem*, p. 40.
5. Ungureanu, Ion. *Fenomenul Sulac// Ibidem*, p. 45.
6. Mustea, Gheorghe. *Starea de Cântec// Ibidem*, p. 112.
7. Lența, Anatol. *În fața doinei au capitulat și francezii// Ibidem*, p. 143.
8. Loteanu, Emil. *Nicolae Sulac este un predestinat care cântă// Ibidem*, p. 138.
9. Luchian, Nicolae. *La microfon era sobru și expresiv// Ibidem*, p. 119.
10. Ionașcu-Lunchevici, Nina. *Am cântat împreună cu Marele Sulac// Ibidem*, p. 98.
11. Marin, Gheorghe. *I-am fost naș de cununie și de cântec// Ibidem*, p. 60.
12. Goga, Valentin. *Trebuia prețuit și apreciat la justa valoare// Ibidem*, p. 78.
13. Cocea, Lucian. *Primele turnee, primele discuri// Ibidem*, p. 103.
14. Sulac, Nicolae. *Sulac despre Sulac// Ibidem*, p. 146.
15. Ciocanu, Ion. *Fenomenul Nicolae Sulac// Ibidem*, p. 141; același autor: *Nicolae Sulac// Ibidem*, p. 126.
16. Sainciuc, Glebus. *Întâlnirea omului cu sine însuși// Ibidem*, p. 79.
17. Diacenco-Sulac, Ludmila. *Eterna lumină a memoriei// Ibidem*, p. 56.

Ludmila CALINA

Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**INTERPRETĂRI DE POETICĂ
SINCRETICĂ ȘI INFLUENȚE POPULARE
ÎN COLINDELE DIN STÂNGA NISTRULUI
(Conform monografiei „Miracolul
scenei în arta teatrală” de Iulian Filip)**

Interpretations of syncretic poetics and folk influences in the Christmas carols from the left bank of Nistru (according to the monograph „Miracolul scenei în arta teatrală” by Iulian Filip)

Abstract. The folk creation from the left bank of Nistru survived thanks to the presence of the native folklore and the popular memory of men who were not indifferent to the spiritual traditions perpetuated from ancestors; if we think of Christmas carols, folk theater – customs and rituals performed during Christmas and New Year.

The folk theatre is harmoniously placed between the folk dramatic/theatrical holidays from Bessarabia and Bukovina. We try to „radiographs” the affirmation of folk representations from the left bank of Nistru because of influences and contamination of motifs with the Christmas carols’ texts.

The texts researched by Iulian Filip are assimilated-compared with other variants and intertexts, they are overlapped and accepted.

Keywords: syncretic poetics, folk influences, Christmas carols, folk theatre, contamination of motifs.

În cultura românească numele scriitorului și folcloristului Iulian Filip e unul notoriu. În teatrul popular ori literar, în poezie și eseu, Iulian Filip se joacă cu textul și cu micuții eroi, iar aceștia, la rândul lor, cu oglinda, cu ceea ce văd în ea, cu ceea ce reflectă aceasta în imaginația lor (un chip vesel ori trist, pus pe glume ori serios); iar de aici copilul e pornit spre grădiniță ori școală și e aplecat spre carte și biserică. Copilul-adolescent parcurge, ceva mai matur, acea etapă a dimensiunii culturale și tradiționale din viața sa, ca, în cele din urmă, să ajungă spre un teatru mundi... al maturității de sine, de ceilalți, în ani diferiți și cu ocazii speciale.

Deoarece a avut și are o viziune aparte asupra vieții și procesului de creație din ea, asupra omului din laborator și a laboratorului din el, folcloristul Iulian Filip a plecat de la Academie, pentru a reveni la ea, după 25 de ani de absență, cu un alt statut și drept. Pentru Liviu Damian, Iulian Filip este „un tânăr poet de la Sofia”, cu „dragoste de

scris, răbdare și talent” [4, p. 336], pentru etnologul și folcloristul V. Cirimpei: „... omul de cultură spirituală românească Iulian Filip, în operele sale, manifestă judicioasă luare-aminte asupra creativității populare, mai cu seamă asupra acelei privitoare la «arta vederii altuia», a «jocului de-a altcineva»; înzestrat cu imaginație complexă – de scriitor, plastician și cercetător științific, el este autor de studii, recenzii, lucrări de publicistică; semnatar de volume cu versuri-poeme și poeme scurte (inclusiv haiku-uri), distihuri și poeme «într-un vers», piese de teatru, proză-romane, viziuni de artă plastică (desen, grafică, pictură, sculptură) – în toate adevărindu-se atent observator al faptului rar și original, ne-or-di-nar, singular și neobișnuit; altfel zis, al actului unic, deoarece, «ca toată lumea poate fi oricine» (axioma lui de căpătâi)” [1, p. 247]. Vasile Romanciuc îl numește „un cultivator de esențe”, „de unde și copilăreala cuibărită adânc în ființa poetului convins că cei mici „au nevoie să se sprijine de ceva frumos” [4, p. 336]. În fine, auzind „cuvintele prin culoare”, precum „nota Petru Bicer” [4, p. 336], scriitorul Iulian Filip este artistul care, prin prisma Călușilor, Păpușilor, Irozilor a dat un suflu dinamic teatrului popular (și literar!) din Moldova, Bucovina și – de ce nu – din Transnistria.

În prefața volumului „Miracolul scenei în arta populară”, Iulian Filip mărturisește că Iordan Datcu, enciclopedistul etnologilor români, l-a menționat pe dramaturg în dicționarul său ca pe un cercetător care aduce mărturii consecvente, când dreptul la sărbătoare, la înscenarea teatrală de Sfântul Vasile, era apărat prin sânge. Autorul monografiei „Miracolului” comentează inspirat o scenă reală din reprezentările de la Anul Nou: „Mi-a plăcut să constat că pentru a mă prezenta în «Dicționarul etnologilor români» autorul acestui proiect capital, distinsul etnolog Iordan Datcu, a citat anume acest episod [30, p.264] (Datcu Iordan, *Dicționarul etnologilor români*. Vol. I-II. București: Saeculum I.O., 1998, vol. I – 319 p., vol. II – 327 p.) ca «document zguduitor»: „Am fost martorul unui dialog (la Crasna), care m-a trăsnit prin încrâncenarea și fermitatea cu care omul simplu apără dreptul la sărbătoare... Un colonel de miliție i-a ridicat masca fioroasă a unui Urs și l-a luat la trei parale pe interpret: – De ce nu ești la lucru? Doar îi zi lucrătoare! Interpretul s-a mocoșit scurt și a scos de la piept o hârtie, băgându-i-o sub nas colonelului: – Am dat sânge și am două zile libere. Cu sângele meu am plătit dreptul de la Sfântul Vasile. Și prin această conștiință a valorilor noastre se poate explica uluitoarea concentrare și păstrare a întregului repertoriu teatral din folclorul românesc. Nicăieri în altă parte, decât în Bucovina și Moldova, partea de nord îndeosebi, de-o parte și de alta a Prutului, nu s-a păstrat această panoramă – aproape integrală – a dramaturgiei noastre populare” [I. Filip, p. 8] și [Datcu, p. 264-265]. În monografia menționată folcloristul Iulian Filip își propune să reliefeze mijloacele posibile de prindere a eroilor într-o atmosferă sărbătorească, descifrând oportunitatea și inerența unor „resorturi ale variabilității” dramatice, prin teatru popular, urături și colinde, acestea identificându-se printr-o atracție sufletească, etică. Tehnica superioară în aceste evenimente de iarnă prevede niște sincronizări din partea executanților și participanților de pe teren, care prin mișcări, gesturi, mimică și vestimentație imprimă niște vederi, ascultări și situații aparte ale teatrului popular, înscenat în seara de Sfântul Vasile, iar

în alte localități – de Anul Nou și de Crăciun. Exegetul-folclorist I. Filip intervine în text cu explicații și exemple de natură sincretică, prin acea axă a existenței unui teatru popular, prin „fondul repertorial al fenomenului [care n.n.] se manifestă, mai cu seamă, la Anul Nou, în același cadru cu urătura și colinda” [3, p. 10]. Interferențele sincretice teatrale, cu textele colindei și urăturii din Miracolul iulian se desfășoară și în plan regional, cuprinzând teritoriile basarabene, bucovinene și transnistrene. Convingerile noastre despre perenitatea și existența tradițiilor vor dăinui atâta timp, cât vor exista interpreți populari care țin la rădăcinile lor de-Acasă și la neam. Fenomenul Iulian Filip este cunoscut în lumea literară și folcloristică prin camertonul care inspiră spre mobilitatea și cunoașterea vederii de sine și a altora, prin teatrul folcloric înscenat pe la casele oamenilor și în Casele de Cultură, și posibilitatea de a vedea, prin reprezentare, ceva mai mult decât o evoluare barem de o oră – niște lecții de viață. Titlul monografiei sale denotă o temă magistrală în evoluția reprezentațiilor ortodox-religioase despre nașterea lui Iisus Hristos. A fost un miracol pentru toți creștinii care au crezut în nașterea lui Iisus din Fecioara Maria. În culturile religioasă, populară și literară chipul Maicii Domnului a fost înveșnicit prin colinde religioase și cântece de stea, prin poeziile lui Mihai Eminescu și Ion Pillat, prin picturi și icoane. Învățarea unor precepte de bun-gust și sensibilitatea specială, am zice, aparte față de înțelepciunea populară, îl determină pe copil/flăcău (fată, vârstnici) să se orienteze spre cultul Maicii Domnului, prin miracole. Miracolele, „reprezentate de confrerii numite puy puneau în scenă variate situații de viață rezolvate în final printr-o minune datorită intervenției divine, cu deosebire a Fecioarei Maria [5, p.146-147]. Din franceză „miracle” – „minune”, iar „puy” – „societate literară pusă sub ocrotirea Sfintei Maria” [7, p. 301].

Irozii, descriși de exegetul I. Filip, au suferit anumite modificări în planul expunerii textului, mai puțin în cel al vestimentației, mimicii și gestului, deoarece plinătatea pe care și-o creează actanții la aceste sărbători „vine de la costumația și inventarul alaiului confecționate temeinic” [3, p. 51]. Altă dată, reprezentațiile teatrale sunt prezentate fără de intervenția motivului religios al Irozilor. Țesătura acestora este înlocuită de haiduci, Arapi, Ciobani, Doamne, Militari și de alte personaje pitorești, care evoluează odată cu circulația repetițiilor și reprezentațiilor teatrale. Unele alaiuri („în reprezentațiile nereligioase”) au suferit modificări în scenele cu militarii. Și aici apare o întrebare firească a căutătorului de sine prin ceilalți, nu mai puțin căutători... de ei și de alții. Copilul pus în dreptul oglinzii, își vede fața, încearcă s-o mimeze, pentru a vedea și simți ce i se întâmplă, se joacă cu mâinile și atunci el observă această comunicare cu el însuși, dintr-o altă perspectivă. El încearcă să fie protagonistul unor povești pentru copii, unor reprezentații dramatice, teatrale. Se compară cu celelalte personaje, trăiește viața lor și-și închipuie că ar putea fi un omuleț între oameni sălbatici, nefiind sălbatic. Or, rolul unui adolescent în arta teatrală nu se supune tradiției? Nu-și imaginează adolescentul că ar putea juca rolul lui Stratiot ori Irod, Harap ori altcineva, mai pe placul lui, știind că ar putea să vorbească, să mimeze și să gesticuleze întocmai cum se trăiește, fiind mândru să-și poarte căciula. La maturi această mândrie poate fi dobândită și după niște

lecții dure de viață, când purtarea măștii e necesară și în alte condiții... Iar dacă aceste comunicări nonverbale și, bineînțeles, verbale, ajung în fața spectatorului cu trecere într-un teatru ambulant, atunci riscul de a face ceva plăcut pentru lume, pentru cei care-l ascultă pe interpret, se sincronizează [*n.n.* în teatru!], se asociază într-o atmosferă de interacțiune reciprocă, când jocul de-a altcineva nu e fals și menține acea conduită e(ste)tică, care detectează spectacolul și spectatorul adevărat. Omul e autentic atâta timp, cât riscă a face lucruri originale, și devine mai slab atunci când își justifică amintirile cu acei oameni care au cedat în fața imposturii. Spectatorului/criticului teatral îi revine misiunea de a le trece ... la trecut... Supraviețuirea teatrului, urăturii și colindei în arealurile moldovenesc, bucovinean și transnistrean demonstrează vigoarea tradițiilor noastre. Irozii din spectacole au rămas niște personaje fantastice, prin reprezentație, costumație și emoțiile insuflăte spectatorului, celui care apreciază, critic, echidistant ceea ce li se întâmplă participanților la aceste manifestări. În acest context folcloristul Iulian Filip îl citează pe M. Kogălniceanu: „Dascălii și diacii, întocmai ca în Franța les clerics de la Bazoche, erau cântăreți, erau chiar actori, reprezentând misterele religioase, ce pretutindenea au fost începutul teatrului modern, și din care rămășițele ne sunt păstrate încă prin Irodul sau Betleemul nostru, cari din ziua de Crăciun și până în lăsatul secului parcurg stradele orașelor noastre, și care se reprezenta mai cu deosebire de cântăreții de la biserici. La începutul încă al acestui secol „Irozii” erau ținuți în onoare mai mare, fiii boierilor celor mai înalți, îmbrăcați în haină de stofă aurită, mergeau la curtea domnească și la casele boierești, cele mai însemnate, de reprezentau scenele religioase. Aici este loc să regret că, încă atât cât este timpul, nu ne îngrijim să păstrăm ultimele rămășițe ale Irozilor, cari seculi întregi, cu păpușele, au fost teatrul nostru popular” [20, 19] [I. Filip p. 70]). Nerespectarea unor parametri de origine religioasă în teatrul popular de către oamenii de rând (copii, adolescenți, vârstnici) se sancționa cu interzicerea reprezentațiilor de alaiuri teatrale [3, p. 71]. Menționarea acestor decalaje de către folcloristul I. Filip dintre bisericesc și lumesc, dintre dieci și copiii de rând, care-și asumau acea libertate și își permiteau anumite adaosuri, nu sunt unice în circuitul de valori din cadrul sărbătorilor de iarnă. Faptul că micuții, adolescenții și oamenii vârstnici își onorează Sfinții presupune o anumită maturitate și o asumare a ceea ce fac, a ceea ce sunt în raport cu spectacolul și spectatorii. De aceea echilibrul sărbătoretescului se menține atâta timp cât funcționează buna-înțelegere între participanții și ascultătorii acestora. Exegezele dlu Iulian Filip explică în felul următor acest subiect cu „Irozii”: „Deși subiectul a fost lansat de biserică, – umblau dieci și dascăli tineri, – el a fost preluat și de cete de enoriași, dat fiind că motivele biblice, folosite în „Irozi”, erau cunoscute de mase (influența bisericii la timpul când se afirmau „Irozii” fiind considerabilă)” [3, p. 71]. Iar aceste mase, acest popor simplu era curios pentru felul în care se sărbătoreau obiceiurile de iarnă în *famiiliile boierești*. Părerea menționată de către folclorist a fost susținută încă de etnologul T. Burada, care releva acele uimitoare ralieri între participanți: „boierii îngăduiau să intre în salon odată cu Irozii și o parte din popor, precum și copiii, cari urmau pe Irozi, pe strade, ca să privească și ei” [3, p. 70]. Irozii au și subiecte asemănătoare cu textul din alaiul „Craior”, „izvorul” [3, p. 54] acestora fiind primii. Implicarea Ciobanului

în textul „Crailor” este rezistentă în fața lui Stratiot, deoarece-și caută de turma sa: „Ciobanul: – Eu mă lupt cu urși, cu lei,/ ce-mi răpesc ai mei miei./ Și pe lup de-l văd în drum,/ nu mă tem, îl fac scrum./ Și pe urs de-l întâlnesc/ cu această cață-l lovesc./ Eu sunt păstor, trăiesc bine,/ ce au împărații cu mine?/ Ei își caut’ de-ale lor/ păstorii – de turma lor.

– Stratiot: – Ce vorbești, nene păstor,/parcă ești un răzător,/ parcă ești ieșit din minte,/ nu mai ești ca mai-nainte...

– Ciobanul: – O, tu om făr’ de rușine,/ Cum vorbești tu către mine?/ Cu așa mare-ndrăzneală?/ Au nu știi că-n altă țară/ Irod este împărat/ decât toți cel mai înalt?” [3, p. 54]; [57, p. 88]).

În „Irozii” apar și alaiuri care prezintă subiectul „până la strofoleală”, notează folcloristul I. Filip, iar cei „Trei ierarhi” ori cei „Trei Crai de la Răsărit” nu au nimic comun cu „misiunea sacră” din povestirile biblice (p. 55, AA, 1959, nr. 126a, p. 30, Caracușenii-Vechi). În final, Craii sunt iertați de către Irod: „Acuma sunteți iertați. O mică sărbă să-mi jucați!” [I. Filip, p. 55], [p. 67, 13]. În altă variantă Irod îl iartă pe Ostaș. Ultimului îi revine misiunea să danseze o horă (p. 55). Ceea ce a remarcat Iulian Filip este varianta „timpurie a Irozilor”, una din cele mai „cuvioase” cu „religia și morala” și „înlănțuirea de scene din varianta fixată de T. Burada” [3, p. 72]. Câteva momente sunt semnificative în dialogul Împăratului Irod cu Stratiot din textul lui Burada. Scenele a treia, a cincea, a șasea, a șaptea repetă variantele biblice din colindele/cântecele de stea transnistrene; celelalte, a 8-a, a 9-a, adaugă subiectului alte motive de interpretare. În scena a 5-ea „apare Stratiot și confirmă vestea nașterii lui Iisus Hristos. Propune să taie toți pruncii „de doi ani mai mici în jos, ca să-l afle pe Hristos” [20, p. 21] [3, p. 72]. În scena a 6-ea „sunt anunțați Craii. Irod îi poruncește lui Stratiot să împodobască palatul și acesta pune trei scaune lângă împărat. Dialogul cu Craii. Irod acceptă plecarea Crailor după Hristos, dar să-l anunțe și pe dânsul când l-ar afla. Îl cheamă pe Stratiot și poruncește tăierea pruncilor. Se cântă Trei crai de la răsărit. Vine Stratiot cu porunca împlinită” [3, p. 72]. Scenele următoare, spre final, alcătuiesc textul cântecului „Sfinții mucenici” și venirea Crailor, care-l „acuză de crimă”. În secvența a 9-a se întâmplă dialogul înverșunat între Harap și Irod. Tatăl lui Harap a rămas fără de roaba pe care o iubea, pentru că un împărat a furat-o. „Harap sare la Irod cu cuțitul, zicând că are dreptul să-l taie. Stratiot cu straja îl opresc pe Harap. Irod poruncește să-l bage la închisoare, dar îl readuce să afle „ce foc pe Harap «l-a lovit», de nu s-a socotit cu oștile împărătești?” „Harap a vrut să-și răzbune copilul tăiat între cei «14 mii de prunci»”. În fine, varianta Irozilor respectă același motiv al iertării – Harap „cere îndurare și e iertat” [3, p. 72].

Irodul din colindele transnistrene nu „l-a tăiat pe Hristos”, în schimb au fost niște mulți copii: „Au tăiat Irod copiii/ De la doispreși ani în jos,/ Ca să-l tai pi Hristos. Pi Hristos nu l-au tăiat,/ Domnul Sfântul-a scăpat./Cruce-n casă la fereastră,/ Rămâi, gazdă, sănătoasă!” (AFP, a. 2013, Crasnaia-Gorca-Grigoriopol; inf. Efrosinia Busuioc, 77 de ani; culeg. L. Calina). Într-o altă variantă a celor „Trei crai de la Răsărit”, transcrisă la Festivalul-Concurs al tradițiilor și obiceiurilor de iarnă „Aho, Aho, răsună Nistrul!” (din 2014) prenumele lui Irod este doar subînțeles prin faptele care au avut un impact

poetic răscolitor: „Trei Crai de la Răsăritu,/ În Vifleem ei s-o pornit,/ Tot cu Steaua lăturându/ Și acolo poposind./ Vifleem când o ajunsu/ Steaua lor li s-o ascuns./ Patruzeci de mii de prunciu/ Tot sub sabie mi-au pus./De doi ani și mai în josu/ Ca să-l afe pe Hristos./ Pe Hristos nu l-o aflu./ Duhul Sfânt L-o apărat”. Aici pot fi întâlnite variante cu cifre diferite de prunci uciși: paisprezece mii și patruzeci de mii sunt cele mai vehiculate. În alt text, Irod, cu viclenie, vrea să-L ucidă pe micuțul Iisus: „Merjeț, merjeț și-L aflați/ Și veniți și vă-nchinați,/ Să merg să mă închin și eu/ Ca la unul Dumnezeu” (AFP, înregistrare-video, s. Delacău-Grigoriopol; inf. Ansamblul folcloric „Veselia”; culeg. L. Calina).

În anul 1994, în satul Soltănești-Nisporeni am avut ocazia să văd un grup de hăitori de Sfântul Vasile (reprezentanți ai alaiului, până la 12 persoane) care umblau și cu Capra teatrală. Flăcăii aveau o zornăitoare care se bătea de mână, imitând, în ogrăzile oamenilor, „sunetul banilor”, cu un îndemn pentru Capră – „să joace mai bine”. Aici avem o scenă parafrazată din Miracolul iulian. Spre exemplu, în monografia folcloristului, în cadrul Mălăncii apare ursul: „Joacă bine, măi Martine, că-ți dau miere de albine”, la care ursul începe să joace figure” [51, p. 46] [I. Filip, p. 59]. În iarna anului 2015 am înregistrat folclor pe scena Casei de Artă și Meșteșug din Tiraspol în cadrul concursului „Izvorul tradițiilor”. Evoluarea colectivului din Delacău-Grigoriopol se axa în jurul personajului zoomorf „Capra”. După interpretarea colindei celor „Trei Crai”, într-un ritm cadențat, membrii colectivului (interpreții) adaugă spectacolului noi motive de ... glume, astfel făcând flexibilă una dintre variantele apariției Caprei și modul de adaptare al unor strigături în contextul sărbătorii. Capra transnistreană comportă același clișeu poetic: vinderea ei ar aduce beneficiu familiei, gazdele, la rândul lor, demonstrându-i cumpărătorului caracterul neobișnuit al ei – că dansează bine și e bună de lapte (*e lăptoasă*). Capra de pe scena teatrului din Molovata-Nouă aproape că nu diferă, în ansamblu, structural și textual de capra din Delacău. Peste ani am remarcat că reprezentațiile cu Capra și Calul sunt mai numeroase și mai spectaculoase în Moldova, decât în Transnistria, cu toate că au rămas și aici performeri care nu se dau cu una cu două și nu-și abandonează crezul de a face lucruri frumoase, în pofida unor condiții nefavorabile. Aceste tonalități sunt vizibile și transparente acolo unde activiștii-sălbătăciți de anumite legi, restricții comentează obiceiurile de Anul Nou și Crăciun la comanda unor scriitori care fac parte din cohorta cenzurii. Ceea ce se interpretează de unii cenzori care-și fac serviciul la comandă, e neacceptarea unor contaminări cu alte texte din diferite regiuni unde trăiesc românii.

La români căluțul este un simbol special în contextul sărbătorilor de iarnă. Copilul se simte mai puternic când își imaginează că este în rolul căluțului. Copilul își imaginează mersul calului, făcând câteva tururi cu limba în cerul gurii. Revenirea la acest joc se transformă, cu anii, într-un adevărat spectacol. Pledoaria pentru astfel de scene îl înscrie într-un cadru festiv, unde el devine mai sigur pe interpretarea rolului, pe mișcările pe care le face, realizând că nu este un simplu actant-interpret, dar unul privilegiat din galeria de personaje. Mai mult, calul din colindele românești, în întrecerea cu șoimul, câștigă. Forță rebelă și nobilă, calul îl sfătuiește pe stăpân să nu-și pedepsească șoimul.

Folcloristul Iulian Filip cunoaște administrarea și dozarea alaiurilor cu Mălănci, în cadrul cărora uneori joacă Malanca și Mălăncioiul, imitând nunțile țărănești, alteori – ursul, fierarii, cizmarii, „nu lipsesc mirele și mireasa, moșneagul și baba, țiganul și țiganka, scipcarii” [51, p. 46] [3, p. 59].

Remarca sa despre „cele 30 de variante” românești cu Mălănci, care se păstrează în Arhiva de Folclor a Academiei de Științe din Moldova apare ca o necesitate de evoluție și de răspândire a acestora, în Ocnița, în raport cu un text din limba rusă. Varianta rusă a Mălăncuței a fost tradusă și *Богатырское представление* („Reprezentare voinicască”) [AA, 1962, nr. 140, p. 119].

Folcloristul I. Filip demonstrează, prin metoda comutării naționale, în cadrul structurii textului din alaiuri, că Malanca tot Malancă rămâne, în pofda unor condiții de deformare a unor stereotipuri folclorice. Includerea în astfel de reprezentări câte o urare sau o sărbătoare menține limpede ochiul spectatorului spre scena deschisă a teatrului (fie că este o ogradă spațioasă și ai unde juca o sărbătoare și învăța o horă, fie că această reprezentare se desfășoară în aer liber, cu o ninsoare domol-fulguită, iar scenele cu alaiuri ar dura mai mult de o oră...)

Pe când în „satul Grinăuți-Moldova (Ocnița), observă folcloristul I. Filip, în locul urăturii se intonează la geam cântecul Mălăncuței [AA, 1962, nr. 140, p. 134], „Malanca” din s. Sofia (Drochia) prezintă un montaj de creații, în care părțile componente urmează în felul următor: urătura modernă, urătura tradițională, cântecul Mălăncii, un cântec (tradițional), un cântec popular „Mulți ani trăiască!” în două feluri, o sărbătoare cu o ceată de Țigani-fierari la mijloc [AA, 1980, nr. 314, t. 64, Sofia..., int.-interpr.: Motoc Petru..., col.: Băieșu N., Botezatu Gr., Filip Iu., Moraru S., Cirimpei V.], „Plugușorul” din Parcovă, specificat „haiducesc”, începe și încheie reprezentarea cu urătură, intercalând cântece de pahar și cântece haiducesci, dar și scene de confruntare, verbală, între Harap și Haiduci, cunoscute în raioanele din nordul Moldovei [AA, 1980, nr. 314, t. 85, Parcovă..., int.-interpreții; col.: Băieșu N., Botezatu Gr., Filip Iu., Moraru S., Cirimpei V.] [3, p. 53-54]).

În studiul lui Iulian Filip, informatorul Muha Teodor din Bârnova explică niște momente clasice funcționale, în opinia noastră, când: „La Crăciun „Malanca” are alte cuvinte, cu Hristos. „Malanca” la Anul Nou se cântă în cor, la fereastră” [AA, 1972, nr. 248, p. 243, Bârnova, inf. Muha Teodor, 32 ani, 9 clase].

În final, exegetul Iulian Filip afirmă evidentele „suprapuneri” ori „substituirii noționale”, iar remarca lui Iațimirski „rezonabilă”, când „Malanca” se zice practicii de a umbla în alai, în cete de colindători și de urători – se produce o suprapunere ori substituție noțională: a umbla cu colinda = a umbla cu „Malanca”. Această extindere noțională peste fenomene care nu corespund specificării titulare pare să fi avut la începuturi o geneză aproape de spiritul acestor reprezentări. Rezonabilă ni se pare remarca lui Iațimirski că motivul Mălăncii și cântecele despre Malancă „sunt izolate de ritual și nu-l ilustrează” [47, p. 60] [3, p. 51].

Malanca lui P. Ștefanucă se organizează de Anul Nou. De obicei, se mălăncuiește în s. Chițcani. Ritualul Mălăncii, în opinia etnologului, ar fi un obicei care „pornește

de la ruși” [Ștefănuță, p. 338]. Malanca colindei, culeasă în satul Speia-Grigoriopol de către Olga Colț, de la informatoarea Talpa Vera, caracterizează evidente plăsmuiri de orații cântate de Crăciun. În arhiva etnologului T. Burada s-a păstrat un text similar cu cel de față. Pentru un tablou cât de cât integru, evidențiem un exemplu: „La doi meri și la doi peri/ O Domnului, din ceruri/ La doi meri și la doi peri/ Sus în vârvul perului,/ Domnului din ceruri/ Ard 29 luminele/ Domnului din ceruri/ Ard 29 luminele/ Sus îmi ard, iar jos îmi chică./ Lac de nir ni se ridică/Lac de nir, pârau de vin./ Dar și-n lac cine se scaldă?/ Domnului din ceruri/ Sfânt Ajun cu Sfânt Crăciun./ Ei se scaldă, se învoiesc/ Cu Domnului din ceruri/ De amar greu se jeluiesc” [AFP; 2016, Speia-Grigoriopol; inf. Talpa Vera, culeg. O. Colț].

Din punct de vedere poetic, interpretarea și constituirea cetei în teatrul popular iulian aproape că nu diferă de pregătirea și promovarea colindelor, urăturii în contextul sărbătorilor de iarnă. Cu alte ocazii, de Crăciun se organizează interpretarea colindelor; iar copiii, adolescenții și vârstnicii se costumează și realizează niște prezentații teatrale complexe ori fragmentare. Formarea unor „cete noi” în cadrul unui grup de elevi, băieți e reliefat de folcloristul I. Filip, care cunoaște acest spirit al entuziasmului micuților, maturilor din îndemnul de a se vedea pe sine prin alții „ceea ce – declanșează mecanismul unei cunoașteri mai tensionate (nuanțate), unde vederea Altuia stimulează și vederea de Sine” [3, p. 174].

Ceea ce mai observăm în monografia iuliană e împletirea armonioasă a teatrului cu textul sorcovei: „Să trăiți, să-nfloriți”. Ultimele îndemnuri-orații corespund cu florilegiul de texte „Să trăiți, să-nfloriți”, semnat de folcloristul Iulian Filip.

Referințe bibliografice

1. Cirimpei, Victor. *Adieri comice în creativitatea complexă neordinară Iulian Filipeană*, în *Comicul folcloric, literar, politic-național*. Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Filologie. Chișinău: Profesional Service, 2013, p. 247.
2. Datcu, Iordan. *Dicționarul etnologilor români*. Vol. I-II. București: Saeculum I.O., 1998, vol. I – 319 p., vol. II – 327 p.
3. Filip, Iulian. *Miracolul scenei în arta populară – Teatrul popular din Basarabia și Bucovina de Nord: Afirmarea dramaticului și poetica sincretică*. Cuvânt înainte acad. Mihai Cimpoi. Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Filologie. Chișinău: Profesional Service, 2011, 256 p.
4. Rachieru, Adrian Dinu. *Iulian Filip și „poezia grafică”*. În: *Poeți din Basarabia*. București-Chișinău: Editura Academiei Române și Editura Știința, 2010, 336 p.
5. Robănescu, Marina. *Dicționar de termeni literari și figuri de stil*. București: Ametist, p. 146-147.
6. Ștefănuță, Petre V. *Datini și creații populare*. Text ales și stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Grigore Botezatu. Chișinău: Știința, 2008, p. 338.
7. *Dicționar francez-român și român francez, 50 000 cuvinte-titlu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 301 p.

Vasile BAHNARU
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

POEZIA LUI GEORGE TOPÂRCEANU –
SIMBIOZĂ DINTRE LEXICUL
AUTOHTON ȘI CEL SAVANT

The poetry of George Topârceanu – symbiosis between native vocabulary and that academic

Abstract. This article broaches the specifics of George Topârceanu's poetry, and relying on the remarks of some Romanian literary exegetes, we conclude that this is the poem of „minor universe”, with pronounced neoclassical accents. One of the ways to realize this poem is the symbiosis between the native vocabulary and the academic one.

Keywords: calque, classic, stylistic effect, irony, academic vocabulary, neoclassical, neologism, raillery, realistic, humour.

0. Poezia, literatura în general, este limba utilizată cu intenții estetice. Acceptând acest adevăr, putem conchide că analiza literaturii reclamă, în primul rând, cercetarea limbii acesteia, fie din punct de vedere literar, fie din punct de vedere lingvistic, fie, în definitiv, din ambele puncte de vedere concomitent. Stilistica literară studiază mai ales efectele stilistice, în timp ce stilistica lingvistică se ocupă de identificarea, explicarea și descrierea mecanismului interior de producere a efectelor stilistice.

0.1. George Topârceanu nu cunoaște o considerație unanimă de poet, unii exegeți literari evidențiindu-i fie lirismul, fie ironia poeziei sale și foarte puțini îl apreciau ca poet autentic. Unul din primii exegeți care a examinat opera lui George Topârceanu a fost Garabet Ibrăileanu, care l-a definit drept „un poet liric”, dar „un poet liric de o natură specială”, care „combină în multe din poeziile sale, și anume în cele mai reușite, impresionabilitatea și pasiunea celui mai subiectiv liric cu observația pătrunzătoare a unui realist”, din care cauză „inspirația sa poetică ne dă o impresie neobișnuită de luciditate, dacă cumva luciditatea aceasta nu se datorește controlului pe care-l exercită inteligența asupra inspirației”, considerând inteligența „facultatea (...) dominantă, creatoare” a poeziei lui. Cu alte cuvinte, pentru Garabet Ibrăileanu, „realizarea poetică a dlui Topârceanu” este inteligența care „joacă un rol neobișnuit”, fiind o forță, o energie insolită și remarcabilă a operei sale, „căci prin inteligență dl Topârceanu este stăpân pe toate mijloacele sale – senzații, imagini, sentimente –, din care știe să scoată maximum de randament...”¹ În fine, opera lui poetică conține o varietate de exagerare, manifestându-se în izolarea și reliefarea specifică a caracteristicilor realității transpuse în poezie, fapt ce individualizează, scoate în relief fizionomia poetică a lui George Topârceanu, constituind dimensiunea definitorie a poeziei sale.

0.2. George Călinescu distinge două modalități de interpretare a poeziei lui George Topârceanu: 1) poet mare și 2) poet minor, menționând totodată că prima „opinie este greu de susținut”, iar cea de-a doua poate fi incorect interpretată, întrucât calificativul *minor* are, în limba literară, două sensuri cu o pronunțată virtualitate de dezvoltare a unor nuanțe peiorative, negative: „**1.** Care nu a împlinit încă vârsta majoratului. **2.** Lipsit de importanță, neînsemnat, secundar; *p. ext.* șters, slab”. Mai corect ar fi, în opinia lui George Călinescu, să-l definim pe G. Topârceanu „un poet al universului mic”, care se impune prin finețea observației și virtuozitatea perfectă, acestea fiind etichetate drept „semnul clasiceii inspirații”²².

0.3. Analizând din punct de vedere stilistic poezia lui Topârceanu, Dinu Pillat constată „frecvența cu totul redusă a comparațiilor și metaforelor”, atestând „o singură bucată” – *Cioara*, care „pare a ne dezminți”²³ această opinie și care „nu reprezintă decât un exercițiu incidental de acrobație imagistică”, metafora fiind la G. Topârceanu o raritate necesară: stelele sunt „licuricii înălțimilor albastre”, aeroplanul este „un țăntar cu coada lungă și cu aripi nemișcate”; iepurele – „un măgar-miniatură”, el dorind cu meticulozitate realistă „să noteze de cele mai multe ori lucrurile direct, cu cât mai puține artificii”²⁴. Să ne reamintim acest poem, în care poetul excelează în simbiozarea meritorie a lexicului neoaș, autohton și a celui savant: *Câmpul alb, ca un cearșaf;/ Până-n zări se desfășoară.../ Sus pe-un stâlp de telegraf;/ S-a oprit din zbor o cioară;/ Nemișcată-n vârf de par/ Ca o acvilă pe-un soclu;/ Oacheșă ca un hornar/ Și macabră ca un cioclu;/ Neagră ca un as de pică;/ Sub nemărginitul cer;/ Singuratică și mică/ Cât o boabă de piper;/ Gârbovă ca o feștilă/ Într-un cap de lumânare;/ Ca o mutră imobilă/ De harap cu nasul mare;/ Dar sinistră și pârlită/ De la coadă până-n plisc;/ Ca o pajură trăsniță/ Într-un vârf de obelisc;/ Încrustată-n atmosferă/ Ca un ou de ciocolată;/ Amărată și stingheră/ Ca o prună afumată;/ Cu alura interlopă/ Ca un muzicant în frac;/ Cuvioasă ca un popă/ Și smolită ca un drac;/ Demnă, ca un om celebru;/ Mistică și fără chef/ Ca un basoreliev/ De pe-un monument funebru;/ Incomodă-n soare, ca/ Un gunoi în ochi; nefastă/ Ca un chibiț ce-ți stă-n coastă/ La un joc de bacara;/ Suspendată ca o notă/ Pe un portativ gigant;/ Slută, ca o hotentotă/ Părăsită de amant;/ Mică-n mijlocul naturii/ Ca un fir de praf de pușcă;/ Neagră cum e cerul gurii/ La un câine care mușcă;/ Cruntă ca o vânătaie/ Cauzată-n match de box;/ Ca un bulgăre de cox/ Care-a stat o noapte-n ploaie;/ Resemnată, ca-n vitrină/ O reclamă pentru vulg;/ Și ușoară ca un fulg/ De funingine-n lumină;/ Tristă ca un crep de doliu/ În văzduhul diafan, –/ Ca un punct aerian/ Pe-al zăpezii alb orgoliu;/ Stranie ca un ponos/ Al priveliștii de cretă;/ Solitară și cochetă/ Ca un cuc de abanos;/ Neagră, ca o muscă-n lapte,/ Și fantastică-n contur,/ Ca un miez adânc de noapte,/ Cu lumină împrejur;/ Fină ca o acadea/ De țitei topit la soare;/ Prinsă-n falduri de ninsoare/ Ca un fiong de catifea;/ Ireală, ca un duh/ Cu penajul ei feeric, –/ Ca o cupă de-ntuneric/ Răsturnată în văzduh;/ Gravă ca o rugăciune/ Și posomorâtă ca o/ Figurină de cărbune/ Cu nuanțe de cacao;/ Tragică, ca o emblemă/ A obștescului sfârșit;/ Sumbră ca o anatemă/ Aruncată-n infinit;/ Mută-n liniștea câmpiei/ Ca un bloc de piatră arsă,/ Ca un ghem de beznă toarsă/ Din fuiorul*

veșniciei, –/ Atârnând de bolta goală/ Ca un uger de catran/ Unde pruncii lui Satan/ Vin, plângând, să sugă smolă;/ Piază-rea, ca un blestem/ Azvârlit așa-ntr-o doară/ Creatorului suprem, –/ Și banală... ca o cioară!

0.4. O poziție similară exprimă și Alexandru Săndulescu⁵, care constată că „sub raportul capacității metaforice Topârceanu lasă de dorit” și se solidarizează cu ideea lui G. Ibrăileanu care l-a definit bine ca pe „un poet mai mult expresiv decât sugestiv”, obținând efecte poetice nu atât prin exploatarea potențialului metaforic al limbajului, cât prin cunoașterea vizuală și auditivă a realității, ambele forme de cunoaștere fiind de o profunzime și de o subtilitate demne de penelul marilor pictori sau de inspirația divină a compozitorilor de talent. Mai mult decât atât, această caracteristică a poeziei lui G. Topârceanu – dozarea, proporționarea limbajului poetic cu figuri metaforice – individualizează întreaga lui creație, fapt ce i-a permis lui Alexandru Săndulescu să releve un „autor mereu egal cu sine însuși, bine definit de la început în formula lui lirică”, fără a putea depista „la el acele etape de căutare, care fac ca opera anumitor poeți să fie bogată în sinuozități, rezervându-ne adesea de la un volum la altul surpriza unor ipostaze inedite de reprezentare în cuprinsul propriului lor univers perceptiv”⁶, astfel încât stilul lui Topârceanu aproape că nu suferă modificări, de aceea, din punct de vedere formal, putem conchide că Topârceanu a rămas în toată opera sa un realist neoclasic.

Analizând eventualitatea definirii poeziei lui G. Topârceanu din perspectiva apartenenței la un curent concret de creație, Constantin Ciopraga îl califică „un clasic, însă un clasic cu viziunea epocii, fiindcă altfel clasicismul înseamnă trecut, canonizare, formă”, dar „clasicismul lui e clasicismul unui realist”⁷. De altfel, și Constantin Ciopraga, ca și G. Călinescu, recunoaște minorul ca preocupare centrală a poeziei lui G. Topârceanu, deși nu-l numește, prezent în natură, în bucuriile și suferințele omului, în viața necuvântătoarelor, în tablourile peisagistice, în simpatia pentru cei slabi și dezarmați. Poetul se manifestă cu discreție, spirit și inteligență, participând la suferința celor mici și suferinzi, este un rațional și un sentimental, el nu caută grandiosul, ci omenescul și prezintă natura așa cum este: cu sublimul, cu grația și cu rivalitățile sau cu controversele ei. În poezia lui coexistă tradiția și inovația, chiar și la nivel de expresie (în lexic, de exemplu), relevând prezența unui spirit perspicace în perpetuă cercetare. Prin umorul și șăgălnicia, hazul și spiritualitatea sa, poezia lui G. Topârceanu este plină de lumină și de un profund umanism și specific național, având un limbaj artistic fin cizelat, bine echilibrat, servind drept model al unui triumf iminent al intelectului și raționalului în poezia noastră.

Ajuns la maturitate poetică, G. Topârceanu abandonează clișeele din tinerețe, renunță la sentimentalismul inițial, devenind un realist veritabil, fapt recunoscut în poezia *Metamorfoză* din 1910, republicată în anul 1919: *Am plâns și eu în versuri pesimiste/ Amorul meu dintâi, ca orice om./ Și poate că aș fi sporit c-un tom/ Biblioteca sufletelor triste./ Dar azi vă dau o veselă agapă/ De inedite și răzlețe pagini./ Durerea mea, topită în imagini, / Dispare ca un fulg de nea în apă.* Modalitatea de creație a lui G. Topârceanu este perfect justificată de noua realitate socială în care trăia, întrucât după Primul Război

Mondial societatea română a devenit una cu pronunțate ambiții practice, care a renunțat la veleitățile romantice antebelice și urmarea obiective, mai ales, materiale. Tocmai din aceste considerente G. Topârceanu nu-și putea permite să cultive o poezie romantică, devenită anacronică, și se refugiază în poezia neoclasică, în care redescoperirea simplității din om, din natură și din viață și profunzimea trăirilor umane și a microuniversului natural, în raport cu trăirile superficiale ale contemporanilor săi, au devenit un cult poetic și o formă de existență a poetului, dat fiind că, așa cum se confesa, „când și mândria și sentimentul acesta de jenă sunt excesive, poetul se răzbună întrecându-și contemporanii în ironie și luând în râs până și propriile-i sentimente”.

L-am putea deci defini pe G. Topârceanu drept un neoclasic în forma de expresie a ideii și un realist în modul de interpretare a conținutului. Prin urmare, ar fi o eroare gravă dacă l-am califica drept un poet eminent umorist, căci umorul, ironia, săgălnicia, magia versului, atractivitatea poeziei lui nu constituie nici esența și nici finalitatea ei, ci doar o modalitate de a le pune în valoare. În continuare, aș vrea să exemplific cele menționate anterior citând două poeme de George Topârceanu – *Primăvară*:

După-atâta frig și ceață/ Iar s-arată soarele./ De-acum nu ne mai îngheață/ Nasul și picioarele!/ Cu narcisi, cu crini, cu lotuși,/ Timpul cald s-apropie./ Primăvara asta totuși/ Nu-i decât o copie./ Sub cerdac, pe lăuruscă,/ Cum trecură Babele,/ A ieșit un pui de muscă/ Să-și usuce labele./ Păsările migratoare/ Se re-ntorc din tropice./ Gâzele depun la soare/ Ouă microscopice./ Toată lumea din ogradă/ Cântă fără pauză./ Doi cocoși se iau la șfadă / Nu știu din ce cauză./ Un curcan stă sus, pe-o bârnă,/ Nu vrea să se bucure./ Moșul roșu îi atârnă/ Moale ca un ciucure./ Doar Grivei, bătrânul, n-are/ Cu ce roade oasele./ Că de când cu postul mare,/ Toate-i merg de-a-ndoasele./ Pentru câte-a tras, sârmanul,/ Cui să ceară daune?.../ Drept sub nasul lui, motanul/ A venit să miaune./ Dar acum l-a prins potaia/ Și-a-nceput să-l scuture.../ Peste toată hărmălaia/ Trece-n zbor un fluture./ Pe trotuar, alături saltă/ Două fete vesele.../ Zău că-mi vine să-mi las baltă/ Toate interesele!

și Câinele ovreiului:

Într-un an, cândva-ntr-o vară,/ Nu știu unde, în ce sat,/ Un ovrei mergând cu marfă/ Într-o curte a intrat./ Și cum intră el pe poartă/ Cu bagajul la spinare, / Hop, îi sare înaintea / Un dulău urât și mare. / „Ce să fac acum? se-ntreabă/ Bietul Ițic supărat./ Dacă strig să vie omul,/ Pân' să vie – m-a mâncat!/ Dacă plec pe poartă iară, – / Aș pleca eu bucuros,/ Dar dulăul e în stare/ Să m-apuce pe din dos.../ Nici încolo, nici încoace,/ Eu mai bine stau pe loc;/ Și-am să-l iau cu vorbă bună, –/ Chiar așa să am noroc!” –/ Moi Grivei, zic zău, ascultă,/ De când umblu eu pe jos/ N-am văzut în toată lumea/ Un cățel așa frumos!/ Mă mai duc la târg eu, lasă,/ Ți-oi aduce un covrig./ Ce folos ai dacă latri?/ Parcă-ți iese vrun câștig?/ Moi Grivei, tu ești cuminte,/ Ce-ai cu mine de-mpărțit?/ Am venit la badea Gheorghe, –/ Ei și ce-i dac-am venit?/ N-am să stau un an la dânsul,/ Plec îndată la haham.../ Dar dulăul se repede/ Și mai tare: Ham! ham ham!/ – Stai pe loc! Ai-vei mi-e frică!/ Ci păcat că n-am o pușcă!/ Badi Gheorghe, badi Gheorghe,/ Ieși afară

că mă mușcă! / Badea Gheorghe iese-n ușă, / Dă c-o piatră după câine / Și-apoi zice: – Nu te teme! / Ține-ți inima, jupâne! / Nu știi vorba românească / De la moși-strămoși lăsată, / Că un câine care latră / Nu te mușcă niciodată? / – Știi proverbul – zice Ițic – / Că-l avem și la ovrei, / Știu prea bine... dar e vorba / Dacă-l știe și Grivei!

Este demn de atenție faptul că G. Topârceanu nu renunță la acest procedeu nici în poezia erotică, prin excelență, poezie a suferinței, exemplu concludent servind poezia *În drum: Peste firea mută doarme / Cerul plin de stele. / Patru plopî ascund în umbra / Casa dragii mele. / Dar mi-a fost pesemne calea / De-un dușman ursită: / Am găsit lumina stinsă, / Ușa zăvorită... / De trei nopți aceeași cale / Bate călătorul. / Cine n-are dor pe vale / Nu-mi cunoaște dorul. / Gânduri triste, mâine sară / Viu în ciuda voastră, – / Și de-o fi zăvor la ușă / Intru pe fereastră! și Scrisoare: Tu, icoana primăverii, / Scumpă floare de-albăstriță! / Ți-am trimis pe vântul serii / O guriță. / Fată blândă, visătoare, / Măine, când răsare luna, / Să-mi trimiți din depărtare / Și tu una!*

Poezia lui G. Topârceanu reprezintă o confesiune continuă, determinată de o alternanță de sinceritate și autopersiflare, de o accentuată notă umoristică, de o ironie debordantă, de un joc ingenios, inteligent și sensibil, de practicarea trecerii de la parodie la liric, adică poezia lui G. Topârceanu nu aparține, cum s-a afirmat, unui poet, prin excelență, umorist, ci unui poet liric de o natură specială, care îmbină în mod fericit lirismul duios cu spiritul ironic, înscriindu-se în cohorta scriitorilor neoclasici realiști. În această ordine de idei sunt concludente primele două fragmente din *Rapsodii de vară*:

I

*Cine-ar putea să spună / Câți secolî au trecut / De-o lună, / De când nu te-am văzut?... / Salcâmii plini de floare / Se uită lung spre sat, / Și-n soare / Frunzișul legănat / Le-atârnă ca o barbă... / Acolo mi-am găsit / În iarbă / **Refugiul favorit.** / Acolo, ca-ntr-un **templu,** / De-atâtea dimineți / **Contemplu** / O tufă de scaieți. / Pe când departe-n zare, / Mirat ca un copil, / Răsare / Un **astru inutil**...*

II

*Iubito, fără tine / Începe-o nouă zi... / Dar cine / Le poate socoti? / Că zilele-n restriște / Se-nalță și apun / Ca niște / **Baloane** de săpun... / Cu mâinile sub tâmplă / Cum stau așa culcat, / Se-ntâmplă / Un **fenomen** ciudat: / Privirea mea **distrată** / Prin negre rămuriși / Mi-arată / Doi ochi adânci și triști / Și-n orice strop de rouă / Văd două brațe, mici / Ca două / Picioare de furnici. / Dar dacă o lăcustă, / Din verdele talaz, / **Robustă** / Îmi sare pe obraz, – / Din ochii mei dispăre / **Mirajul interpus,** / Pe care / L-am zugrăvit mai sus, / Și-n ochii mei deodată, / Ca-n alte dimineți, / S-arată / O tufă de scaieți...*

Totodată, este necesar să amintim că „în *Balade vesele și triste*, primează liricul, umorul duios, ironia menținându-se pe un plan secund, iar în *Parodii originale* spiritul critic, malițiozitatea și umorul autorului se află în prim-plan”⁷⁸.

0.5. Inteligența lucidă, înțelepciunea, sensibilitatea acută și spiritul tumultuos din poezia lui G. Topârceanu contribuie, într-o mare măsură, la diminuarea lirismului

autorului, aproape la „dezintegrarea” lui și ca urmare deschide „drum ironiei”⁹. Cu alte cuvinte, fascinația și savoarea poeziei lui G. Topârceanu nu este obținută prin camuflarea sau evitarea aproape totală a construcțiilor metaforice, ci prin utilizarea ingenioasă și creatoare a lexicului, grație căruia autorul obține efecte expresive formidabile, din care rezultă ironia, umorul, râsul, persiflarea, zeflemeaua și chiar tristețea sau durerea, căci umorul maschează, de regulă, o adâncă amărăciune sau suferință sufletească. La G. Topârceanu, „râsul devine un corectiv; umorul are o funcție înaltă: impunerea valorilor spirituale, respectul omului”¹⁰, dar, întrucât umorul poetului e un aspect al umanismului, poetul umanizează astfel din universul mic existența efemeră a găzilor, a florilor amenințate de diferite calamități naturale și îl preocupă viața ființelor umane fragile, demne de toată compasiunea. În fine, limbajul poetului, peisajul, istoria, datinile, tradițiile neamului nostru constituie o strălucită expresie a specificului național, la care se aliniază tonalitățile grave, ușor melancolice, alternând „cu aparent improvizate ritmuri săltărețe”, cu „optimismul, voia bună” și toate acestea au forma impecabilă „a unui vers cizelat cu minuțiozitate de artizan, de-o rară sobrietate, perfecțiune și muzicalitate”¹¹.

Deși versurile lui Topârceanu s-au bucurat și continuă să se bucure de succes de public, datorat antropomorfizării mucalite a plantelor și animalelor celor mai banale, nu pot admite că George Topârceanu, spiritual din fire, „n-a avut totuși forța să-și înfrâneze dorința de succes facil” și a oferit cititorilor o tipică literatură „de consum”, „o literatură de vacanță, echivalentul unei cafele ori al unei carafe de vin”¹². Cu toate acestea un lucru este incontestabil: G. Topârceanu este un poet remarcabil, având „o natură duală, e în același timp jovial și duios, niciodată atât de vesel încât să frizeze ridicolul, niciodată atât de duios încât să devină dulceag”¹³, chiar dacă a cultivat în poezia sa și ludicul sau agreabilul, ca în *Balada chiriașului grăbit*, *Acceleratul*, *Romanța gramofonului* etc.

1.0. Așadar, nota definitorie a operei lui Gheorghe Topârceanu este un aliaj *sui generis* de umor și sentimentalitate, având drept procedeu preferat simbioza dintre lexicul autohton și cel savant, adică poetul își disimulează stările sufletești prin umor, autoironie și autopersiflare, acestea referindu-se nu numai la eul poetic, dar și la cei mici, fără apărare, umiliți și ofențați, căci tot ce e mărunț, nebăgat în seamă, apăsător, tot ce suferă (oameni, dobitoace, găze, plante) se bucură din partea lui de o atenție tandră¹⁴.

Un procedeu frecvent folosit de poet pentru a-i comunica poeziei ironie, umor, spirit persiflant constă în utilizarea simultană, în coexistența textuală paralelă a unui termen savant și a unui termen autohton, neaoș, prozaic. Termenul *savant* nu este numai o trăsătură fundamentală a poeziei lui Topârceanu, dar și formula ingenioasă care, dezvoltându-se în tiparele clasice, a izbutit să închege un mesaj profund original. „Poezia lui Topârceanu învinge timpul datorită acestui spirit care se acordă perfect cu tradiția, dar în același timp și cu cerințele poeziei noi, prin etalarea unui nou erou liric”¹⁵.

Prin lexicul savant poezia obține prospețime poetică, el constituind elementul de bază al fragmentului poetic respectiv, termenul principal al contrastului umoristic.

De altfel, umorul din poezia lui Topârceanu nu-l provoacă numai cuvântul savant, ci, în primul rând, „convențiile sociale, aplicate la viața plantelor, păsărilor și animalelor”¹⁶. Obiectivul principal al acestei poezii este crearea unei stări de afabilitate și amabilitate, provocarea unui râs tonic, sănătos și duios. Până la urmă, efectul moral al poeziei se reduce la descifrarea unei tragedii sau a unei tragicomedii în lucruri mărunte, banale și în aparență insignifiante: păsările și animalele domestice, păunii și bibilicile, broaștele, furnicile, greierii și melcii au „istoriile” lor, în care se reproduce parcă o a doua viață umană.

1.1. Credem că este necesar să operăm aici niște explicații în problema noțiunii *termen savant*. Lingvistica română se impune, uneori, prin falsă originalitate. Un exemplu concludent în această ordine de idei îl constituie modul de interpretare a noțiunii *neologism* în studiile de romanistică. Astfel, sunt considerate neologisme împrumuturile recente, intrate în limbă începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, precum și o serie de cuvinte formate în interiorul limbii române prin combinarea a două sau mai multe elemente formative, dintre care cel puțin unul este neologic. Cu alte cuvinte, „termenul *neologism* (cuvânt nou) cunoaște două accepții: în sens larg, este *neologism* orice cuvânt nou, împrumutat sau creat prin mijloace interne; în sens restrâns, numai cuvântul străin, împrumutat la o dată nu prea îndepărtată, se numește *neologism*”¹⁷. Prin urmare, neologisme propriu-zise ar urma să fie considerate „cuvintele împrumutate în perioada de timp acoperită de conceptul *limbă română contemporană* și despre care vorbitorii au conștiința că sunt cuvinte noi”¹⁸. În baza acestor speculații, se ajunge la concluzia că „un cuvânt este neologism atâta timp cât este simțit ca o noutate, iar caracterul neologic al cuvintelor cunoaște diferite grade, dacă privim lucrurile de pe pozițiile evoluției limbii. La stabilirea acestei gradații trebuie avut în vedere criteriul timpului și al frecvenței. Cu cât un cuvânt se învechește și are circulație largă, cu atât se pierde aspectul său de inovație”¹⁹. În acest context, putem constata cu satisfacție că în cele două secole și mai bine, în special din momentul afirmării Școlii Ardelene, ca moment crucial al resurecției naționale și al modernizării conceptelor și a limbii române, asimilarea neologismelor s-a realizat într-un ritm deosebit de dinamic, îmbogățind și rafinând mijloacele de expresie, „potențând viguros romanitatea ei specifică”²⁰.

1.2. La o analiză cât de cât serioasă a inventarului de cuvinte al dicționarelor explicative se constată că mai bine de jumătate din vocabularul limbii române moderne este format din neologisme intrate în limbă în decursul ultimilor 3-4 secole. Mai mult, comparând inventarul de cuvinte al dicționarelor explicative cu cel al dicționarelor de neologisme, constatăm că majoritatea unităților lexicale figurează în ambele tipuri de dicționare.

Din aceste considerente, suntem de părerea că termenul *neologism* urmează să fie rezervat exclusiv pentru cuvintele împrumutate de curând dintr-o limbă străină, cele formate pe teren românesc cu ajutorul resurselor interne de derivare sau calchiate după modele străine, iar celelalte unități lexicale, cele mai multe „fiind bătrâne ca iarna” în română, urmează să fie repartizate la straturile lexicale corespunzătoare (vocabularul

comun sau esențial, lexicul științific și tehnic, vocabularul livresc etc.). Tot în această ordine de idei, ar mai fi o soluție. Referitor la limba franceză, s-a demonstrat că „dacă se formează sau intră în franceză cuvântul trebuie să ia caracterele unui cuvânt «francez», fie fizionomia de cuvânt nonsavant, fie fizionomia de cuvânt savant, întrucât lexicul nostru se împarte începând cu ultima perioadă a Evului Mediu în aceste două tipuri”²¹. Să amintim că în română, ca și în alte limbi romanice (franceza, italiana, spaniola), a avut loc un proces similar și, ca urmare, vorbitorii limbii române fac distincția dintre cuvintele vechi sau străvechi ale limbii, care se deosebesc mai ales prin aspectul lor fonetic, și cuvintele intrate în limbă pe cale savantă sau livrescă, care de asemenea au o formă fonetică distinctă în raport cu cele neașe. Din aceste considerente suntem de părere că a sosit timpul să renunțăm la termenul *neologism* (cu o semnificație atât de extinsă, cunoscută numai în lingvistica română) pentru a numi cuvintele *savante*, iar termenul *neologism* să-l limităm la denumirea cuvintelor intrate recent în limbă fie dintr-o limbă străină, fie formate în română, fie calchiate după unele modele străine. În ceea ce privește îmbinarea „cuvinte străine”, aceasta urmează să fie utilizată în sensul ei direct și să fie rezervată numai cuvintelor luate din alte limbi cu tot cu ortografia și ortoepia originară, fără a se fi acomodat la normele fonetice și morfologice ale limbii române.

Examinând modul de funcționare a „neologismelor”, constatăm că acestea fac parte din cele mai variate stiluri și registre ale limbii: beletristic, administrativ, publicistic, popular, livresc, familiar, științific, tehnic etc. Mai mult, o mare parte din aceste unități lexicale numite neologice au pătruns în limbajul comun al vorbitorilor de limbă română. Și încă un moment de importanță deosebită: o parte considerabilă a așa-ziselor neologisme a pătruns în română odată cu primele monumente literare scrise în română, avându-se în vedere cărturari de talia lui Dosoftei, Antim Ivireanul, Dimitrie Cantemir, cronicarii moldoveni și cei munteni²².

1.3. Pentru a spulbera mitul despre existența unor neologisme cu o vechime de peste 200-300 de ani, am spicuit, din operele unor oameni de litere care au stat la temelia scrisului românesc în limba țării, câteva zeci de cuvinte „neologice”, adică savante, pe care le inseriem mai jos în ordine alfabetică: – *„Într-aceia an lăcuste neaudzite vacurilor, care toate semnele în loc bătrânii și astronomii în Țara Leșască a mare răutăți că suntu ace-tor țări meniia* (Miron Costin); ... *Că giurământul carile prea altora viață stăruistă, cu chipurile carile de dobitoace și depasiri în ceriu a fi astronomii adevăresc să asamănă* (Dimitrie Cantemir); **atomist** – *„Adevărat dară că la acesta lucru dovedele a căderilor vechi aporiia de n-ar dezlega, nu cu puțină înădușala a tot sufletul filosofia atomistilor socotelele muritorilor și cu dânsese împreună lucrurile lumești ar stăpâni* (Dimitrie Cantemir); **colos** – *Așijderea, videm că cele în meșterșug a să tocni decât a să face mai lesne și decât amândoaă mai lesne stricarea, că piramidele Eghiptului, colosul Rodosului, raiul Vavilonului, capiștea Efesului... ?* (Dimitrie Cantemir); **cometă** – *Că era să să pomenească la domnia lui Vasilie-vodă, pentru cometa, adecă steaoa cu coadă, care s-au prilejit cu câțva ani mainte de aceasta*

așea de grea premeneală aceștii domniei (Miron Costin); **comisar** – Și au triimis fermanul pe omul englezului, de l-au dat la **comisarii** leșești (Ion Neculce); **consul** – Așa însemnează aceste stihuri ale acelu dascal, pomenindu pre acel Fleac, căruia numele la Istoriile Râmului ieste Fulvius Fleacus **consul**, precum chiema ei pre atuncea hătmăniile lor (Miron Costin); **custodie** – Și îngropându-se i s-au pecetluit groapa, precum la Mathei, cap 27 zice: Aveți **custodie**, mergeți de întărâți cum știți; iară ei mergând au întărit groapa, pecetluind și piatra împreună cu **custodia** (Antim Ivireanul); **dictator** – El purure pe-acela ș-alege, Au **dictator** sau consul în sănat, Care-i dă, l-măgulește,-i să-îmbie (Ion B.-Deleanu); **figură** – Știia că cele de multe ori amăgele și minciunoase văpșele toată zugrăvala și chipul adevărului scârnav au muruit și la cel luminos chip și a adevărului **figură** a vini preste puțința șarurilor a fi dzicea (Dimitrie Cantemir); filosofești în bolbăieturi sofisticești să să prefacă” (Dimitrie Cantemir); **instrument** – Alții dzicea: „Coșcodanul Tharsisului vechiu (carea acmu să dzice America) căci în **instrumentul** muzicai poate cântece alcătuite a cânta” (Dimitrie Cantemir); **labirint** – Și așe, cu toții în **labirintul** neaflării și în rătăcirea nenemeririi ar fi rămas, de nu în munți pre aceia vreme jiganiia carea Hameleon să cheamă s-ar fi aflat (că precum în tot adevărul organul dreptății, așe în toată minciuna organul strimbătății a lipsi nu poate), a căruia fire în toate fețele a să schimba, precum să fie, mai denainte s-au pomenit (Dimitrie Cantemir); **monarhie** – Iară cel mai de pre urmă al meu cuvânt ieste că adunarea aceasta chedzi răi ș-au vrăjit, de vreme ce numele fiindu-i adunare, altora cu lucrul ieste strămutare și slava titului de **monarhie**, iară fapta îi ieste de tiranie (Dimitrie Cantemir); **organ** – Lăudaț pre toate locuri Cu tâmpene și cu jocuri, Lăudați-l să răsune În **organe** tinse-n strune (Dosoftei); **piramidă** – Turnul cel mare a lui Nevrud aciia ce-l făcură Și cei cu **piramide** mari de-atuncea să trecură (Dosoftei); **planetă** – Deci, după ce părintele **planetelor** și ochiul lumii radzele supt ipoghei își sloboade și lumina supt pământ își ascunde (Dimitrie Cantemir); **pompă** – Că amintrilea mulți înțelepciunea cuvântului îndestul au, iară de lucrul ei prea lipsiți sint; și împotrivă, mulți de **pompa** și frumusețea cuvântului sint depărtați, iară faptele îi arată precum cu înțelepciune a fi încorunați) (Dimitrie Cantemir); **silogism** – „De care lucru, urmadză ca și acmu (că cel într-una ispitit, acela și în multe ispitit să crede) alcătuirea **siloghismului** arătătoriu să încheie înșelătoriu și sentențiile filosofești în bolbăieturi sofisticești să să prefacă (Dimitrie Cantemir); **stemă** – Unde-i iaste **stema** și podoabele și celialalte lucruri ce să cuvin împărăților? (Antim Ivireanul); **sumă** – A dooa dar, câtă **sumă** de ai au împărățit acel împărat, ce au fost așa blestemat, nu bun (Grigore Ureche); **teatru** – Sau cu fapta aievea și de adevărate să le arete și pre cel din moșie și pre cap giurat neprieteșug, în teatrul a toată lumea, cu dobe și cu surle să-l scoață (Dimitrie Cantemir); **tiran** – Ce ca un tiran au triimăs pe Macrei, vătavul de păhărniceii, cu slujitori de l-au luat decolo, de la casa lui de la Bărboși, de l-au dus pân-în Roman, și i-au tăiat capul (Ion Neculce); **tiranie** – Și mirându-se, cum va face să n-aibă siială de boieri ce era capete țărâi Muntenești, cu mare și nespuse tiranie, 30 de boieri, tot fruntea aceii țări, au omorât ș-au pus pre voia sa boieri (Miron Costin) etc.

2.0. În lingvistică și în special în stilistică, se vorbește mult despre necesitatea concordanței stilistice a lexicului, de excludere a dezacordului stilistic dintre unitățile lexicale. Într-un cuvânt, este vorba de interzicerea utilizării într-un text popular a cuvintelor savante. Cu toate acestea atestăm multe cazuri de coexistență a vocabularului popular și a celui savant, această coexistență producând efecte stilistice dintre cele mai imprevizibile. În această ordine de idei este concludentă utilizarea unităților savante alături de cele populare în poezia lui George Topârceanu: *Drum de vis! E clipa mutei agoniului/ Când alaiul Noptii zboară pe câmpii; Acolo, ca-ntr-un templu, / De-atâtea dimineți/ Contemplu/ O tufă de scaieți; Pe când departe-n zare, / Mirat ca un copil, / Răsare/ Un astru inutil...; Cu mâinile sub tâmplă/ Cum stau așa culcat, / Se-ntâmplă/ Un fenomen ciudat...; Dar dacă o lăcustă, / Din verdele talaz, / Robustă/ Îmi sare pe obraz, - / Din ochii mei dispare/ Mirajul interpus...; Pământul încropit/ Vibrează/ Adânc și liniștit; Sunt găse și gângăni/ Ce sar și fac mereu/ Mătăni/ Când trec prin dreptul meu, / Și-mpreunându-și zborul, / În ierburi își ascund/ Amorul/ Multiplu și fecund; Buchetele de trestii dormeau cu foșnet lin; Era o lună plină în fiecare baltă, / Și-n fiecare undă o piatră de rubin; Ostroave mari de umbră închipuiau corăbii, / Iar papura, mișcată în treacăt de zefiri, / Nălța mănunchi în aer tremurătoare săbii; Se ridicau departe prelungi bătaii din palme/ Și note-adânci de flaut ieșeau de jos, din stuh; Părea că lapidează tăcerea nopții calme/ O grindină de note zvârlite în văzduh; Și cum deasupra apei s-amestecau întruna/ Umplând singurătatea de fremăt viu, părea / Că toate laolaltă apostrofează luna; Erau ocări în larva lunaticii orchestre/ Și rugă arzătoare în tainicul ei zvon./ Spuneau Nemărginirii durerile terestre/ Cu imnul lor zadarnic, solemn și monoton.../ Cum le-ascultam din umbră acvatica fanfară, / Sub cerul vast al nopții cu ele-am retrăit/ O noapte luminoasă din era terțiară./ Nefericit și singur ca primul troglodit; Ciripesc cu glasuri mici/ Cinteze și pitulici./ Doar un pui de pițigoii, / Într-un vârful de fag pitic, / Stă cu penele vulvoi/ Și făcând pe supăratul./ – Ce să fie? Nu-i nimic./ A trecut Acceleratul...; Și deodată, dintre dealuri/ Se desprinde larg un zvon/ Depărtat și monoton, / Ca un murmur lung de ape/ Revărsate peste maluri...; Iar în urmă-i, din tușuri, / De prin tainice-ascunzișuri, / Se ivesc pe jumătate/ Păsărele ciufulite, / Alarmate/ Și-ngrozite; Vin' cu mine să ne pierdem în zadar/ Printre galbenele rariști de stejar, / Cu sfioase campanule și sulfine, / Pe cărări pe unde nimeni nu mai vine; Dulce zumzet somnoros și ireal/ Să ne cheme spre poienile din deal; Și cum stai cu ochii-nchiși pe jumătate, / Soare galben printre ramuri nemișcate/ Să-ți învăluie-n tăcere și-n lumină/ Fruntea mică de domniță bizantină; Iar la-ntoarcere, să trecem prin pășuni/ Și prin funduri de livadă cu aluni, / Printre garduri fumurii și solitare/ Ce se uită-n urma noastră cu mirare...; Cu acorduri lungi de liră/ I-au răspuns fânețele; Mai târziu, o coțofană/ Fără ocupație/ A adus o veste-n goană/ Și-a făcut senzație; Și-auzind din depărtare/ Vocea lui tiranică, / Toți ciulinii pe cărare/ Fug cuprinși de panică...; Un lăstun, în frac, apare/ Sus pe-un vârful de trestie/ Ca să ție-o cuvântare/ În această chestie./ Dar broscuții din răstoacă/ Îl insultă-n pauze/ Și din papură-l provoacă/ Cu prelungi aplauze; Un țânțar, nervos și foarte/ Slab de constituție, / În zadar vrea să ia parte/ Și el la discuție;*

Polițai din naștere,/ Peste baltă și **boschete**/ Vine-n **recunoaștere**/ Cu poruncă de la **centru**/ Contra vinovatului,/ Ca să-l **aresteze** pentru/ **Siguranța statului...**/ De **emoție**, în **surdină**,/ Sub un snop de bozie,/ O păstaie de sulcină/ A făcut **explozie**./ Florile-n grădini **s-agită**./ Peste **straturi**, **dalia**,/ Ca o doamnă din **elită**/ Își îndreaptă **talie**./ Trei **petunii** subțirele,/ Farmec dând **regretelor**./ Stau de vorbă între ele:/ „Ce ne facem, fetelor?...” / Floarea-soarelui, bătrână,/ De pe-acum se sperie/ C-au să-i cadă în țărână/ Dinții, de **mizerie**./ Și cu galbena ei zdreanță/ Stă-n lumina matură,/ Ca un talger de balanță/ Aplecat pe-o latură.../ Între găze, fără frică/ Se re-ncep **idilele**./ Doar o gărgăriță mică,/ Blestemându-și zilele,/ Necăjită cere sfatul/ Unei molii tinere,/ Că i-a dispărut bărbatul/ În **costum** de ginere./ Împrejur îi cântă-n șagă/ Greierii din **flaute**./ „Uf, ce lume, soro dragă!”/ Unde să-l mai caute?/ L-a găsit sub trei grăunțe/ Mort de **inaniție**./ Și-acum pleacă să **anunțe**/ Cazul la **poliție**; Jos, pe-un vârful de **campanulă**/ Pururea-n **vibrație**./ Și-a oprit o **libelulă**/ Zborul plin de **grație**; Mic, cu solzi ca de balaur,/ Trupu-i fin se clatină,/ Giuvaer de smalț și aur/ Cu sclipiri de **platină**; Dar deodată, pe coline/ Scade **animația**.../ De mirare parcă-și ține/ Vântul **respirația**./ Zboară vești **contradictorii**,/ Se-ntretaie știrile.../ Ce e?... Ce e?... Spre podgorii/ Toți întorc privirile./ Iat-o!... Sus în deal, la strungă,/ Așternând pământului/ Haina ei cu **trenă** lungă/ De culoarea vântului,/ S-a ivit pe culme Toamna,/ Zâna **melopeelor**,/ Spaima florilor și Doamna/ **Cucurbitaceelor**.../ Lung își flutură spre vale,/ Ca-ntr-un **nimb** de **glorie**,/ Peste șolduri **triumfale**/ Haina **iluzorie**; Găze, flori întârziate!/ **Muza** mea **satirică**/ V-a-nchinat de drag la toate/ Câte-o **strofă** **lirică**./ Dar când știu c-o să vă-nghețe/ Iarna **mizerabilă**,/ Mă cuprinde o **tristețe**/ **Iremediabilă**...; A venit așa, deodată,/ Toamna cea întunecată./ Lungă, slabă și zăludă,/ Botezând natura udă/ C-un mănunchi de ciumafai, –/ Când se scutură de ciudă,/ Împrejurul ei departe/ Risipește-n **evantai**/ Ploi mărunte,/ Frunze moarte,/ Stropi de tină,/ Guturai...; Doar pe coastă, la urcuș,/ Din căsuța lui de humă/ A ieșit un greieruș,/ Negru, mic, miuit în tuș/ Și pe-aripi pudrat cu brumă:/ – Cri-cri-cri,/ Toamnă **gri**...; „N-o să mai iubesc”, zisese/ Biată-mi inimă **naivă**,/ Dar văzându-te pe tine,/ A căzut în **recidivă**; La fereastra ta-mi zâmbiră/ Toate florile din **glastră**,/ Numai floarea cea mai dulce/ A fugit de la fereastră; Ochii negri, fața albă/ Păr întunecat și mare,/ Inima – un sloi de gheață./ Alte **semnalmente**: n-are; Ea-și pune voalul cu mișcări **discrete**./ El stă cuprins de-o presimțire **gravă**; Eu nu știu **limanul** spre care/ Pornesc cu **bagajul** acum,/ Ce **demon** mă pune-n mișcare,/ Ce taină mă-ndeamnă la drum; În scurtul popas al vieții / Vreau multe schimbări de **decor**; Am stat la **mansardă** o lună; Când luna-mi venea la fereastră,/ Orașul părea că mă cheamă/ Să-i văd în lumină albastră/ **Fantastica** lui **panoramă**.../ Mai sus, într-o cameră mică,/ Făceau împreună **menaj**/ Un moș, un **actor** și-o pisică; Iar dincolo, jos, la etaj –/ O damă cu vizite multe/ Și-alături de ea un burlac,/ Un **demon** serios de la **Culte**/ Cu cioc și cu **ghete** de lac; În față sta coana Irina/ Și-n curte, un fost **arhivar**; Și iar am plecat mai departe,/ De teamă să nu mă **fixez**; M-a dus pretutindeni puterea/ Aceluiași tainic **resort**; Ce **demon** te-a urzit să stai/ Pe **trepiedul** tău **barbar**,/ În noaptea limpede de mai?...; Un fum subțire

se ridică/ Din lampa ta cu **abajur...**/ Și iată, ca-n atâtea rânduri,/ Ai devenit **sentimental**; În căptușala-i de mătasă/ Te-ndeamnă visul tău curat/ Să pui o **formă grațioasă**/ De picioruș **aristocrat...**

2.1. De altfel, efectele stilistice din poezia lui George Topârceanu pot apărea nu numai ca urmare a armoniei dintre cuvintele autohtone și cele savante, dar și din includerea alături de acestea a cuvintelor regionale ca *zarzăr*, *omăt* etc. În această ordine de idei sunt concludente toate versurile lui G. Topârceanu, aici interesându-ne în mod special *Rapsodiile de primăvară*:

I. *Sus prin crângul adormit,/ A trecut în taină mare,/ De cu noapte, risipind/ Șiruri de mărgăritare/ Din panere de argint,/ Stol bălai/ De îngerași/ Cu alai/ De toporași./ Primăvară, cui le dai?/ Primăvară, cui le lași?/ **II.** *Se-nalță abur moale din grădină./ Pe jos, pornesc furnicile la drum./ Acoperișuri veștede-n lumină/ Întind spre cer **ogea-curii** fără fum./ Pe lângă garduri s-a zvântat pământul/ Și ies gândacii-Domnului pe zid./ Ferestre amorțite se deschid/ Să intre-n casă soarele și vântul./ De prin **balcoane**/ Și **coridoare**/ Albe tulpane/ Fâlfâie-n soare./ **III.** *Ies gospodinele/ Iuți ca albinele,/ Părul le flutură,/ Toate dau zor./ Unele mătură,/ Altele scutură/ Colbul din pătură/ Și din covor./ Un **zarzăr** mic, în mijlocul grădinii,/ Și-a răsfirat crenguțele ca spinii/ De frică să nu-i cadă la picioare,/ Din creștet, vâlul subțirel de floare./ Că s-a trezit așa de dimineață/ Cu ramuri albe – și se poate spune/ Că-i pentru-ntâia oară în viață/ Când i se-ntâmplă-asemena minune./ Un nor sihastru/ Și-adună-n poală/ Argintul tot./ Cerul e-albastru/ Ca o **petală**/ De **miozot**./ **IV.** *Soare crud în liliac,/ Zbor subțire de gândac./ Glasuri mici/ De rândunici,/ Vioarele și urzici.../ Primăvară, din ce rai/ Nevisat de pământeni/ Vii cu mândrul tău alai/ Peste crânguri și poieni?/ Pogorâtă pe pământ/ În mătăsurii lungi de vânt,/ Lași în urmă, pe câmpii,/ Galbenii vii/ De păpădii,/ Bălți albastre și-nsorite/ De **omăt** topit abia,/ Și pe dealuri mucezite/ Arături de catifea./ Și pornești departe-n sus/ După iarna ce s-a dus,/ După **trena**-i de ninsori/ Așternută pe **colini**.../ Drumuri nalte de cocori,/ Călăuzii cei străini,/ Îți îndreaptă an cu an/ Pasul tainic și te mint/ Spre ținutul **diafan**/ Al câmpiilor de-argint./ Iar acolo te oprești/ Și doar pasul tău ușor,/ În **omăt** strălucitor,/ Lasă urme viorii/ De conduri împărătești/ Peste albele stihii.../ Primăvară, unde ești?****

2.2. Un exemplu concludent de poezie scrisă numai din cuvinte neaoșe, autohtone este poemul *Cântec*:

Frumoasă ești, pădurea mea,/ Când umbra-i încă rară/ Și printre crengi adie-abia/ Un vânt de primăvară.../ Când de sub frunze moarte ies/ În umbră vioarele,/ Iar eu străbat huceagul des/ Cu gândurile mele.../ Când strălucesc sub rouă grea/ Cărări de soare pline,/ Frumoasă ești, pădurea mea./ Și singură ca mine...

În fine, prezentăm și un exemplu de poezie ludică, prin excelență, *Balada chiriașului grăbit*: *Trec anii, trec lunile-n goană/ Și-n zbor săptămânile trec./ Rămâi sănătoasă, cucoană,/ Că-mi iau geamantanul și plec!/ Eu nu știu limanul spre care/ Pornesc cu bagajul acum,/ Ce demon mă pune-n mișcare,/ Ce taină mă-ndeamnă la drum./ Dar simt că m-apasă pereții, –/ Eu sunt chiriaș trecător:/ În scurtul popas al vieții/ Vreau*

multe scimbări de decor./ Am stat la mansardă o lună./ De-acolo, de sus, de la geam,/ Și ziua și noaptea pe lună/ Priveam ca la teatru, madam!/ Când luna-mi venea la fe-reastră,/ Orașul părea că mă cheamă/ Să-i văd în lumină albastră/ Fantastica lui panoramă.../ Mai sus, într-o cameră mică,/ Făceau împreună menaj/ Un moș, un actor și-o pisică./ Iar dincolo, jos, la etaj –/ O damă cu vizite multe/ Și-alături de ea un burlac,/ Un demon serios de la Culte/ Cu cioc și cu ghete de lac./ De-acolo, pe-o vreme ploioasă,/ Mi-am pus geamantanu-n tramvai/ Și-abia am ajuns pân-acasă:/ Pe Berzei, la conu Mihai./ Țin minte și-acuma grădina,/ Ferestrele unse cu var.../ În față sta coana Irina/ Și-n curte, un fost arhivar./ Vedeai răsărind laolaltă,/ Un colț luminos de ietac,/ Pridvorul cu iederă naltă/ Și flori zâmbitoare-n cerdac.../ Pe-atunci înflorea liliacul/ Și noaptea cădea parfumată/ Umplând de mireme cerdacul, –/ Și-avea arhi-varul o fată.../ Stam ceasuri întregi sub umbrarul/ De flori, așteptând neclintit/ (C-avea obicei arhivarul/ Să sforăie noaptea cumplit)./ Târziu, când se da la o parte/ Perdeaua, părea că visez.../ Și iar am plecat mai departe,/ De teamă să nu mă fixez./ Străine priveriști fugare!/ Voi nu știți că-n inimă port/ O dulce mireasmă de floare,/ Parfumul trecutului mort.../ Și-am stat la un unchi, pe Romană,/ Țiu minte... dar unde n-am stat?/ La domnul Manuc, o persoană/ Cu nasul puțin coroiat;/ La doamna Mary, pe Regală/ (O, cum mă ruga să nu plec!/ Mi-a scris chiar o carte poștală);/ Pe strada Unirii la Șbeck;/ Pe Grant, lângă birtul lui Sbierea;/ Pe Witing, pe Tei la Confort, –/ M-a dus pretutindeni puterea/ Aceluiași tainic resort./ C-așa mi-e viața – o goană,/ Și astfel durerile trec.../ Rămâi sănătoasă, cucoană,/ Că-mi iau geamantanul și plec!

3. În urma analizei poeziei lui George Topârceanu și în special a lexicului acesteia, am ajuns la următoarele concluzii. Nota definitorie a operei lui George Topârceanu este simbioza dintre umor și sentimentalitate, având drept procedeu preferat utilizarea armonioasă a lexicului autohton și a celui savant și drept efect stilistic apariția umorului, autoironiei și autopersiflării, toate acestea referindu-se nu numai la eul poetic, dar și la cei mici, fără apărare, umiliți și ofenșați. Un procedeu frecvent folosit de poet pentru a-i comunica poeziei ironie, umor, spirit persiflant constă în utilizarea simultană, în coexistența textuală paralelă a unui termen savant și a unui termen autohton, neaoș, prozaic. Termenul savant nu este numai o trăsătură fundamentală a poeziei lui Topârceanu, dar și formula ingenioasă care, dezvoltându-se în tiparele clasice, a izbutit să închege un mesaj profund original. În fine, poezia lui George Topârceanu ia poate fi atribuită curentului neoclasicist realist.

Note bibliografice

¹ Garabet Ibrăileanu, *Pagini alese*, vol. 2. București: Editura pentru literatură și artă, 1957, p. 55.

² George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Minerva, 1986, p. 826.

³ Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*. București: Editura Minerva, 1978, p. 204.

⁴ Ibidem, p. 207.

⁵ Alexandru Săndulescu, *G. Topârceanu*. București: Editura pentru literatură și artă, 1958, p. 90.

⁶ Ibidem, p. 95.

⁷ Constantin Ciopraga, *G. Topârceanu*. București: Editura pentru literatură, 1966, p. 395.

⁸ Virgiliu Ene, *G. Topârceanu*. București: Editura tineretului, 1969, p. 103.

⁹ Constantin Ciopraga, *Op. cit.*, p. 396.

¹⁰ Ibidem, p. 396.

¹¹ Mircea Handoca, *Pe urmele lui George Topârceanu*. București: Editura Sport-Turism, 1983, p. 7.

¹² Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești, vol. IV*. București: Editura Minerva, 1990, p. 107.

¹³ Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*. București: Editura Grai și suflet – Cultura națională, 1994, p. 159.

¹⁴ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*. București: Editura Iriana, 1994, p. 342.

¹⁵ Alexandru Săndulescu, *Op. cit.*, p. 91.

¹⁶ Ibidem, p. 91.

¹⁷ Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 310.

¹⁸ Ibidem, p. 310.

¹⁹ Ibidem, p. 310.

²⁰ Florin Marcu, *Prefață.// Marele dicționar de neologisme*. București: Editura Saeculum I.O., 2000, p. 7.

²¹ R.-L. Wagner, *Les vocabulaires français. I. Définitions. Les dictionnaires*. Paris: Didier, 1967, p. 31.

²² A se vedea: Sextil Pușcariu, *Études de linguistique roumaine*. Cuj-București, 1937, p. 376-377.

Marcu GABINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

UN BALCANISM DERIVAȚIONAL
DE PROBABILĂ ORIGINE
LATINO-ROMANICĂ

A derivational Balkanism of probable Latin-Romance origin

Abstract. An arealism, of which a Balkanism is a particular case, is identified as a specific common feature of at least two neighbouring languages, a feature not based on their relationship and irrespective of their origin. Hence a Balkanism may, in principle, have been brought to the Balkans from without, provided it has been lost in its non-Balkan area of origin, thus becoming specific to the Balkans. Nevertheless, most Balkanisms are of local (autochthonous-Albanian or Greek) origin, those identified up till now as Latinisms or Slavisms, mostly lexical, being few. But a common specific feature of Romanian and Albanian is presented by the participle based type of action nouns (e.g. Rom. *cântat*, alb. *të kënduar*) which in Romanian are either direct reflections of the Latin 4th declension names or many others formed after their pattern. Thus, given the deep Latin influence on (pre-)Albanian, it is logical to conjecture that the *kënduar* > *të kënduar* type appeared as an imitation, in bilingual speech, of the Lat. *cantatus* type of action nouns (which have but few masculine parallels in West-Romance), thus forming a specific common feature of two not closely related Balkan languages, i. e. a Balkanism.

Keywords: Balkanism, Latin, Romanian, Albanian, action noun.

I

Încercând să arătăm mai jos probabila origine latină sau romanică (poate chiar anume străromână) a unui balcanism, găsim de cuviință să mai amintim odată de criteriul nostru de clasare a fenomenelor la balcanisme, criteriu care, deși nu pretinde să fie soluția finală a problemei, contribuie în măsura posibilului la înlăturarea subiectivismului și neclarității existente în domeniul respectiv.

Astfel, potrivit criteriului propus (vezi amănunțele în [1, p. 88-89]) **balcanismul** (singur un caz particular al arealismului) este o trăsătură specifică comună, nebazată pe înrudire, a cel puțin două limbi de pe o arie (nu numai decât neîntreruptă), trăsătura ce nu există în afara acestei arii 1) nicăieri (primul grad de specificitate) sau 2) în limbile aceluiași familii, dar din afara ariei date a) de loc (al doilea grad

de specificitate) sau b) ca fenomen continuu (al treilea grad de specificitate). Exemplificările necesare se reduc la următoarele.

O arie glotică cu trăsături specifice comune întreruptă este cea demult descrisă româno-albaneză (deși caracterizată și prin fenomene mai puțin specifice, comune și cu alte limbi vecine). Primul grad de specificitate îl demonstrează înlăturarea, completă sau parțială, a infinitivului, fapt constatat în mod explicit ca unicul în felul său (vezi totalizările cercetărilor de mulți ani în [2, p. 144; 3, p. 214-215]). Acestui fenomen nu i s-a putut găsi vreo paralelă în afara regiunii balcanice, în ciuda mai multor eforturi de a o face (cum sunt [4, 5], despre care vezi amănunțit [6, p. 160-215]). Al doilea grad de specificitate este prezentat de postpunerea articolului hotărât, fenomen existent în diferite limbi din afara Balcanilor (în cele scandinave, în bască, în aramaică), dar necunoscut limbilor romanice și slave nebalcanice (particula, asemănătoare la înfățișare cu articolul bulgar și macedonean, din unele graiuri nordruse nu are trăsături necesare ale articolului hotărât ca exponent categorial). Al treilea grad al acestei specificități este manifestat de sintagmele comparative asindetice ca rom. *beat turtă* sau *frumoasă foc*, cu paralele în albaneză (cf. *mjaltë i ëmbël*, textual „miere dulce”, adică „dulce ca mierea”), dar cu analogii în sefarda, nu numai în cea balcanică, ci și în cea marocană (cf. *dulse myel* „dulce ca mierea”), o sursă comună a paralelismului fiind greu de explicat prin înrudirea româno-spaniolă.

Precum vedem, ca o condiție sine qua non a arealismului (în cazul dat a balcanismului) unei trăsături glotice a fost acceptată specificitatea ei pentru aria dată. În caz contrar, constatându-se doar pur și simplu comunitatea fenomenelor, s-ar putea ajunge și la aceea că, de exemplu, substantivul sau verbul sunt balcanisme. Acesta ar fi sfârșitul logic al ignorării specificului comun local, ceea ce îndată ar apărea ca ceva absurd, dar anumite mișcări în această direcție întra-adevăr există. Așa este calificarea tradițională ca balcanisme a „reprizei pronominală” (comună limbilor balcanice cu cele romanice, iar în plan mai general manifestarea, la stadiu aglutinativ, a conjugării subiecto-obiective, fenomen răspândit pe larg în limbile lumii), a structurii supresive a numeralelor cardinale 11-19 (proprie și slavei în general, dar și ungarei și letonei) sau a comparativului analitic (propriu și el limbilor romanice, turcice, semite ș. a.¹).

Asemenea fenomene, comune limbilor balcanice cu unele vecine ale lor, dar nespecifice pentru ele, pot fi calificate ca transbalcanisme (resp. transarealism). De acestea ține și marele strat de turcisme, la origine de cele mai dese ori arabisme și iranisme, răspândite în limbile multor țări musulmane, în Caucaz ș. a.

Acum e de relevat că ignorarea specificului regional al balcanismelor duce la negarea însăși a existenței lor. În privința aceasta e caracteristică experiența lui

¹ De altfel, rom. *mai* ca exponent al comparativului a devenit de acum formantul lui neosintetic, deoarece nu poate apărea în vorbire neînsoțit de termenul de comparat. De exemplu, spre deosebire de sp. *¿Este me gustó más* sau *¿Quieres más?* românește trebuie să spunem resp. *Acesta mi-a plăcut mai mult* sau *Vrei mai mult?* S-a mai constatat nu odată, că o formantizare analogă au suferit-o și „prunumele scurte”, devenite exponenți obiectivali, și fostele forme ale verbelor *a avea* și *a vrea*, devenite exponenți subiectivali secundari.

U. Hinrichs, care clasează la „aşa zilele balcanisme”, cu toptanul, alături de cele adevărate, și de cele socotite ca acestea demult doar din greșeală (cum e „repriza pronominală” ș.a.), și fenomenele proprii multor limbi din lume, cum e, de exemplu, reduplicarea de tipul bulg. *дързо-дързо* (= rom. *repede-repede*), întorsăturile cu „a lua”¹ desemantizat (ca rus. *взяли да про меня напечатали* și *возьму и рожь продам*, dar și *пойду и скажу* ca pretinse analogii îndepărtate ale înlocuirii balcanice a infinitivului). În consecință (poate preconcept) U. Hinrichs ajunge la afirmația cum că balcanismele de loc nu există, iar ca ele sunt considerate doar trăsăturile vorbirii orale în general (vezi [8; 9], (de notat că raționamentele lui U. Hinich se sprijină și pe greșeli factologice, vezi amănunte în [10]).

II

Din cele de mai sus se desprinde ideea că, în primul rând, ca să raționăm despre balcanisme, trebuie să avem un criteriu, cât mai univoc posibil de clasare a faptelor la ele și, în al doilea rând, să știm că, potrivit acestui criteriu, apartenența la balcanisme e determinată de specificul local (regional), nu de cel genealogic. Aceasta înseamnă că balcanisme pot fi elemente glotice, în principiu, de orice provenire, dacă se caracterizează prin specificul indicat mai sus, adică cel local.

Se înțelege că prin natura lucrurilor e de așteptat ca acest specific local să-l constituie în primul rând faptele de origine tot locală. Așa sunt, în ceea ce privește gramatica, fenomenele aduse mai sus (înlocuirea infinitivului, articolul hotărât postpus) ș. a. În lexic, specificul balcanic îl constituie în primul rând stratul de cuvinte numite „româno-albaneze” (a căror listă tradițională începe cu *abur*, *argea*, *baci*, *balaur*, *balegă*, *baltă*, *barză* etc.). Și totuși câteodată se întâmplă și contrariul. Ca un caz întrucâtva analog al celui în cauză putem aduce păstrarea în română (dar și în albaneză și în ungară) a reflexelor nazalității slave, dispărută cu secole în urmă din înșeși limbile slave ale căror arii se mărginesc cu cea română (cea albaneză, cea ungară), de ex., rom. *dumbravă*, rom. *muncă* (ung. *munka*), rom. *a osândi* (alb. *sundoj* „stăpânesc”), rom. *rând* (alb., ung. *rend* „ordine”), rom. *răspântie*, *scump*, *scund* ș. a. Deci n-ar fi de mirare, dacă tocmai în Balcani s-ar păstra ceva de origine extrabalcanică, dispărut în locurile de unde provine. Și într-adevăr, deși puține, astfel de elemente există. Așa sunt, de exemplu, lat. *fossatum* „împrejmuit cu șanț” care a dat rom. vechi *fsat* > rom. nou *sat*, alb. *fshat*, fără paralele în romanica apuseană. Tot așa este lat. *noverca* „mamă vitregă”, prototipul arom. *njarcă*, alb. *njerkë*. Pentru alte elemente de acest fel vezi [11, p. 511-512]. Ca o analogie pot fi aduse reflexele slavonului *граждь*, păstrat în bulg. dial. *гражд* și în împrumutul rom. *grajd* și cel albanez *grazhd*, dar inexistent în slava din afara Balcanilor. Asemenea elemente arată într-adevăr realitatea păstrării unor elemente tocmai în afara ariilor lor de origine, totuși trebuie recunoscut că numărul acestor elemente lexicale este, pe cât am putut stabili, foarte mic în Balcani.

¹ Clasarea greșită a acestor întorsături la balcanisme de către K. Sandfeld a fost criticată mai înainte pe drept cuvânt de E. Coșeriu, vezi mai jos.

Tot odată însă sfera unor elemente cu mult mai importante pentru funcționarea limbii, adică fondul de substantive de un anumit tip formativ, productiv atât în epoca veche cât și în cea modernă, în două limbi din regiune, și tocmai cele mai strâns legate aici între ele prin legături străvechi, sugerează o altă posibilitate.

Este vorba de sfera participiului (deci și a omonimelor și derivatelor lui) cu trăsături specifice comune în română și albaneză, fapt relevat de K. Sandfeld la sfârșitul secolului XIX și pe urmă prezentat în formă rezumată în 1930: „Foarte importantă este concordanța dintre albaneză și română în multe trăsături de natură sintactică. Participiul se întrebuițează în română ca substantiv verbal și, regizat de prepoziții, în special de *de*, deseori îndeplinește funcția infinitivului. De exemplu, *făcut* [participiu – *M. G.*] și „actul de a face”; *ce-i de făcut?* [după exemple urmează traduceri lor franceze – *M. G.*], *am multe de făcut*. Exact așa este în albaneză: *lidhurë* „legat”, ca adjectiv *i lidhurë*, al cărui neutru se întrebuițează ca substantiv verbal: *ishtë për të lidhurë* „este de legat”, *kam për të lidhur* „am de legat”; prepoziția *për* corespunde lui *de* din română, aici, ca și în multe alte cazuri” [12, p. 130-131]. Urmează referința la lucrarea din 1900 cu mai multe exemple, din care se aduc doar *li dă de mâncat* = alb. *u jëp për të ngrënë*, *o scară de coborât până la apă* și alb. *tri lambadhë për të ndriturë natën* „trei făclii pentru a lumina noaptea” și *de înțeles o înțeleg* = alb. *për të kupëtuarë e kupëtoj*”, iar pe urmă cu infinitivul român moștenit se confruntă cel albanez, acum numai gheg, de tipul „*me + participiu*”, precum și tipul *trebuie făcut* cu *duhet ba* (p. 131-132).

Faptele prezentate în [12, p. 130-132, 142] K. Sandfeld le plasează în sfera sintaxei, anume în cea a participiului, ceea ce este în mod evident greșit, chiar din cuvintele lui nefiind clar ce este aici participiu, ce este substantiv, ce este infinitiv și încă o formație calificată de gramatica română ca „supin”, adică diferite formații morfologice. De această sferă ne-am ocupat și noi în mai multe lucrări, deci nu e cazul să repetăm aici cele spuse. Acum e de relevat acel merit al lui K. Sandfeld de a fi atras atenția, pe cât știm, primul, asupra comunității specifice româno- (și anume dacoromâno-)albaneze (vezi [12, p. 131]) în „întrebuițarea participiului ca substantiv verbal”, adică în existența, tocmai în română și albaneză, a unui tip de practonime (nume de acțiune) omonime ale participiilor. În tot paragraful consacrat tocmai albanezei și românei [12, p. 124-145] printre mai multe fenomene examinate originea latină se lasă urmărită doar în femininul în *-onia* > rom. *-oane* > *-oaie* > *-oaică* (ca în *lupaică*) – alb. *-onjë* (ca în *ujkonjë* < *ujk* „lup”), dar și în ambigenul, existent și în italiană (deși, precizăm, acolo el nu e productiv) și în întorsăturile de tipul *văzând așa*, alb. *pa ashtu* „a văzut așa”, existente și în siciliană (p. 137, 139). Despre originea „participiului întrebuițat ca substantiv verbal” K. Sandfeld nu spune nimic, dar contextul general al paragrafului implică originea balcanică locală a fenomenului. Iar lipsa, în limbile vestromanice, a acestui tip de practonime masculine tot atât de productiv (cu o rezervă pentru terminologia tehnică spaniolă, în care însă fenomenul nu are pondere tot atât de mare), precum și lipsa acolo a reflexelor lor analoge cu cele din „supinul” român și a paralelelor lor albaneze, sunt de natură să ne ducă spre gândul despre sursa (stră)albaneză a specificului comun în cauză.

În genere, spre deosebire de substantivarea participiilor (ca și cea a adjectivelor ca o clasă) prin omisia determinatului (de ex., rom. *cunoscut, rănit, iubit* ș. a., alb. *i njohur, i plagosur, i dashur* ș. a.), ușor imaginabilă și cunoscută multor limbi, apariția practonimelor de tipul rom. *cântat* = alb. *të kënduar* este greu de imaginat și este cunoscută unui număr, pe cât știm, foarte restrâns de limbi (nici în limbile slave din Balcani și nici în greacă asemenea nume nu există). Pentru română, explicarea apariției acestor nume prin „substantivarea supinului” (clișeu ecolalic, despre care vezi amănunțit [13]) arată de fapt că cei ce spun așa după o lungă tradiție nu prea își dau seama singuri de ceea ce presupun. Pentru contrast putem constata că, de exemplu, vorbind de substantivarea infinitivului știm bine care a fost infinitivul nesubstantivat (vechiul rom. (*a*) *cântare* și asem.), care pe urmă, substantivându-se, a devenit *cântare(a)*; procese analoge au avut loc în diferite limbi romanice și altele. Dar care a fost supinul cel nesubstantivat și ce s-a schimbat în el prin pretinsa substantivare (ca în infinitiv)? La această întrebare nu găsim răspuns în lingvistica română.

Ce e drept, problema originii practonimelor omoparticiale într-adevăr nu e ușoară, de aceea încercările de a o rezolva câteodată se evită. Astfel, în [14, p. 188-194] se aduc mărturii abundente ale existenței substantivelor postparticipiale (fără distincția grupurilor lor semantice), începând cu primele texte românești, însă vreo explicație a apariției practonimelor de acest tip lipsește.

În română ca o limbă deja individualizată, și chiar în cea contemporană, am relevat existența unor tipuri de contexte, în care participiul poate să fie înțeles ca nume de acțiune. Cf., de exemplu, ca fapte mai vechi, pasaje din folclor ca *Lângă carne/ Două cane:/ Una cu vin îndulcit/ Și nu bea de necăjit./ Una-i cu vin pipărat/ Și nu bea de supărat* sau *Stai și mi te odihnește/ – De obosit ești tocmai veșted* sau, din textele zilelor noastre, *nu mai aștepta poftit ori Dac'a vrut amăgit*, contexte în care aceste *necăjit, supărat, obosit, poftit, amăgit* pot fi înțelese ca substantive (alte exemple de acest fel vezi în [15, p. 221-222], cu cazuri analoge din sefardă, iar așa ceva am fixat nu odată și în albaneză).

Și totuși, precum vedem, asemenea reinterpretări creează de obicei doar eventuale substantive ocazionale, pe când sfera principală de circulare a practonimelor omoparticiale este alta. Aceasta o constituie denumirile de sunete scoase de oameni, animale, și obiecte neînsuflețite, ca și ale diferitor procese de muncă tradiționale din gospodăria sătească, meșteșuguri ș.a. (pe când pentru procesele din producerea modernă se preferă practonimele în *-re*, iar cele omoparticiale formează prepozitivele lor, ca, de ex., în *ștanțare*, dar *mașină de ștanțat*). Însă în româna veche numărul practonimelor omoparticiale era cu mult mai mare decât în cea actuală și, ceea ce e de relevat, nu e vorba de factorul pur cantitativ, ci de aceea că formarea acestor nume nu se limita, spre deosebire de limba actuală, la câteva grupuri semantice de verbe. Astfel, cercetând recent (vezi [16, p. 73-75] nouă opere ale literaturii române vechi (printre care ale celor mai cunoscuți cronicari moldoveni), am găsit cel puțin cincizeci de practonime omoparticiale, ieșite din uz până la epoca clasică (amintim că din această listă nu fac parte numele de acest tip existente și acum și care, se înțelege, sunt prezente și la autorii vechi), de exemplu, *Cu alesul*

tuturor boierilor (I. Neculce), cu **chiematul** moscalilor (I. Luca), pentru **deschisul** minții (M. Costin), **Și aceea a fost potolitul** acei zarve a săimenilor (tot acolo), cu **schimbatul** pașilor din Camenița (I. Neculce), după **trecutul** hanului, au venit la Iași (M. Costin) ș. a. Despre aceeași evoluție a numelor în cauză mărturisesc, ca supraviețuiri ale întrebuițării, odată liberă, frazeologisme ca **descălecatul țării, în ruptul capului, nici în ruptul capului, faptul zilei, în fapt de seară, aprinsul/ luminatul zorilor, a-și lua rămas bun, salutările Bun venit!, Bun sosit!, Bun întâlnit!**, ca și termenii religioși **lăsatul-secului, lăsatul-cărnii** ș.a. În lumina unor asemenea fapte ne-am modificat întru câțva punctul de vedere asupra probabilei surse principale a acestui tip de nume (vezi, primele considerații în acest sens în [13, p. 66]).

Astfel, pe de o parte, creșterea numărului și a ponderii practonimelor omoparticiale pe măsură ce ne uităm la limba română retrospectiv, precum și, pe de altă parte, extrapolarea aceleiași tendințe în trecutul neobservabil nemijlocit, se prezintă ca mărturia continuității cu ceea ce putem observa nemijlocit în latină. Avem în vedere răspândirea largă a practonimelor din declinarea a patra (devenită mai târziu în limba populară cea de-a doua) în *-tus/ -sus*. Astfel, în [13, p. 66] am adus ca exemplu peste 40 de nume de acest fel, care încep cu litera A dintr-un dicționar mare latin-rus, cum sunt *abitus* „plecare”, *abolitus* „abolire”, *ascensus* „aprindere”. Mai târziu am parcurs tot acolo litera B cu care încep doar 3 nume de același tip (*balatus* „behăit”, *boatus* „strigăte” și *bullitus* „fierbere”), în schimb cu C încep acolo, salva ommissione, 59 de practonime în *-tus/ -sus*: *calcatus* „călcat”, *cal(e)factus* „încălzire”, *captus* „apucare” ș.a.m.d.

Inițial aceste nume nu fusesse omonime ale participiilor, după cum mărturisește noncoincidența supinului *stātum* și a participiului *stātus*, care reflectă deosebirea inițială dintre desinența substantivală *tu-*, cu treapta plină a temei, și cea participială **-tōs*, cu treapta plină a sufixului, situație cu paralele în sancrită. După aceea cele două clasoforme s-au omonimizat (vezi [17, p. 269; 18, p. 276-277, 284-285]).

Ca rezultat avem în latină sute de practonime omoparticiale, o situație cu analogii în româna, nu numai cea veche, dar și cea nouă, și nu numai ca o subclasă de nume în general, ci chiar manifestată de zeci de etimoane concrete, păstrate până azi. Cf., de exemplu (să se țină cont de schimbările fonetice și analogice): *collectus* – *cules*, *coctus* – *copt*, *datus* – *dat*, *ductus* – *dus*, *exitus* – *ieșit*, *factus* – *fapt* > *făcut*, *fricatus* – *frecat*, *latratus* – *lătrat*, *linctus* – *lins*, *mugitus* – *mugit*, *planctus* – *plâns*, *rasus* – *ras*, *responsus* – *răspuns*, *risus* – *râs*, *saltatus* – *săltat*, *scriptus* – *scris*, *sibilatus* – *șuierat*, *status* – *stat*, *suctus* – *supt*, *tonsus* – *tuns*, *tortus* – *tors/ tort*, *tractus* – *tras*, *unctus* – *uns* ș. a. Unele din asemenea practonime au paralele în alte limbi romanice, de ex., *lătrat* – it. *latrato* și (cu generalizarea lui *-ido* pentru denotarea sunetelor) sp. și port. *ladrido*.

Acestea date fiind, aderam la punctul de vedere deja existent (dar, cu părere de rău, mai puțin cunoscut decât explicarea originii practonimelor în cauză prin substantivarea participiilor sau a „supinelor”): e vorba de moștenirea unui strat de nume de acest fel din latină și de formarea altora după modelul lor (vezi despre această posibi-

litate [19, p. 177]). Acest proces e imaginabil ca real, spre deosebire de „substantivarea”, care ar fi dat practonime (chipurile la fel ca și rezultatele omisiunii determinatului, ca în *rănit, iubit, cunoscut* ș. a.) sau ceva tot greu de închipuit ca fiind real.

III

În lingvistica albaneză a fost cercetată amănunțit atât originea însăși a participiilor [20, p. 203-205, 933-952], cât și cea a formațiilor create pe baza lor și a practonimelor omonime cu ele. Tot odată originii acestor practonime înseși, adică a celor de tipul *të folur* „vorbi” [20, p. 203, 1021] i se acordă acolo o atenție incomparabil mai puțină. Se spune doar că ele, după toate probabilitățile, s-au format prin substantivarea adjectivelor postparticipiale de genul neutru, dar cu vremea au fost percepute ca rezultatele substantivării nemijlocite a participiilor (p. 952). Deci chiar dacă așa a fost, aceasta nu explică cum participiile au devenit nume de acțiune, spre deosebire de cazul banal de substantivare a participiilor adjective, ca în adusele tot acolo *e dhëna* „cea dată, ceva dat” (obiectul acțiunii), spre deosebire de *e kruajtur* „scărpinare” (acțiunea însăși). Cf. mai sus despre aceeași problemă privind limba română. (Cf. și despre reinterpretările ca în cazul lui *nu bea de supărat, nu bea de necăjit, a vrut amăgit* ș. a.). Chiar dacă în unele contexte denumirea obiectului acțiunii poate trece în denumirea ei înseși (ceea ce e posibil în diferite limbi), această posibilitate nu explică ponderea mare¹ a practonimelor omoparticiale ca o particularitate comună albano-română.

De aceea are rost să aducem în discuție, sub un raport întru câtva nou, un factor în genere demult și bine cunoscut. Vorba este de o influență adâncă suferită de limba străalbaneză în Antichitate din partea latinei. Părerile prezentând albaneza ca o limbă chipurile „semiromanică” sau „limbă amestecată” (vezi despre ele, de exemplu [21, p. 36; 22, p. 11]) sunt, se înțelege, depășite, dar apariția lor la lingviștii de mai demult este și ea caracteristică. Astfel, potrivit recentelor calcule (și acelea deja completate mai târziu) de origine latină sunt 655 de radicali din fondul vechi al albanezei (vezi [22, p. 158], cifră comensurabilă cu numărul radicalilor moșteniți din latină de română), referitori practic la toate domeniile vieții (literatura pe această temă cuprinde multe lucrări din care vezi cel puțin recentele [22; 23], precum și generalizarea fundamentală [11]). Până și structura timpurilor și a modurilor vechi ale albanezei e izomorvă cu cea romanică apuseană. (O abatere de la ea este originalul admirativ, dar acesta a apărut secole după influența latină, chiar în vremea sau puțin înainte de începutul scrisului albanez în sec. XVI. Admirativul n-a pătruns în dialectul ceamic și în arbăreșă din Italia, vezi [20, p. 926-927]). În albaneză nu există aspectul verbal de tipul celui din greacă și slavă, iar acestea n-au suferit o influență latină, nici pe departe așa de puternică ca cea din albaneză.

¹ Scăderea ei în ultimele 3-4 secole în favoarea practonimelor formate sufixal (alb. *-im, -je, -esë*) nu privește însăși originea lor. Procesul analog a avut loc și în română, preferându-se în ultimele secole ca denumiri ale proceselor abstracte numele în *-re* ș. a. De altfel, în albaneză practonimele omoparticiale se preferă și acum acolo unde e de relevat întinderea în timp a acțiunii, adică caracterul ei de proces, nu de act (independent de semantica verbului respectiv). Această nuanțare este greu de redat în alte limbi. Cf., de ex., *këndim* „cântare, cântat” (act sau proces), dar *të kënduar*, același lucru tocmai ca proces.

Toate acestea, după cum s-a constatat demult, mărturisesc despre o interacțiune multiseclară dintre limba străalbaneză și cea latină, a cărei influență nu putea să fie doar una oficială sau bisericească. Ea a avut loc în comunicarea de masă a populației în contactele de toate zilele.

Tot odată, a fost demonstrat că așa zisul „articol antepus” (în realitate semiconfixul stâng) al genitivului, al unei părți a adjectivelor, precum și al substantivelor albaneze, inclusiv al practonimelor omoparticiale, ca și a înseși participiilor, s-a stabilizat abia în ultimele secole, dar mai înainte nu exista. Această evoluție a fost descrisă amănunțit (vezi [24]). Adică, o vreme până la apariția scrisului albanez (dar și mai târziu ca rămășițe ale trecutului) participiile și practonimele omoparticiale erau nu confixale, ca acum, de ex., *të bërë* „făcut, facere” sau *të kënduar* „cântat, cântare”, ci sufixale, deci, *bërë* sau *kënduar*. În viața reală din vremea antică, pe cât ne putem imagina lucrurile s-ar fi petrecut cam în felul următor: bilingvul care spunea, de ex., *bënë* „făcut” în sens de participiu, dar tot odată și *factus* în sens și de participiu, și de practonim, ar fi completat proporția adăugându-i membrul al patrulea, adică reproducând corelația *ca factus* (participiu): *factus* (practonim) = *bënë* (participiu): *bënë* (practonim). Ar fi fost deci un fel de calchiere semantică.

Date fiind toate acestea, e logic de presupus că în vorbirea populației bilingve străalbanezo-latine, ca și multe alte fenomene, a fost imitată și înfățișarea omoparticiale a practonimelor din latină – vezi mai sus despre mulțimea de nume de acțiune în *-tus/-sus*. În tot cazul, o explicație mai plauzibilă a originii acestui tip de nume din română și din albaneză, în lumină a tot ce știm despre ele în prezent, nu vedem. Fenomenul fiind specific celor două limbi balcanice și provenind din sursa latino-romanică, și ținând de formarea unei subclase de substantive de la verbe, îl și putem considera un balcanism derivațional de origine latino-romanică¹.

¹ În prezenta lucrare n-am analizat atitudinea lui E. Coșeriu față de balcanisme, atitudine la care ne-am referit amănunțit în [25], iar pe urmă în [1] și în două continuări ale lui (cu același titlu, dar subtitluri diferite). E vorba de articolele [26, 27 și 28], în care lingvistul constată drept că „balcanic” nu înseamnă numaidecât „neromanic”. Totuși el are o atitudine evident negativă față de înseși noțiunile de „balcanism” și „uniunea lingvistică balcanică”, termeni pe care îi ia în ghilimele. Originea romanică a unor fapte discutate de savant (cum sunt verbele *a amurgi*, *a însera*, *a înnopta* în uz personal) și a altora, tot relativ rare în vorbire, e într-adevăr reală, iar pretinsul balcanism al modelului *a luat și...* (după K. Sandfeld) e respins pe bună dreptate. Și totuși E. Coșeriu minimalizează în mod evident specificul local, în special cel de probabilă origine autohtonă, din Balcani. Amănunțit despre asta vezi [25]. În [26], insistând asupra specificului local al balcanității, E. Coșeriu îi critică pe drept cuvânt pe acei care (ca I. A. Candrea) văd greșit acest specific în românisme cu paralele extrabalcanice. Dar din păcate E. Coșeriu de data aceasta nici nu pomenește de balcanismele adevărate, întâlnite la tot pasul în vorbire, cum sunt înlăturarea infinitivului, articolul postpus sau formarea viitorului prin punerea, în fața formelor de conjunctiv sau de indicativ, a unui element monosilabic invariabil, ca în rom. *o să fac*, *o să faci* etc., arom. *va s'fac*, *va s'fați* etc., alb. *do të bëj*, *do të bësh* etc., gr. *θα κάνω*, *θα κάveis* etc., maced. *ке (на)правам*, *ке {на}правиш* etc. (adică, diacronic, este o reducere a lui „a vrea”, dar în felul pe care nu-l întâlnim în alte limbi din care au fost aduse formantizări parțial analoge ale formelor lui „a vrea”). Deci punctul de vedere al lui E. Coșeriu în această problemă nu oglindește specificul glotic balcanic.

Referințe bibliografice

1. M. Gabinschi, *Contribuții la precizarea noțiunii de balcanism. (1. Balcanismul ca un caz particular al arealismului)*// Revistă de lingvistică și știință literară, 2002, nr. 3-4, p. 88-98.
2. J. Schröpfer, *Zur inneren Sprachform der Balkanvölker*// Zeitschrift für Slavistik, Band I, Heft 4 (1956), S. 139-151.
3. E. Risch, rec. la P. Burguière, *Histoire de l'infinifitif en grec*, Paris, 1960// Indogermanische Forschungen (Strassburg, Berlin), Band 68, Heft 2 (1963), S. 212-215.
4. Bacinschi, *L'infinifitif et les moyens de son remplacement. Étude de syntaxe historique et comparée*, Bucarest, 1946.
5. P. Trost, *Balkanismes et judéo-espagnol*// Les études balkaniques tchécoslovaques, IV Praha, 1972, p. 59-62.
6. М. А. Габинский, *Появление и утрата первичного албанского инфинитива*, Ленинград, 1970.
7. M. Gabinschi, *Positiver Effekt einiger negativer Angaben (Zur Frage der Balkanisten als angeblich gemeinsephardischen Neuerungen)*// Neue Romania. Judensnspanisch II, 1997, S. 243-256.
8. U. Hinrichs, *Das Slavische und die sogenannten Balkanisten*// Zeitschrift für Balkanologie, Band 26, Heft 1 (1900), S. 43-62.
9. U. Hinrichs, *Ziele und Wege der Balkanlinguistik*// Sprache in der Slavia und auf dem Balkan, Wiesbaden, 1993, S. 101-115.
10. M. Gabinschi, *Contribuții la precizarea noțiunii de balcanism. 2. Balcanitatea între nihilism și hiperbolism*// Revistă de lingvistică și știință literară, 2003, nr. 5-6, p. 67-77.
11. C. Vătășescu, *Vocabularul de origine latină din limba albaneză în comparație cu româna*, București, LATEX, 1997.
12. K. Sandfeld, *Linguistique balkanique. Problèmes et résultats*, Paris, Champion, 1930.
13. M. Gabinschi, *Ce este substantivat în „supin”?*// Studia Universitatis. Seria Științe Umanistice, nr. 4 (54), 2012, p. 65-68.
14. O. Densusianu, *Istoria limbii române*, II, București, Ed. științifică, 1961.
15. M. A. Gabinschi, *Considerații asupra sferei participiului din limbile romanice*// Omul și limbajul său. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu. Secțiunea III e. Tomul XXXVII/ XXXVIII. Lingvistică 1991-1992, Iași, 1992, p. 213-228.
16. M. Gabinschi, *Sfera formelor verbale nepredicative nonconjunctivale în româna veche (Contribuție la periodizarea istoriei limbii)*// Omagiu Nicolae Raevschi. 80 de ani de la naștere (29.XII.1929 – 13.V.2009), Chișinău, Magna-Princeps, 2010, p. 28-92.
17. А. Эрну, *Историческая морфология латинского языка*, Пер. с фр., Москва, Изд. ин. лит., 1950.

18. И. М. Тронский, *Историческая грамматика латинского языка*, Москва, Изд. лит. на ин. яз., 1960.
19. *Istoria limbii române*. II, București, Ed. Acad. RSR, 1969.
20. Sh. Demiraj, *Gramatikë historike e gjuhës shqipe*, Tiranë, „8 Nëntori”, 1986.
21. H. Barić, *Istoriја arbanaškog jezika*, Sarajero, Balkanološki institut, 1959.
22. H. Naarmann, *Der lateinsche Lehnwortschatz im Albanischen*, Hamburg, Buske, 1972.
23. H. Mihăescu, *Les éléments latins de la langue albanaise*// *Revue des études sud-est-européennes*, IV (1966), p. 5-33, 323-353.
24. E. Çabej, *Unele probleme ale istoriei limbii albaneze*// *Studii și cercetări lingvistice*, X (1959), nr. 4, p. 527-560.
25. M. Gabinschi, *Realitatea balcanismelor și probabilitatea autohtoniei celui mai specific dintre ele*// *Revistă de lingvistică și știință literară*, 1996, nr. 5, p. 100-111.
26. E. Coseriu, *¿Arabismos o romanismos?*// *Nueva revista de filología hispánica*, XV (1961), nr. 1-2, „Homenaje a Alfonso, Reyes”, p. 4-22.
27. E. Coseriu, „Tomo y me voy”. *Ein Problem vergleichender europäischer Syntax*// *Vox romanica*, XXV (1966), nr. 1, p. 13-55.
28. E. Coseriu, *Balkanismen oder Romanismen Methodisches zum sog. „Balkansprachbund”*// *Fakten und Theorien. Beiträge zur romanischen und allgemeinen Sprachwissenschaft*, Tübingen, G. Narr, 1982, S. 37-43.

Teodor COTELNIC
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**GRUPURILE ETNOGLOTICE
ÎN REPUBLICA MOLDOVA**

Ethno-glottic groups in the Republic of Moldova

Abstract. Based on statistical and historical data, this article demonstrates that despite the colonization process with massive allogeneous elements (Russians, Ukrainians, Bulgarians, Gagauz people etc.), unfolded intensely both in Tsarist times, as in Soviet times, the Republic of Moldova isn't nowadays a „multi-ethnic”, „multinational” state, as erroneously declare the official of some political parties. It has been ascertained that, in area of the east of Prut, do not live several nations, but only one – those Romanian. Therefore, because of displacement directed by the authorities of that time, the representatives of some ethnic groups, which have their origin countries elsewhere, settled down at different times in this area where the Romanian nation lived. In such circumstances, it is entirely unjustified the request of some representatives of ethnic groups from Moldova to give to Russian language the status of second state language or with another term, the „language of interethnic communication”. This measure will not contribute in any way to the recovery of the sociolinguistic situation in the country, but will mean actually the continuation of the denationalization process of the indigenous population and, especially, of the population represented by non-Russian ethnic groups.

Keywords: colonization, denationalization, ethnic group, interethnic communication, sociolinguistic situation.

În diferite perioade istorice, în special în cele de dominație a imperiului rus și apoi a celui sovietic, pe teritoriul Republicii Moldova s-au așezat mai mulți reprezentanți ai diverselor etnii, ceea ce îi imprimă o fizionomie aparte ca stat. Primii imigranți bulgari și găgăuzi s-au stabilit în părțile de sud ale teritoriului dintre Prut și Nistru, la chemarea autorităților rusești, în timpul războiului ruso-turc din 1806-1812. Prin Tratatul de Pace dintre ruși și turci, încheiat la București în 16 mai 1812, ținutul, numit Basarabia, a intrat în componența Rusiei țariste, iar teritoriul cucerit a devenit în curând gubernie rusească. Politica colonizatoare a țarismului a continuat în regiune. În 1818 numărul imigranților bulgari și găgăuzi a ajuns la 1 929 de persoane, începând cu 29 decembrie 1829 au obținut drepturi de coloniști (fiecare familie primea în folosință 60 desetine de pământ, era scutită de impozit de la 3 la 7 ani) [1, p. 13].

În scurt timp provincia capturată a fost colonizată masiv cu ruși și ucraineni. În 1824 guvernul țarist a aprobat hotărârea specială *Cu privire la trimiterea în regiunea Basarabiei a 20 mii de țărani ai statului din guberniile interne*. Țăranii au fost strămutați

inițial din regiunile Oriol și Kursk, apoi din Tambov, Reazan, Tula etc. și au întemeiat în anii 1827-1830 optsprezece localități noi în județul Akkerman, între ele – Borisovka, Vasilievka, Vvedenskoie, Voznisenkoie etc. [Ibidem].

În 1813 Alexandru I a permis și germanilor să se stabilească cu traiul în sudul și centrul Basarabiei, oferindu-le avantaje largi economice, politice și culturale. Bineînțeles, a crescut și numărul ucrainenilor, evreilor, grecilor, armenilor, polonezilor etc., migrați artificial pe pământurile basarabene. Dar cel mai mult a sporit numărul imigranților în perioada de dominație a regimului sovietic. Având scopul bine definit în ceea ce privește deromânizarea provinciei anexate, Moscova a promovat intens migrarea artificială cu alogeni din diferite colțuri ale imperiului rus și sovietic. După 1940 și, mai ales, după 1944 sunt strămutați în Republică, în locul autohtonilor, deportați în Siberia de gheață, tot felul de „specialiști”, „liberatori” ruși, ucraineni, bieloruși etc., fiind asigurați cu apartamente în orașe și cu servicii bine remunerate. În felul acesta, populația a început să crească, iar componența etnică să se schimbe în defavoarea aborigenilor. Conform statisticilor Recensământului din 1 ianuarie 1989 în Republica Moldova conviețuiesc alături de populația autohtonă românească ucraineni – 600 366, ruși – 562 069, găgăuzi – 153 458, bulgari – 88 419, evrei – 65 672, bieloruși – 19 608, romi – 11 571, germani – 7 335, polonezi – 4 739, tătari – 3 392, armeni – 2 873, azeri – 2 692 etc.

Dacă în 1812 românii moldoveni din ținut alcătuiau 96%, apoi numărul lor a ajuns în 2003 la 65%. Mutații serioase s-au produs, în special în orașe, unde aceștia au devenit minoritari. Astfel, la Chișinău ei alcătuiesc 42-43% din numărul total de populație, la Bălți – 37-38%, la Tighina – 25%, la Dubăsari 32 –33%, la Râbnîța – 24%, la Tiraspol – 18%, la Cahul – 48% etc. Este, probabil, unicul caz în Europa când în orașe sunt majoritari nu autohtonii, ci străinii în ale căror mâni se află cea mai mare parte de capital și monopol energetic.

În același timp se practică politica de alogenizare. În aparatele de conducere ale unităților industriale sunt plasate cadre nebaştinașe, autohtonilor revenindu-le o pondere extrem de mică. Așa, de exemplu, după cum constată istoricul Veaceslav Stăvilă, în cadrul Ministerului industriei ușoare românii constituiau 6,7%, iar rușii și evreii respectiv 43,3% și 36,7%, la Direcția materialelor de construcție românii constituiau 6,3%, în Trustul industriei uleiului și mai puțin, 2,6%, rușii și evreii – respectiv 42,1% și 34,2% ... [...].

O situație similară întâlnim în comerț și în sistemul bancar. La începutul lui 1945 în sistemul bancar al județelor nordice și centrale rușii dețineau 74,4%, iar românii – 2,3%, în conducerea comerțului de nivel raional rușii aveau 47,7%, iar românii – 18,2%. În conducerea asociațiilor de consum de același nivel rușii reprezentau 45,3%, iar românii – 13,2%. Este adevărat, în același timp, că în orașele relativ mari comerțul era monopolizat de evrei. La Bălți evreii, ca șefi de magazie, constituiau 64,3%, rușii – 28,6%, iar românii – 7,1%. Proporțiile se mențineau și la nivelul numărului total de lucrători ai comerțului din orașe, evreii formând 54,7%, rușii – 29,7%, românii – 9,4% [3, p. 13].

Mulțimea imigranților, indiferent că au fost aduși sau au venit benevol în ex-RSSM, care timp de circa cinci decenii postbelice au inundat acest „colț de rai”, au desconsiderat

și ignorat acomodarea la mediul etnic autohton. Este vorba, întâi de toate, cum arată prof. universitar N. Cojocaru, de *familiarizarea cu istoria și cultura autohtonilor luată în ansamblu; însușirea de către conlocuitorii noștri alolingvi și practicarea barem elementară a limbii române; cunoașterea și prețuirea tradițiilor și datinilor poporului în mijlocul căruia viețuiesc; împărtășirea și tolerarea idealurilor naționale ale acestuia* [4, p. 14].

Cu toate că li s-a garantat – în deplină conformitate cu normele internaționale general acceptate – păstrarea și dezvoltarea identității lor etnice, nu toți cei veniți la noi de pe aiurea au încuviințat adaptarea la mediul românilor moldoveni de la est de Prut. Cu părere de rău, nu toți alolingvii au avut și au o atitudine benefică față de limba populației autohtone majoritare, față de limba română – expresie principală în procesul de acomodare a acestora la mediul etnic autohton. În cazul de față un rol hotărâtor în această privință ar trebui să-l aibă Parlamentul, conducerea de vârf a Republicii. Acomodarea trebuie consfințită prin lege, așa cum s-a făcut în țările cu bogate tradiții democratice, în care fenomenul a devenit demult o normă socială obișnuită. Susținuți deschiși de actuala conducere totalitar-comunistă de la Chișinău, mulți alolingvi au o atitudine discriminatorie față de limba oficială a statului, renunță s-o învețe și s-o folosească în vorbirea cotidiană.

Așa imperfectă cum este Legislația lingvistică în vigoare, adoptată la 31 august 1989 de Sesiunea a XIII-a a Sovietului Suprem al RSSM, când republica făcea parte din componența fostei Uniuni Sovietice, asigură întrebuintarea și dezvoltarea tuturor limbilor grupurilor etnice pentru satisfacerea necesităților lor național-culturale. Într-adevăr, conform prevederilor Legislației, tuturor etniilor li s-au creat condiții normale de existență și studii. Orice comunitate etnică are posibilitatea de a-și instrui copiii, după dorință, în limba maternă. În toate localitățile din republică funcționează școli cu predare în limbile rusă, ucraineană, găgăuză, bulgară, ivrit sau clase cu predare în aceste limbi. Există și școli în care limbile etniilor se învață doar ca obiect de studiu. Fiecare comunitate etnică și-a creat societăți culturale obștești, organe de presă în limba maternă, dispune de timp de antenă și eter la Radioul și Televiziunea Națională, a stabilit relații de colaborare culturală cu țările de origine (Turcia, Ucraina, Rusia, Israel etc.), de unde importă literatura necesară pentru școlile de toate gradele din republică. Totodată s-a înființat Departamentul Relațiilor Interetnice (actualmente Biroul Relații Interetnice), în atenția căruia se află interesele și necesitățile grupurilor etnice din acest spațiu. În cadrul Academiei de Științe a Republicii Moldova există Institutul Minorităților Naționale (în prezent Institutul Patrimoniului Cultural) etc.

În condițiile actuale reprezentanții etniilor din republică se bucură de privilegii în toate sferele vieții sociale, culturale și politice (la orice serviciu se angajează fără a susține vreo probă la limba oficială a statului. Nu trec atestarea persoanele cu funcțiile de răspundere în conducerea statului și specialiștii alolingvi ce vin în contact direct cu populația în problemele de cunoaștere a limbii oficiale. Fără a ști măcar cât de cât limba oficială, alogenii devin miniștri, deputați, parlamentari etc.). Cu toate acestea, alolingvii stabiliți în Moldova, mai ales cei după 1944, folosesc în procesul de comunicare nu limba oficială a statului în care își duc traiul, nu limba lor maternă, ci rusa. Grație politicii

regimului totalitar sovietic, grupurile etnice sunt supuse intens rusificării. Din cei 1 549 611 de cetățeni aloetnici din republică, 326 079 au declarat la Recensământul din 1 ianuarie 1989 că limba lor maternă este rusa, nu ucraineana, găgăuza, bulgara, idiș etc. – mai detaliat vezi Tabelul ce urmează:

Principalele grupuri etnice	Numărul total	Au declarat drept limbă maternă			
		Limba națiunii lor	Limba română	Limba rusă	Alte limbi
români	279 449	2 666 643	–	120 368	7 738
ucraineni	600 366	3 693 999	9 483	220 129	755
ruși	562 069	557 146	3 428	–	1 495
găgăuzi	153 458	139 906	1 733	11 365	454
bulgari	88 419	69 614	2 175	16 002	628
evrei	65 672	17 016	514	47 872	270
beloruși	19 608	8 397	153	10 924	134
țigani	11 571	9 486	1 558	411	116
nemți	7 335	2 283	99	4 868	785
polonezi	4 739	458	103	2 851	1 327
Total	4 335 360	3 854 193	21 150	446 417	13 600

Trebuie constatat că situația nu s-a schimbat prea mult în bine nici după proclamarea independenței Republicii Moldova. Procesul de deznaționalizare a autohtonilor și a populației reprezentate de grupurile etnice neruse a continuat. El se realizează mai ales prin intermediul școlii. La majoritatea școlilor din localitățile cu populație compactă a grupurilor etnice conlocuitoare instruirea și educația elevilor se face în limba rusă. Potrivit datelor oficiale ale Ministerului de resort, valabile pentru anul de studiu 2001-2002, doar 34 de ucraineni (din 36 601) și respectiv 171 de bulgari învață în limba lor maternă, iar cei 124 899 elevi de etnie ucraineană, găgăuză, bulgară, țigănească, evreiască sau de alte origini sunt instruiți în limba rusă [5, p. 1].

Nu s-a ținut cont de situația glotică creată nici în *Concepția politicii naționale a Republicii Moldova*, adoptată de Parlament la 19 decembrie 2003, în care se mai vehiculează „teoria” răsufletă antiștiințifică a celor două limbi romanice de est (moldovenească și română), a celor două culturi naționale (moldovenească și română).

În loc de comentarii ar trebui probabil să luăm aminte la cele spuse la Congresul al V-lea al Filologilor Români (Iași-Chișinău, 4-9 iunie 1994) de regretatul nostru compatriot, academicianul Eugen Coșeriu: „A promova sub orice formă o limbă moldovenească deosebită de limba română este, din punct de vedere strict lingvistic, ori o greșeală naivă, ori o fraudă științifică; din punct de vedere istoric și practic, e o absurditate și o utopie; din punct de vedere politic, e o anulare a identității etnice și culturale a unui popor și deci un act de genocid etnico-cultural” [6, p. 25].

Totodată, acest document oficial promovează teza antinațională cum că în Republica Moldova trebuie să funcționeze două limbi: una de stat – „moldovenească” (româna – T.C.) și una de comunicare interetnică – rusa. Tot aici nu s-a ținut cont de faptul că două

sau mai multe limbi oficiale ce coexistă în cadrul unei țări antrenează confruntări interetnice, dereglează mecanismele sinergice de autoorganizare a limbajului prin presiunea limbii dominante imperiale, creează fenomenul bilingvismului care exercită o influență negativă asupra limbii subordonate/indigene în fonetică, lexic, stilistică etc. Nu s-a luat în considerare nici apariția unor fenomene nefavorabile, cauzate de reținerile în dezvoltarea stilurilor, precum și a terminologiilor tehnico-științifice naționale, anihilarea lor arbitrară, fenomene ce dezechilibrează mecanismele de autoreglare a limbii, dezorganizează sistemele lor.

Afirmația unor politicieni de orientare prosovietică că Republica Moldova este un stat „multietnic”, „multinațional” și de aceea trebuie oficializată rusa ca „limbă de comunicare interetnică” face parte din limbajul regimului totalitar comunist. *Nolens volens* nu putem să nu ne întrebăm: de ce unele țări care au comunități etnice ce le depășesc pe cele din Republica Moldova nu sunt considerate „multietnice”, „multinaționale” și au consfințite în constituție o singură limbă oficială? Avem în vedere atât unele state europene (ca Franța, Germania, Spania, Italia etc.), precum și cele care au făcut parte din ex-URSS (cum ar fi Letonia, Estonia, Kazahstan, Tadjichistan etc.). [Vezi mai amănunțit: 7, p. 358].

Din punctul nostru de vedere Republica Moldova nu este un stat „multietnic”, „multinațional”, după cum se scrie în documentele oficiale ale guvernării comuniste, deoarece în spațiul de la est de Prut, până la Nistru și dincolo de Nistru, nu conviețuiesc mai multe națiuni, ci una singură și anume cea română. Alături de ea ce constituie circa 80%, s-au stabilit cu traiul mai mulți reprezentanți ai grupurilor etnice (ucraineni, ruși, bulgari, evrei, romi/țigani etc.). Mai degrabă avem o diasporă ce are patrii istorice și consângeni în locurile de unde au venit sau au fost aduși de diferite imperii în anumite împrejurări istorice. Avem în vedere raioanele de sud ale republicii (Comrat, Ceadâr-Lunga și parțial Vulcănești), în care sunt concentrați majoritatea găgăuzilor. Iată cum se prezintă componența etnică a populației în aceste localități: în Comrat locuiesc 55% găgăuzi, 29,2% – moldoveni, 5,6% – bulgari etc.; în Ceadâr-Lunga conviețuiesc – 53,7% găgăuzi, 29,8% – bulgari, 5% – moldoveni, 6% – ruși etc.; în Vulcănești – 49,7% moldoveni, 30,8% – găgăuzi, 7,5% – ucraineni etc. [vezi 8, p. 74].

Nu sunt repartizați geografic compact de asemenea bulgarii emigrați la noi în secolul al XIX-lea din sudul Dunării, din Bulgaria, nici chiar în județul național bulgăresc Taraclia, (format artificial de Parlamentul Republicii Moldova la 22 octombrie 1999).

Conform datelor statistice ale Recensământului din 1989, componența etnică pe localități a județului Taraclia se prezintă în felul următor:

Numele localității	bulgari, în ordinea descreșterii numărului lor	moldoveni	alt grup mai însemnat de populație	Total populație
Taraclia	11 116	920	ruși – 1 192	4 851
Tvardița	5 794	173	găg. – 99	6 284

Valea Perjei	4 043	1005	găg. – 80	5 267
Corten	3 502	60	ruși – 125	3 774
Cairaclia	2 143	50	găg. – 70	2 356
Albota Sus	870	160	găg. – 242	1 502
Albota de Jos	724	52	ruși – 113	925
Novosiolovca	698	161	găg. – 288	1 470
Aluatu	374	781	ruși – 34	1 248
Balabanu	316	455	găg. – 102	903
Cortenu Nou	313	–	găg. – 10	334
Budăi	227	365	ucr. – 262	1 169
Salcia	163	90	găg. – 194	513
loc. st.c.f. Taraclia	142	31	găg. – 14	203
Ciumai	129	150	ucr. – 379	1 093
Vinogradovca	83	160	ucr. – 186	584
Mirnoe	81	80	găg. – 78	319
Cealâc	46	49	găg. – 171	559
Musaitu	40	123	ucr. – 974	1 234
Sofievca	39	195	găg. – 388	842
Chirilovca	25	27	găg. – 140	267
Samurza	23	91	găg. – 66	353
Hârtop	15	437	găg. – 25	480
Dermengi	8	22	găg. – 19	61
Hagichioi	–	278	–	278
Orehovca	–	8	alții – 30	42
Roșița	–	138	găg. – 2	141

Sursa: Ion Dron. *Repartizarea teritorială a etnicilor bulgari în Moldova*, în: Ion Dron „Studii și cercetări” (Articole selecte). Chișinău: Pontos, 2001, p. 385.

După cum se vede din tabelul anexat aici, bulgarii etnici din „județul național Taraclia” constituie mai mult de 50% din populația localității respective numai în 10 localități din cele 26 incluse de Parlament. În celelalte 7 localități sunt majoritari sau formează cel mai mare grup al populației moldovenii; în 3 – găgăuzii și în 4 – ucrainenii, iar în satele Hagichioi, Roșița și Orehovca nu locuiește niciun bulgar [9, p. 387].

În afară de aceasta, (conform Recensământului din 1989) numai 3,5% de locuitori vorbesc găgăuza și 2% – bulgara. Cea mai mare parte a populației nu cunoaște limba oficială a statului. Ca urmare a rusificării, nu știu, în bună parte, nici găgăuza și nici bulgara. Cu toate că în așa-numitele autonomii sunt declarate trei limbi de stat, în UTA Găgăuzia (rusa, găgăuza, româna) și în județul Taraclia (bulgara, rusa și româna), rusa predomină în toate sferile de activitate. Școlile din diasporă la capitolul limbi de instruire au rămas fără schimbări, elevii cum au învățat în fosta Uniune, așa și continuă să învețe în limba rusă. La limba de stat și limbile materne de instruire a trecut un număr foarte mic de școli și clase. De exemplu, în Găgăuzia, cu o populație de 180 mii de oameni, după cum remarcă doctorul în pedagogie Ignat Boboglo „nu există nicio școală cu limba găgăuză de instruire. În orașul Comrat într-un timp funcționau două grădinițe în limba maternă de instruire, care mai apoi au fost închise. Numai în 58 de școli limba găgăuză se predă ca disciplină de studiu cu un contingent aproape de 12 mii de elevi” [10, p. 4].

Mult mai gravă este situația lingvistică în așa-numita republică moldovenească nistreană (Transnistria), în care, de iure, sunt declarate 3 limbi de stat (rusa, ucraineana și „moldovenească”, corect româna – *T.C.*), de facto, funcționează numai una – rusa, cu toate că românii transnistrieni constituie 40% din populație, ucrainenii – 28%, iar rușii doar – 25%. Conform datelor publicate de acad. ucrainean Gh. Filipciuk, din 182 de școli de stat care activau în 2002 pe teritoriul autoproclamatei r.m.n., 129% (71% din numărul total!) se efectua instruirea în limba rusă, în 33 de școli (18%) în graiul moldovenesc în baza grafiei ruse, 16 școli (8,8%) erau mixte (moldo-ruse), în 6 școli – în limba română în baza alfabetului latin și doar în 2 școli (1%) în limba ucraineană [11, p. 4]. Comentariile sunt de prisos.

După cum se știe, statutul funcțional al unei limbi este determinat, mai întâi și-ntâi, de numărul de persoane pentru care această limbă este maternă. Or, populația majoritară în Republica Moldova o constituie vorbitorii de limba română (circa 2 milioane 800 de mii). Deci statul și întreaga societate trebuie să protejeze și să promoveze limba română și în același timp să stimuleze studierea și funcționarea limbilor vorbite de reprezentanții grupurilor etnice. Aceste limbi urmează a fi ocrotite, dezvoltate, cultivate pe diferite căi, inclusiv prin școlile de toate gradele. Totodată trebuie subliniat că reprezentanții grupurilor etnice au nu numai drepturi, ci și obligații față de limba oficială a statului pe al cărui teritoriu ei se află. Mai mult decât atât, legislațiile internaționale recomandă nu izolarea, ci obținerea echilibrului între drepturile grupurilor etnice de a-și păstra identitatea, cultura, limba și necesitatea de integrare a acestora într-o societate, în care toți membrii ei ar fi egali și cu drepturi depline. Dar procesul de integrare este imposibil fără ca reprezentanții grupurilor etnice să cunoască suficient limba oficială a statului în care își duc traiul și activează.

Aceste recomandări se conțin în articolele 13-14 ale *Pactului internațional cu privire la drepturile economice, sociale și culturale (ale cetățenilor unui stat)* și în articolele 28-29 ale *Convenției drepturilor copilului*. În articolul 14(3) din *Convenția-cadru pentru protecția minorităților naționale* se prevede, de asemenea, că predarea limbilor acestora „se va pune în aplicare fără a prejudicia învățarea limbii oficiale sau predarea în această limbă”.

În plus, trebuie respectate amendamentele din *Carta Europeană a Limbilor Regionale sau Minoritare*, dintre care amintim:

- a) încurajarea limbilor regionale sau minoritare nu trebuie să se facă în detrimentul limbilor oficiale și a necesității însușirii lor (Preambul);
- b) limbile regionale sau minoritare pot fi folosite în învățământ (în zonele respective) fără a aduce atingere limbii oficiale a statului (art. 8);
- c) prevederile din *Carta Europeană a Limbilor Regionale sau Minoritare* nu pot fi interpretate ca implicând dreptul cuiva de a organiza și realiza acțiuni „ce contravin scopului *Cartei Națiunilor Unite* sau altor obligații de drept internațional, inclusiv principiului suveranității teritoriale a statelor” (art. 5).

Potrivit documentelor menționate, este cu totul nejustificată și anticonstituțională cererea unor reprezentanți ai grupurilor etnice din republică de a legifera rusa ca a doua limbă de stat. Introducerea limbii ruse în calitate de a doua limbă de stat ar adânci procesul de deznaționalizare, înregistrat în perioada sovietică, de subminare a identității naționale și statale, ar intensifica rusificarea populației majoritare și a grupurilor etnice conlocuitoare, ar tensiona situația socială și politică în țară. Pe deasupra, promovarea limbii ruse ca limbă a comunicării interetnice, înseamnă separarea și îndepărtarea diasporei de a învăța limba de stat ca limbă a majorității dominante, fapt ce ar conduce la o conviețuire echilibrată cu românii moldoveni, cu atât mai mult cu cât aceștia din urmă nu simt necesitatea de a învăța în cadrul unui stat independent de orientare proeuropeană rusa. Prin urmare, o atare politică permite diasporei ruse să rămână și în continuare monolingvă.

Pentru conviețuirea civilizată a populației majoritare autohtone și a grupurilor etnice e necesar ca acestor grupuri etnice să li se garanteze toate drepturile ce li se cuvin în conformitate cu standardele internaționale general acceptate (ceea ce se face, ba chiar cu vârf și îndesat) și să le înlesnească acomodarea la mediul etnic al populației autohtone (ceea ce, cu părere de rău, nu se respectă). Alogenii de la noi sunt integrați doar în viața politică și economică, nu și în cea spirituală. Acomodarea la mediul etnic autohton înseamnă familiarizarea cu istoria și cultura autohtonilor, însușirea elementară a limbii române, cunoașterea și acceptarea obiceiurilor, datinilor și tradițiilor poporului băștinaș etc.

Rezolvarea problemei studierii și a utilizării limbii române și a celorlalte limbi pe teritoriul Republicii Moldova de către alogeni este extrem de importantă pentru societatea noastră, îndeosebi pentru salvagardarea și promovarea idealurilor și principiilor care constituie patrimoniul nostru comun. Diversitatea limbilor și a culturilor este un

tezaur ce se cuvine să fie luat sub protecția statului, el are nevoie de susținere, dacă tindem spre o bună înțelegere, dacă dorim să învingem prejudecățile și intoleranța. Limba populației majoritare trebuie să devină cu adevărat mijloc de comunicare interetnică, catalizatorul unificării și consolidării societății civile, dar pentru acesta este nevoie ca ea să fie însușită și vorbită de toți cetățenii republicii. E necesar ca statul să promoveze o politică lingvistică clară, bine cumpătată, bazată pe investigații științifice, corectă și imparțială.

Considerăm că sistemul educațional moldav actual doar cu câteva ore de limbă și literatură, nu-i dă posibilitate diasporei să învețe bine limba de stat, să însușească alte discipline în limba de stat, pentru a avea acces la orice liceu sau universitate din republică. Din cauza cunoașterii insuficiente a limbii române, acestea nu se integrează în societatea moldovenească. Probabil, limba maternă a diasporei ar trebui să se învețe doar în ciclul primar, iar începând cu ciclul gimnazial studiile să se facă în limba de stat pentru toți cetățenii republicii, „așa încât fiecare să dispună de aceleași condiții de acces la serviciile și structurile statului moldovenesc, lucru cerut cu insistență de structurile europene” [12, p. 174].

Se cere să se constituie o Comisie sau un Departament alcătuit din specialiști profesioniști (lingviști, istorici, juriști, filosofi, sociologi etc.) care sub egida Guvernului și a Parlamentului, să elaboreze o nouă Lege privind funcționarea limbii de stat (oficiale) pe teritoriul Republicii Moldova, să alcătuiască un Program de Stat ce ar asigura funcționarea limbii oficiale și a limbilor grupurilor etnice conlocuitoare pe teritoriul republicii, să reinstitue Departamentul de Stat al Limbilor, investindu-l cu supravegherea și controlul asupra respectării Legislației lingvistice, să stabilească un termen concret de atestare a persoanelor cu funcții de răspundere în conducerea statului și a specialiștilor care, în virtutea funcțiilor de serviciu, vin în contact direct cu populația etc. Firește, la realizarea Programului se va ține cont de normele legislative internaționale privind locul limbilor diasporei într-un stat suveran și independent. Astfel, în Republica Moldova limba rusă urmează a fi considerată o limbă a diasporei respective, bucurându-se de drepturile prevăzute în *Carta Europeană a Limbilor Regionale și Minoritare*, dar nu și de privilegiul de a obține statut de a doua limbă oficială (de stat) în Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. Petrencu A., *Politica statului român față de etniile conlocuitoare din Basarabia în anii 1918-1940*, în: „Țara”, 21 decembrie, 1993.
2. Ibidem.
3. Stăvilă V., *Omogenizarea și alogenizarea (rusificarea) Basarabiei în anii ultimei conflagrații mondiale (1939-1945)*, în: „Țara”, 21 decembrie, 1993.

4. Cojocaru Nicolae, *Problema acomodării alolingvilor din Republica Moldova la mediul etnic autohton*. Chișinău: Editura „Tehnica info”, 2006.
5. *Elevii români constituie 4/5 din numărul copiilor școlarizați*, în: „Făclia”, 2002, nr. 3 (27-47).
6. Coșeriu Eugen, *Latinitatea orientală*, în: „Limba Română” [Chișinău], 1994, nr. 3.
7. Cotelnic Teodor, *Limba oficială și minoritățile lingvistice în Republica Moldova*. Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului, Limbaje și Comunicare, vol. al VII-lea. Suceava: Editura Universității Suceava, 2005, p. 349-360.
8. Губогло М. Н., *Развитие двуязычия в Молдавской ССР*. Кишинёв, 1979.
9. Dron Ion, *Județul Taraclia – creatură a „politicienilor” și „internaționaliștilor” din Republica Moldova*, în: Ion Dron. Studii și cercetări. Chișinău, Pontos, 2001.
10. Boboglo Ignat, *Există vreo perspectivă pentru învățământul minorităților naționale sau ba?*, în: „Făclia”, 2004, 24 aprilie.
11. Філіпчук Г., *Українці Преднестров'я: реальність і перспектива*, în: „Преднестрове”, 2003, 12 юня.
12. Guțu Ion, *Politici lingvistice moldave: de la pluri/multilingvism la monolingvism*, în: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european*. Chișinău, 2008.

Vasile PAVEL
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

ASPECTE ONOMASIOLOGICE
ALE CERCETĂRII MOTIVAȚIEI
ÎN CARTOGRAFIA LINGVISTICĂ
ȘI DIALECTOLOGIE

Onomasiological aspects of the research's motivation in the linguistic cartography and dialectology

Abstract. This study analyses the onomasiological aspect of the research of motivation's phenomenon in dialectology and linguistic geography. Motivation is the first level in the act of nomination (in the creation process of a new word). Motivated words are transparent. They have the feature to send to another word. The derivative *ashtray* reminds us of the word *ash*. By drafting and interpreting the *maps of motivation*, an innovative method, the *Atlas of Europe's languages (Atlas linguarum Europae, ALE)* and the *Linguistic Romanic Atlas ((Atlas linguistique roman, ALiR)* open up new horizons for the contrastive-typological study of languages, in terms of the finding of a „common mentality” to the speakers of different languages and dialects. In Tomsk (Russian Federation), under the leadership of prof. O. I. Blinova it is elaborated *The motivational dialectal dictionary*, vol. I-II (1982-1983). In her works *The motivation phenomenon of words* (1984) and *Motivology and its aspects* (2007) O. I. Blinova presents the results of the motivation phenomenon's investigation of the end of twentieth century – beginning of XXI century. From her point of view, the fundamental departments of this science are “descriptive motivology and contrastive motivology”. For this in the making science, the West proposed the denomination *Iconomastic*. In the Romanian area, this science is named *Motivational Linguistics*.

Keywords: motivated word, map of motivation, motivational linguistics, motivation, nomination, onomasiology.

Motivația cuvintelor în momentul creării acestora face parte din procesul complex al identificării, reflectării și desemnării obiectelor, altfel spus, al nominației. Nominația < fr. *nomination* „action de nommer, d'être nommé”, împrumut din lat. *nominatio* (v. Dictionaire générale de la langue française, vol. II, 1964, p. 1597), care constituie obiectul de studiu al onomasiologiei. Comp. și engl. *nomination*, rus. *номинация*.

În sens obișnuit, uzual, onomasiologia este definită drept „știință despre denumiri”. Termenul a fost pus în circulație la începutul secolului al XX-lea. Problema nominației a fost abordată în cadrul Cercului Lingvistic de la Praga. În a doua jumătate a secolului trecut onomasiologia cunoaște un șir de realizări importante. Apar lucrări consacrate

integral teoriei onomasiologice. Se cercetează astfel o serie de probleme generale ale nominației și tipurile de denumiri [17], aspectul onomasiologic al părților de vorbire [13], cuvintele motivate în raport cu cele opacizate [18], nominația lexicală în graiurile limbii române [16], derivarea nominativă [15] etc.

Nominația este strâns legată de procesul cunoașterii. Onomasiologia se orientează spre studiul aspectului cognitiv al nominației, care privește în mod direct și motivația ca primă etapă a nominației.

Onomasiologia intersectează anumite aspecte ale teoriei motivației în baza obiectului, în anumite privințe, comun al investigației: cuvintele motivate, care derivă din procesul complex al nominației; motivația ca primă etapă în procesul de desemnare a lucrurilor. În ambele domenii de cercetare, metoda de analiză se va situa (în raport cu studiul mijloacelor de formare a cuvintelor în spirit tradițional) la un nivel mai înalt de abstracție, urmărindu-se calea parcursă de cuvântul motivator până la transformarea lui în cuvânt motivat.

Derivatele sunt *cuvinte motivate*. Ele iau naștere din alte semne ale limbii, în temeiul percepției unei posibile asociații de idei, a unității lucrurilor. Legătura dintre cuvântul derivat și cel primar este transparentă (*plugar* „țăranul care prelucrează pământul cu plugul” < *plug* + suf. *ar*). Primul cuvânt este *motivat (ul)*, al doilea – *motivant (ul)*. La fel și în cazul derivatelor semantice (*mătase* „fibre vegetale la știuletele porumbului” < *mătase* „fibră textilă naturală sau sintetică” < lat. *metaxa*). Precum bine se știe, calea creării cuvintelor, la fel și a cunoașterii în general, este un proces ascendent, dar în același timp „reversibil”, or, un cuvânt nou apare în baza unui cuvânt existent deja în limbă.

Cuvântul motivat are însușirea de a trimite la un alt cuvânt (regionalismul *gurar* „porțiță de la plita de la bucătărie” ne amintește de cuvântul *gură*, *cuvânt nemotivat*). Cuvintele nemotivate au doar facultatea de a se referi la lumea extralingvistică.

Existența a două tipuri de cuvinte – motivate și nemotivate – constituie o trăsătură tipologică universală. Această teză nu vine în contradicție cu teoria caracterului arbitrar al semnului glotic. „Principiul arbitrarului semnului, – afirmă F. de Saussure, – nu este contestat de nimeni, acest principiu domină întreaga lingvistică” [8, p. 87]. Totodată F. de Saussure vorbea despre „motivația relativă” a semnului, ceea ce i-a făcut pe mulți cercetători să-i reproșeze savantului „inconsecvența” și „confundarea de diverse aspecte”. Pe alții i-a dezorientat. Urmându-l pe Saussure vizavi de „motivația relativă”, unii lingviști (Emil Benvenist., R. A. Budagov ș.a.) au afirmat în mod inexact că semnele limbii nu sunt „o categorie cu totul arbitrară”, deoarece avem și multe cuvinte motivate. Este o teză lipsită de temei.

În termenii teoriei reflectării, susține Eugeniu Coșeriu, legătura dintre concept și denotat nu este arbitrară (conceptul e dependent de denotat). Semnul limbii este motivat până nu-și pierde această facultate, până nu devine opac, lipsit de transparentă.

Se consideră că influența covârșitoare a lui F. de Saussure în lingvistica modernă cu privire la caracterul arbitrar al semnului lingvistic cu greu a mai lăsat loc pentru „aspectul genetic al limbajului, adică pentru studiul serios al motivației”

[9, p. 238]. Totuși investigațiile privind nominația și motivația au progresat în mod evident în ultimele decenii mai ales în legătură cu utilizarea deopotrivă de către lingviști a metodelor tradiționale (onomasiologia, semasiologia) și inovatoare (redactarea hărților de motivație și a dicționarelor dialectale motivaționale).

Încă Jules Gilliéron, fondatorul geografiei lingvistice, a intuit că „secretul limbii se află ascuns în vorbire”. Expunând principalele sale concepții lingvistice, Eugeniu Coșeriu subliniază: „Primul lucru pe care l-am făcut ... a fost să nu plec de la limbă, ci dimpotrivă: adică să răstorn acest principiu saussurian, să plec, dimpotrivă, de la vorbire ..., să luăm vorbirea ca «măsură» și limba însăși (*langue*) s-o găsim în vorbire” [2, p. 14]. S-a demonstrat cu fapte concludente că originea inovațiilor lexicale trebuie cercetată în activitatea concretă a vorbitorului. De aceea, observarea și sesizarea, pe viu, a mecanismului și legalităților nominației în dialecte, graiuri contribuie enorm la explicarea fenomenului vizat.

Pentru teoria nominației cartografia lingvistică furnizează date extrem de prețioase privind fazele intermediare în devenirea cuvintelor. Alegerea căilor premeditate, raționale pentru explicarea terminologiilor profesionale, de exemplu, este un act justificat. Totuși să ținem cont de faptul că în evoluția de milenii nominația în graiul viu este un proces liber, nepremeditat, natural, spontan. Lingvistica vorbirii, relatează E. Coșeriu, ține cont nu numai de principiile generale ale „gândirii în vorbire”, ci și de principiile de cunoaștere a lucrurilor, plecând „de la posibilitățile limbii în desemnarea, în numirea lucrurilor în situații concrete” [*Ibidem*, p. 19, 49].

Inovația, apariția unui cuvânt este expresia libertății de creativitate a vorbitorului. Momentul când s-a creat un cuvânt este „actul poetic”.

Crearea unui cuvânt este condiționată mai întâi de identificarea obiectului ce necesită a i se da un nume. În timpul căutării numelui pentru noul element al realității, vorbitorul compară prin intermediul asociației de idei noul obiect cu altele vechi (asociația fiind o proprietate a psihicului de a lega între ele mai multe imagini senzoriale, idei etc.; apariția unei reprezentări atrage în conștiință o altă reprezentare asemănătoare cunoscută anterior). Astfel este găsit semnul caracteristic comun pentru lucrurile înrudite (sau doar aparent omogene). Cu alte cuvinte, este găsit motivul, semnul reprezentării obiectului (forma internă) ce se identifică cu imaginea primară și care va sta la baza creării unei denumiri noi (a unui cuvânt sau a unei sintagme nominative).

Vom reține deci că odată cu găsirea semnului comun pentru lucrurile comparate (cf. *aripă* „organ al păsărilor, care servește la zbor”/*aripă* „parte a avionului”), subiectul vorbitor găsește astfel și numele obiectului cunoscut anterior (de pildă, *aripă*). Acest cuvânt, existent în limbajul vorbitorului, va servi drept bază onomasiologică pentru desemnarea noului obiect (cf. *scrumieră* < *scrum* + suf. *-ieră*). Aceasta este poziția-cheie de importanță deosebită prin care se poate lămurii formarea noului cuvânt. Altfel spus, este vorba de premisa creării noului nume. Este tocmai ceea ce afirmă G. W. Leibniz: percepția senzorială ne oferă obiectul, rațiunea ne oferă numele lui. Numele, precizează filozoful german, este un „semn distinctiv”, un indiciu bătător la ochi, pe care

vorbitorul îl face reprezentant al obiectului. Din cele spuse se desprinde ideea despre două etape în procesul de creare a cuvântului: etapa senzorială și etapa logică (noțiunea se formează doar cu ajutorul cuvântului).

În forma internă descoperim dezlegarea corectă a actului creator al numelui. Limbajul, afirmă W. von Humboldt, nu este *ergon* (produs), ci *energia* (activitate). Limba este activitate creatoare de semne. Ca factor de reflectare a realității și ca instrument de comunitare, limba (dialectul, graiul) este creația cea mai semnificativă a fiecărui popor. Cuvintele sunt comori de imaginație și gândire. Aceste teze le considerăm drept fundament epistemologic la cercetarea aspectului genetic onomasiologic al motivației în geografia lingvistică și dialectologie.

Atlasul limbilor Europei (Atlas linguarum Europae, abreviat ALE) cuprinde hărți onomasiologice și motivaționale, iar acestea din urmă constituie o inovație în geografia lingvistică europeană. Ulterior hărți lingvistice motivaționale sau de motivație au apărut și în *Atlasul lingvistic romanic (Atlas linguistique roman, abreviat ALiR)*.

ALE și ALiR sunt atlase interpretative, primele, și până în prezent, unicele proiecte de cercetare de o asemenea anvergură, la a căror elaborare au participat și dialectologii de la Institutul de Filologie din Chișinău.

ALE, publicat până acum în nouă volume (1983-2015), include răspunsuri (cuvinte, sintagme nominative) dintr-o rețea de 2 631 de localități anchetate, din cadrul celor șase familii de limbi existente pe teritoriul european, din Islanda până la Munții Ural: indo-europene, altaice, semitice, uralice, caucaziene, la care se adaugă basca. De vreo 12 ani încoace președintele Atlasului este profesorul Nicolae Saramandu (București, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti” al Academiei Române).

Redactarea hărților de motivație este o „metodă de interpretare” a datelor lexicale. Ea merge dincolo de interesul pentru etimologie și caută cauzele, motivația desemnării anumitor obiecte” [9, p. 328]. ALE și ALiR deschid noi orizonturi pentru studiul contrastiv-tipologic al limbilor și dialectelor europene, oferind o „tipologie riguroasă” a idiomurilor vorbite în Europa, în temeiul constatării, de către autorii atlaselor, a unei „mentalități comune” la vorbitorii de limbi și dialecte diferite. Înțelegerea acestei probleme decurge din studiul motivației cuvintelor, a căror rădăcini (baze onomasiologice) țin de epoci străvechi. Fenomenul motivației este ilustrat în baza hărților lingvistice motivaționale, precum ar fi harta pentru denumirile curcubeului, alcătuită și interpretată de lingvistul italian Mario Alinei [1, p. 3-30].

Lingviștii români Nicolae Saramandu și Manuela Nevaci constată că în limbile europene la originea motivației termenilor pentru „spic” stau două tipuri de motivație:

- 1) „ascuțit, tăios”, „țepos, spinos”, tip caracteristic limbilor indo-europene, și
- 2) „cap, capăt, proeminență, vârf”, tip caracteristic, în general, limbilor neindo-europene [6, p. 221-228].

În baza hărții „Miriapod”, pe care acum mai bine de două decenii am alcătuit-o împreună cu acad. Silviu Berejan pentru *Atlasul lingvistic romanic*, vol. al II-a, s-a constatat că „în limbile și dialectele romanice din Europa la originea motivației se află motivele „«animal» cu multe perechi de picioare, lăbuțe”; cf. fr. *mille-pattes, millepieds*, it. *centogambe*, sp. *siemies*, cat. *centames* etc. [4, p. 319-337].

În lingvistica occidentală s-au făcut încercări de a folosi pentru fenomenul avut în vedere termeni noi: *iconimie* pentru motivație, *iconim* pentru semn motivant, *iconomastică* pentru teoria motivației ca știință lingvistică. În spațiul glotic românesc unii cercetători pun în aplicare termenul *Lingvistică motivațională* [5, p. 11-14].

Școala dialectologică de la Universitatea din Tomsk (Federația Rusă) a elaborat la începutul anilor '80 ai secolului trecut, sub conducerea și redacția prof. Olga Iosifovna Blinova, *Dicționarul dialectal motivațional*, vol. I-II, în temeiul graiurilor rusești de pe cursul mijlociu al fluviului Obi din vestul Siberiei [12]. Este un nou tip de dicționar, având menirea să prezinte sub aspect lexicografic relațiile sistematice motivaționale între unitățile lexicale. În ultimul pătrar al sec. XX în lingvistica din spațiul fostei U.R.S.S. au apărut, de asemenea, mai multe studii privind probleme teoretice ale motivației. Printre acestea menționăm studiul monografic *Aspectul dinamic al motivației lexicale* de N. D. Golev [12], scris în baza materialelor de limbă rusă. Autorul, discipol al profesoarei O. I. Blinova, examinează motivația în strânsă legătură cu derivarea, fenomenul motivației fiind privit drept component de bază al procesului derivațional. El constată că problemele teoretice ale motivației sunt cercetate în cadrul mai multor științe, de fapt, în mod separat, dar este necesar „de a fonda o disciplină aparte – motivologia” [Ibidem, p. 4].

În lucrările sale capitale, *Fenomenul motivației cuvintelor* [10] și *Motivologia și aspectele ei* [11] O. I. Blinova prezintă și generalizează rezultatele investigației în domeniul motivației de la finele secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea. În opinia sa, compartimentele de bază ale acestei științe sunt „motivologia descriptivă și motivologia contrastivă”. Domnia sa susține că motivologia are statut de „disciplină lexicologică”, având cele mai strânse legături cu onomasiologia, semasiologia și etimologia. Obiectul de cercetare este fenomenul lexico-semantic al motivației cuvintelor, în principal, relațiile motivaționale între cuvinte. În vizorul autoarei se află importante probleme privind aspectul „ontologo-metodologic al motivației”, sensul motivațional, varietatea lexicală și forma internă a cuvintelor, motivația sub aspect dinamic (opacifierea, remotivația, etimologia populară).

În concordanță cu unele teze expuse de W. von Humboldt, Lazăr Șăineanu menționa următoarele: „Limba unui popor este «expresiunea» modului de a simți și de a vedea lumea. Particularitățile unei limbi se manifestă cu deosebire în «psihologia populară», adică în tiparul original, în care poporul își toarnă cugetările, chipul, cu care dânsul își zugrăvește lucrurile” [15, p. 134].

Una din sarcinile de bază ale onomasiologiei o constituie identificarea tipurilor de denumiri și descrierea procedeelelor nominației. Cuvintele și sensurile noi, create după modele interne ale limbii române, apar pe două căi principale:

- a) prin procedeul *derivării morfematice* și
- b) prin intermediul *derivării semantice*.

Derivarea morfematică este un procedeu de formare a cuvintelor bine cunoscut, care se realizează prin afixare, compunere și abreviere. În graiurile limbii române modelul cel mai activ este sufixarea. Graiurile din aria *Atlasului lingvistic* alcătuit

la Chișinău (*Atlasul lingvistic moldovenesc*, ALM și *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, nodul Bucovinei, Transnistria*, continuare directă a ALM, dar cu un titlu revăzut, ALRR. Bas.) cunosc multe cuvinte derivate pe teren propriu românesc: *călcătorie* „pârlaz”, *țârnar* „jitar”, *nighinar* „trior”, *ploiniță* „stropitoare”. La același radical pot fi atașate, în diferite graiuri, diverse sufixe: *hulubărie*, *huluberniță*, *hulubar*, *hulubernic* „porumbar”, unele sufixe fiind preferate doar în anumite grupuri de graiuri: *-ău*, *-ălău*, *-ucă* (*tocănău*, *tocălău* „melesteu”, *păscălău* „imaș”, *cotrulău* „cenușar la plita de bucătărie”, *răzălău* „răzătoare”, *săpucă*, *pernucă*, *măsucă*) – în Maramureșul de la nord de Tisa; *-ușcă* (*biciușcă* „bici”, *chipărușcă* „ardei iute”, *vițelușcă* „vițică”, *scăldușcă* „cadă, albie”) – în nordul Bucovinei. Toate aceste exemple sunt derivate structurale care reflectă atât motivantul, cât și formantul, „sensul derivațional” având la bază, în cazul substantivelor, categoria onomasiologică *obiect*.

Derivarea semantică se manifestă sub forma polisemiei lexicale, a extinderii funcției denotative a cuvintelor existente. Rezultatul acestui procedeu (al derivării semantice) este *derivatul semantic*, unitate minimă de nominație a nivelului lexemic, constituită de sensul derivat al lexemului polisemantic (semnificatul) și învelișul sonor al aceluiași lexem (semnificantul). Sensurile noi, derivate (=derivatele semantice) pot fi concepute drept noi unități de nominație pentru că ele apar din necesitatea de a numi lucruri noi. De exemplu, *plumb* „creion” < *pumb* (de placă) „unealtă în formă de bețișor cu care se scria pe tăblițele de ardezie” < *plumb* „element chimic metalic”. Formele *plumb* „creion” și *plumb* „condei de placă”, pe care le-am înregistrat în graiurile din ținutul Herța, sunt derivate semantice. Termenul *derivare semantică* este mai puțin utilizat, dar se consideră un termen adecvat, susținut de teza formulată de cunoscutul lingvist A. A. Potebnea (1835-1891) privind caracterul derivațional al legăturilor dintre sensurile aceluiași cuvânt polisemantic. Derivatele semantice sunt unități de nominație datorită relațiilor care le leagă de sensul (= semnul) motivant.

Cele două tipuri de derivare, pomenite mai sus, deși sunt diferite ca tehnică, se declanșează și se dezvoltă „după aceleași legități”, interacționează, se completează și se suplinesc în statica și dinamica limbii, determinând specificul sistemului lexical.

Față de conceptul „formarea cuvintelor”, fenomenul nominației este o noțiune mult mai cuprinzătoare. Formarea cuvintelor, susține pe bună dreptate V. M. Nikitevici, se încadrează în conceptul de „derivare nominativă”, un sistem mai complicat și mai vast în raport cu formarea cuvintelor [15]. Într-adevăr, funcția primară a întregului sistem de formare a cuvintelor este cea nominativă.

În principiu, mecanismul nominației ca proces de desemnare a lucrurilor este unul și același pentru toate idiomurile. Dar preferințele și posibilitățile de realizare a procedurilor nominației, raportul numeric al tipurilor de denumiri, manifestarea legităților generale și particulare ale nominației depind de *s t r u c t u r a l i m b i i*. În limbile germanice compunerea, de exemplu, este un procedeu foarte viabil în raport cu limbile romanice.

Noțiunea de inovație lexicală este examinată în relație cu noțiunea de adoptare (reluare, reproducere), iar în dialectologie și cu aria de răspândire geografică. Adoptarea e un act practic. Inovația este individuală, dar aceasta nu înseamnă că întotdeauna

a făcut-o un singur subiect vorbitor. Un cuvânt nou poate apărea, în mod independent, în mai multe graiuri. Inovația se poate răspândi din diverse centre de iradiere, când sunt condiții asemănătoare. Și inovațiile metaforice (ca figură de stil sau ca metaforă linguală) sunt creații individuale, adoptarea lor de către mai mulți vorbitori este un act practic. Metafora reprezintă rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese prin substituirea cuvântului obiect de comparație cu cuvântul imagine. Comp.: *ursoaică* „femela ursului” > *ursoaică* „coș de sobă, așezat în poziție orizontală în podul casei”, arie extinsă în majoritatea graiurilor moldovenești de la est de Prut [ALM, vol. II, partea I, h. 573].

Orice limbă se prezintă ca unitate în diversitate. Limba este activitate de creație și „sistem în mișcare” (E. Coșeriu). Creativitatea generează varietăți, iar alteritatea – omogenități [3, p. 11-12].

Motivația e pusă în legătură cu imaginile primare, cu forma internă ca manifestare abstractă a semnului reprezentării obiectului și cu asociația de contiguitate, de formă sau de funcție a lucrurilor. Formele interne pot fi dintre cele mai diverse. Pentru capitolul (discul) florii-soarelui, în care sunt împlântate semințele, au fost înregistrați în diverse graiuri din stânga Prutului, peste 35 de termeni (baze onomasiologice): *tablă* (cu accentuare modificată, după *tablă* „tavă de servit”), *pălărie*, *căciulă*, *cușmă*, *șleapcă*, *caschetă*, *cap*, *căpățână*, *pită*, *turtă*, *plăcintă*, *sită* ș.a., toate aceste lexeme fiind însoțite de determinanți (caracteristici onomasiologice): *pălărie de răsărită*, *turtă de soreancă* etc., care precizează sensul termenilor indicați mai sus (ALM, II/2, h. 921). Motivația variază la nivelul semnului motivant concret, al motivului (*pălărie de răsărită*, *căciulă* ~, *turtă de soreancă*, dar este similară sau identică la nivelul tipului de semn motivant, al motivemului, exprimare prin formula-tip „obiect rotund și plat”, plus numele plantei în general.

Motivemul aparține nivelului emic (al abstracției) și corespunde unei clase de semne motivante omogene.

Unitățile lexicale au originea, de regulă, în planul sintagmatic al limbii. Multe cuvinte reprezintă condensări ale unor structuri sintactice, ca urmare a transferului de la judecata despre obiect la denumirea sa (omul care lucrează cu plugul > *plugar*, cel care vinde > *vânzător*). Semnul cu caracter analitic se transformă într-o sintagmă nominativă, care prin univervalizare, dă naștere unui singur cuvânt. Din acest motiv unii lingviști propun ca teoria motivației să cuprindă noțiunea de *judecată motivantă* [14, p. 10].

Mostre de propoziții-judecăți cartografiate (care ar fi derivat în unități lexicale) nu se atestă. Acestea sunt caracteristice mai mult vorbirii interne. În schimb, pe aceleași hărți lexicale sunt fixate numeroase îmbinări de cuvinte (sintagme nominative), care reprezintă faze intermediare în procesul de formare a derivatelor: *gealău pentru filoncă* > *filoncar*, *gealău de făcut carnizuri* > *carnizar*; *teară de potcovit* > *potcovitori* (ALRR. Bas, h. 12, 69); *stâlp de ulcioare* > *ulciorar* „prepeleac”; *cușcă pentru hulubi* > *hulubar*, *hulubarnic*, *hulugherniță*, *hulubniță*, *huluboaică*; *rât de fân*, *loc*

de fân, toloacă pentru fân > fânaț, fâneată (ALRR. Bas, h. 250, 271, 272). În acest caz termenii de expresie analitică (*stâlp de ulcioare, loc de fân*) au drept constituenți baza onomasiologică (*stâlp, loc*) și caracteristica onomasiologică (*de ulcioare, de fân*), care au servit la formarea cuvintelor derivate (*ulciorar, fânaț*). Alteori, pe calea transferului metaforic, se încetățenește derivatul semantic, precum *aripă* (la avion). Evoluția sensului cuvântului se realizează deseori prin extensiune semantică. La început cuvântul *pasăre* avea doar sensul de „vrabie” (specie de pasăre), iar mai târziu a început să denumească orice pasăre.

Sintagmele nominative sunt unități lexicale dinamice, motivate. Înregistrarea în timpul anchetelor de teren și cartografierea acestora merită toată atenția. Fenomenul lexicalizării constituie un procedeu al nominației viabil în graiurile românești și în limba română în general. Numeroase sintagme nominative fac parte din sistemul lexical al limbii literare (*casă de economii, casă de cultură, gură de ham, gura fluviului, gura vasului, cale ferată* etc.). Îmbinarea stabilă de cuvinte se identifică, într-un anumit sens, cu cuvântul compus (unitatea lexicală cu componente sudate), precum sunt *untdelemn* < *unt de lemn*; *botgros* < (pasăre cu) *bot gros*.

Utilizarea în paralel a semnelor de diversă structură (*pom de măr* > *merar*; *băț de pus oale* > *olar*) și reflectarea acestora în hărțile lingvistice îi sugerează cercetătorului ideea despre evoluția și modificarea în timp a unităților de nominație, despre peisajul dialectal, care ni se înfățișează ca aspect al diacroniei desfășurate în spațiu. *Hărțile lingvistice oglindesc coexistența diacroniei în sincronie.*

Sintagme nominative similare celor din graiurile limbii române se regăsesc și în dialectele limbilor balcanice, ale limbilor slave și în alte limbi europene. Comp.: rus. *читальный зал* > *читалка*; *вечернее собрание* > *вечерка*. La baza unor denumiri și procese asemănătoare se află nu doar „mentalitatea comună” a vorbitorilor în felul de a vedea anumite lucruri, dar și existența unor mecanisme generale similare ale actului nominației. Transferul metaforic al termenilor de la un obiect la altul, bunăoară, este atestat în diverse limbi.

Accepția curentă a originii metaforei se trage încă din Antichitate. Metafora s-a ivit ca o necesitate dintr-o anumită „indigență a limbii”. Metaforele savante pentru desemnarea în limba română printr-o sintagmă a noțiunii „mărul lui Adam” pornesc de la legenda biblică de mare circulație în întreaga Europă, după care Adam ar fi mâncat din fructul oprit. Apărută în latina Evului Mediu, observă acad. Marius Sala, metafora *pomum Adami* s-a transmis limbilor romanice apusene. Metaforele simple (*măr, merișor, nod, oușor, nucă*) ar putea fi „rezultatul trunchierii” metaforelor sintagmatice [7, p. 497-510]. În graiurile limbii române câmpul creațiilor metaforice este deosebit de larg. Cf. derivatele semantice *rânză* „coș de pernă”, *capră* „unealtă de lemn cu patru picioare, folosită la tăiatul lemnului cu fereștrăul” și sintagmele nominative *brăul ciobanului, brăul babei, brăul lui Dumnezeu, brău de ploaie* „curcubeu”, atestate în aria *Atlasului lingvistic moldovenesc*.

În încheiere, motivația semnelor limbii, în momentul apariției lor, nu intervine o dată pentru totdeauna. Cu timpul multe cuvinte devin opace.

Referințe bibliografice

1. Alinei M. *Magico-Religious Motivations in European Dialects: a Contribution to Archeolinguistics*. În: *Dialectologia et Geolinguistica*, 1977, nr. 5, p. 3-30.
2. Coșeriu E. *Linguistica integrală. Interviu realizat de Nicolae Saramandu*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996.
3. Coșeriu E. *Unitatea limbii române: planuri și criterii*. În: *Limba română și variațiile ei locale*. București: Editura Academiei Române, 1985, p. 11-12.
4. Pavel V., Berejan S. *Les designation du mille-pattes*. În: *Atlas Linguistique Roman (ALiR)*. Volume II a. Roma: Instituto Poligrafuco e Lecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2001, p. 319-337.
5. Pavel V. *Redactarea hărților motivaționale – metodă inovatoare în geografia lingvistică*. În: *Cercetări anuale de lingvistică română în memoriam Ion Dumeniuk – 80 de ani de la naștere. Materialele Conferinței cu participare internațională (Chișinău, 12 mai 2016)*. Chișinău: CEP USM, 2016, p. 11-14.
6. Saramandu N., Nevaci M. *Hărți lingvistice motivaționale*. În: *Fonetică și Dialectologie*, 2005-2007, nr. XXIV-XXVI, p. 221-228.
7. Sala Marius. *În legătură cu denumirea „mărul lui Adam” în unele limbi romanice*. În: *SCL*, nr. 4
8. Saussure F. de. *Curs de lingvistică generală*. Traducere de Izverna Tarabac. Iași, 1998.
9. Vierek W. *Atlasul limbilor Europei (Atlas linguarum Europae)*. În: *Fonetică și Dialectologie*, 2003-2004, nr. XXII – XXIII, p. 327-332.
10. Блинова О. И. *Явление мотивации слов: Лексикологический аспект*. Томск: Изд. Томского ун-та, 1984.
11. Блинова О. И. *Мотивология и ее аспекты*. Томск: Изд. Томского ун-та, 2007.
12. Голев Н. Д. *Динамический аспект лексической мотивации*. Томск: Изд. Томского ун-та, 1986.
13. Кубрякова Е. С. *Части речи в ономаσιологическом освещении*. Москва, 1978.
14. Кубрякова Е. С. *Теория мотивации и словообразование*. Москва, 2010.
15. Никитевич В. М. *Основы номинативной деривации*. Минск, 1985.
16. Павел В. К. *Лексическая номинация. На материале молдавских народных говоров*. Кишинев: Штиинца, 1983.
17. *Языковая номинация, I: Общие вопросы; II: Виды наименований*. Под ред. В. А. Серебренникова и А. А. Уфимцевой. Москва, 1977.
18. Ульман С. *Семантические универсалии*. În: *Новое в лингвистике*, выпуск 5. Москва, 1970.

Livia CĂRUNTU-CARAMAN

Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

STUDIU COMPARATIV
AL FRECVENȚEI UTILIZĂRII
ENGLEZISMELOR
ÎN PUBLICAȚIILE PERIODICE
DIN REPUBLICA MOLDOVA
ȘI ROMÂNIA (2013-2015)

Comparative study of the frequency of using Anglicisms in periodical publications from Republic of Moldova and Romania

Abstract. In their evolution, world languages intersect and overlap each other. In the modern period, English has the greatest influence on the other languages. Under this influence falls and Romanian.

How is the given process reflected on the Romanian language, we follow it in a comparative study, based on an investigation, related to the frequency of the penetration of the Anglicisms in Romanian communication through the mass-media from the both sides of the Prut river.

The problems of phonetic, morphological and semantic adaptation of English neologisms in the Romanian vocabulary will be the research object of our brief exposures.

Keywords: Evolution, influence, English language, Romanian language, Anglicisms, comparative study, mass-media, phonetic, morphological and semantic adaptation.

În evoluția lor, limbile lumii se intersectează și se întrepătrund. La etapa contemporană, caracterizată printr-o intensă democratizare a societății și apropiere a popoarelor, deci și a limbilor, primordialitatea îi revine limbii engleze, care, în principiu, este declanșatorul produsului comunicativ modern, numit de noi convențional englezisme. Acestea, delegate în celelalte limbi ale lumii, se infiltrează temeinic în vocabularul lor, dictând actul de comunicare local și implicit internațional. Fenomenul englezismelor a căpătat o asemenea amploare, că s-a revărsat asupra celor mai multe limbi ale lumii, cuprinzând preocupările cercetătorilor lingviști.

Se identifică asocieri între engleză și germană, între engleză și rusă, între engleză și română. Există factorii de referință pentru comparații: înseși denumirile limbilor, natura lor diferită prin origine, evoluție, spații de comunicare. Nouă ne revine însă să confruntăm derularea acestui fenomen în cadrul limbii române, pe două segmente ale ei. La prima vedere, ar părea un nonsens să cauți asemănări și deosebiri în interiorul aceluiași act, în care e inexistentă distincția de esență. Se reliefează doar o diferențiere

de formă, apărută în urma faptului că vorbitorii acestei limbi au fost despărțiți artificial de granițe trasate forțat de niște puteri machiavelice pe maluri opuse ale aceluiași râu – în stânga și în dreapta Prutului.

Avem aceleași rădăcini și izvoare ce absorb seva românească și ne potolesc setea de dor. Am succedat și lăsăm drept moștenire urmașilor același grai, datini, cultură. Împreună ne dorim să ajungem într-un viitor comun – în familia unită a Europei. Și limba română ne va ajuta să realizăm acest vis. Așa a făcut vietnameza, chineza, germana. E rândul coreenilor. Al nostru.

De fapt noi am și pornit. Simțim live cum se desfășoară această apropiere prin comunicare, cum limba română ne integrează prin însăși încadrarea sa în spiritul comunicativ european, ghidat de limba engleză. Anume acest moment al intersecției limbii române de pe cele două maluri ale Prutului cu limba engleză ne revine să-l analizăm.

Accentuând că fenomenul englezismelor în limba română prin mass-media se desfășoară integru, fără delimitări regionale, să ne referim la cele mai sesizabile asocieri, ce țin de profilul și orientarea publicațiilor cercetate, de frecvența utilizării neologismelor, de anumite proprietăți lingvistice și psihologice ale lor. În acest scop, am consultat aproximativ același număr de ziare și reviste, anii 2013-2015, din Republica Moldova (*VIP magazin, Săptămîna, Literatura și Arta, Timpul, Moldova*) și România (*Jurnalul Național, Evenimentul zilei, Dilema veche, Curtea de la Argeș*), pledând pentru o comparație paralelă și în timp, și în spațiu.

Am examinat în jur de 200 de numere ale publicațiilor de fiecare parte. În mass-media din Republica Moldova am identificat peste 3 700 de englezisme; în cea din România – mai mult de 3 800 de unități. În această enumerare includem orice termen care are rădăcini originare în limba engleză. Din numărul total, am triat pentru comparație numai câte o singură formă lexematică (fără variante flexionate sau repetate) și am urmărit complexul proces de adaptare (fonetică, morfologică, semantică) a englezismelor în limba română.

Studiul procesului de adaptare fonetică l-am realizat în baza formelor grafice întâlnite în presă, ghidându-ne după tiparele reglementate de cele două dicționare principale, pe care le-am consultat de-a lungul investigației (DOOM2, DEXI). Menționăm că englezismele au suportat aceleași transformări în ambele spații românești, asimilate fiind conform principiului fonetic (*miting, dolar, procesor, smoching, trenți, meci, crichet, ofsaid*). În timpul adaptării și după încadrare, schimbările eufonice nu prezintă însemnate deosebiri: cuvintele se pronunță și în română așa cum se aud în engleză. Dispare doar accentul englez de rostire a sunetelor, care, reluate, se contopesc în specificul românesc. Discrepanțele apar la transcriere: cum să se ortografieze? Cele care se lasă a fi scrise după cum se aud în engleză se consideră asimilate definitiv. Cele ce nu se pretează unor asemenea metamorfoze sunt adaptate după principiul etimologic (*lobby, business, feedback, copyright, blogger, shopping, memory-stick, mass-media, kickboxing*).

Unele englezisme își reconstituie formele de origine respective, reapărând în construcții mai noi cu varianta inițială din engleză: *lider – leadership*, înregistrat

de ambele părți, dar cu o conotație mai variată (*team-leader, co-leader*) și chiar, de câte-va ori, revenind în uz originalul *leader* în mass-media din România. Mostră accentuată și de alte neologisme: *gol – goalkeeper, spicher – speaker, bord – board, stoc – stock*.

Tendința actuală înclină spre o utilizare tot mai frecventă a unor forme fonetice, distincte de recomandările dicționarelor, prezentându-le cam cum vor arăta, pe semne, ele peste vreo 50-100 de ani: *smartfon, cips, șou, modeling, autsaider, reiting* sau doar la primii pași spre acomodare: *shakesperiene, press-reliz, on-laine, triller, offsaid*, lansate în presa de la noi. Dar își are și partea românească propriile sale creații: *feisbuc, youtub, laptop, downloadări, clickabil, blo'n roll, hipsterească, rockeristic, rockabili, jazer, pemperși, homleși*.

Adaptarea morfologică a englezismelor depinde și de capacitatea lor de a se preta categoriilor gramaticale proprii limbii române și de a acumula mărcile specifice ale acestora (articole enclitice, desinențe). Operația e aparent ușoară – s-a atașat morfemul și e adaptat, însă realitatea descoperită în presă ne dovedește că procesul e dificil, provoacă accentuate contradicții și cere durată de timp pentru definitivare. Confuziile se iscă mai ales la ortografia articolelor enclitice și a desinențelor.

În mass-media de la noi, alături de englezismele noi de tipul *on-line-ul, single-ul, flow-ul, fair-play-ul, SF-ul* apar cu cratimă și astfel de neologisme care sunt recomandate a fi unite cu rădăcina lor: *showroom-ul, summit-ul, brand-ul, link-uri, business-ul*. La fel și în presa din România: se cer cu cratimă *performance-ul, talk-show-ul, hobby-uri, backlash-ul, branch-ul, SMS-uri*, dar sunt imitate de *blog-urile, boom-ul, sound-ului, team-ul, mall-uri, staff-ul*. Ar fi de înțeles și chiar admisibil. Autorii ortogramelor în partea a doua a ambelor șiruri păstrează izul de origine și preîntâmpină cititorul că are de a face cu un străinism la lectură. Însă când aceiași utilizatori le ortografiază dublu, acțiunile devin neînțelese. Inexplicabile arată și cazurile când de un englezism deja asimilat complet, cu o frecvență foarte răspândită în activitatea contemporană, afixele se leagă cu cratimă: *star-ul, hit-ul, brand-ul, internet-ului, supermarket-uri, laptop-uri*. Nu mai puțin inedite apar situațiile când în structura englezismelor, reglementate a fi scrise cu cratimă, afixele se aglutinează: *showului, singleul, sprayul, regbyului, hobbyuri, deadlineuri, siteuri* (R.M.); *siteul, showul, sprayuri, showurilor* (R.); iar, mai rar, impun și unele transformări ce par a grăbi asimilarea morfologică a neologismelor: *smartfonul, smartfonuri, off-shorul, feisbucul, downloadări, fultaim*.

Și la adaptarea semantică a cuvintelor de origine engleză, aportul mass-mediei de pe ambele maluri ale Prutului este indiscutabil, probând diferite variante de întrebuintare și difuzându-le și cu erori, care se pot înlătura prin eforturi comune. Iar englezismele ne demonstrează că au acumulat și în comunicarea noastră capacitatea de a-și îndeplini în îmbinări cu celelalte cuvinte ale limbii române funcția de bază – cea de transmitere a semnificației.

Atât pe paginile publicațiilor de la noi, cât și din România, englezismele au dat dovadă că își pot exprima bogăția semantică în toată plenitudinea. Le-am atestat ca necesare denotative: *marketing, feedback, mass-media, blog, fast-food, lobby* – R.M.; *iPhone, scanner, know-how, spam, mouse, free-style* – R. și conotative: *on-line (conectat*

la internet), e-mail (poștă electronică), deadline (în/ la termen), top (clasament), brand (marcă), dealer (agent de bursă); card (cartelă), designer (proiectant), staff (conducere), cash (bani în numerar), wireless (fără fir). Unele formează șiruri sinonimice: training – coaching, dealer – broker – buyer; junk food – fast food, binge watching – binge viewing, altele – antonimice: live – nelive, on-line – off-line; like – dislike, cool – uncool. Calchierile sunt la modă: supermagazin (supermarket), a focusa (to focus), a accesa (to acces), fereastră (window), tabletă (tablet PC), blogosferă (blogosphere), aplicație (application); a aplica (to aplay), a posta (to post), politically correct, politically incorrect, literație (literasy), rockotecă, jazzman. Derivarea, de asemenea, este un procedeu foarte productiv: prepay, declick, fashionist, stylist, rebranding; preview, reload, hipsteric, rugbyst, unplugged.

Vom finaliza acest studiu cu o referire la aspectul funcțional al acestor neologisme pe domenii aparte de activitate, relevând utilitatea, gradul de pătrundere, frecvența și capacitatea de adaptare în comunicarea românească.

Pentru a fi mai concludenți, vom prezenta un tabel în care cifrele vor indica statistic potențialul de utilizare a englezismelor per ansamblu și pe domenii în parte. În calcul, la fel, includem doar o variantă a unui cuvânt (fără forme gramaticale flexionate și fără cele repetate).

Tabel. Circulația englezismelor pe domenii de activitate

Mass media	Polit.	Econ.	Șt. și ed.	Inform.	Artă	Sport	Diverse	Total
M	27	135	53	155	293	100	319	1081
R	29	174	80	237	462	93	538	1614
Total	56	309	133	392	755	193	857	2695

Cum era și de la sine înțeles (și suprafața teritorială, și numărul de utilizatori deserviți de presă mai mare; și ramurile de activitate mai vaste, respectiv, și mai multe englezisme înregistrate), cifrele din tabel demonstrează o superioritate netă a mass-mediei din România.

Cum i se și cuvine unei autentice culturi, poporul care o crează îi acordă prioritate, lansând latura spirituală în avangarda progresului material. Tot așa, cultura românească și în această perioadă de răspântie, ca de fiecare dată când a fost nevoie, dă tonul apropierei de lumea civilizată, pornind înainte de toate de la modernizarea mijloacelor de exprimare. Dacă disecăm momentul investigației, în cele două intersecții descoperim 755 de englezisme (293 din media din Moldova și 462 din România), care au servit cultura și arta românească. Din ele, 314 (157 de o parte și 157 de cealaltă) alcătuiesc secțiunea comună a vocabularului renovat al presei, reprezentând peste 40 % în cadrul domeniului dat și circa 12 % din numărul total.

Dintre ramurile artei cel mai mult s-a primenit vocabularul muzicii. 70 de termeni noi s-au intercalat în expresiile comune ale celor două grupuri de melomani, reprezentați

de cele două medii, denumind genuri muzicale (*jazz, pop, blues, soul, mainstream rock*), calificând persoane implicate în activitățile sferei (*star, rocker, rapper, jazzman, DJ*) și indicând și alte caracteristici, aranjamente, clasamente (*single, band, player, play-list, hit*). Și moda își are englezismele sale înrădăcinate adânc în comunicarea de speță și nu numai (*look, trendy, stylish, hair stylist, catwalk*); și televiziunea (*talk-show, reality-show, televoting, breaking news, news alert*); și cinematografia (*blockbuster, SF, bestseller, thriller, western, horror*).

Vom evidenția și densitatea englezismelor utilizate în comun în informatică, sport. Izvorâte dintr-un anturaj englez, realitățile ajunse la noi nu puteau fi denumite altfel, păstrându-și astfel denomiția și desemnând noțiuni noi de tehnologii și modalități de a atinge performanțe superioare ale inteligenței și fizicului uman. În informatică am atestat 70 de perechi neologice comune (*procesor, display, software, wireless, blog*) și 38 de perechi în sport (*rugby, handbal, snow-board, team, sparring partner, goalkeeper, fairplay*).

Din lexicul celorlalte domenii de activitate am reliefa corpul comun făcut de englezisme în politică (*lider, lobby, summit, miting, exit pol, rule of law*), în economie (*manager, management, dealer, broker, banking, card, dolar, cash, business, shop, boom*) și în știință și educație (*CV, IQ, copyright, e-book, master-class, feedback, training*).

Accentuăm aici și particularitățile polivalente ale unor englezisme de a fi utilizate în diferite domenii. *Lider*, de exemplu, în presa din Republica Moldova l-am întâlnit întrebuințat în politică („*lider de partid*”), economie („*liderul pieței bancare*”), educație („*lider de opinie și manager didactic*”), informatică („*lider pe segmentul smartfon*”), artă („*lider de box office*”), chiar în alte domenii („*liderul religios*”); în cea din România – în politică („*liderii PSD*”), economie („*lider global în brokeraj*”), informatică („*Samsung rămâne lider pe piață*”), artă („*posturile TV sunt lider de audiență*”), sport („*liderul Ligii*”). Dintre polifuncționale mai numim: *manager, staff, fair-play, outsider, raiting, standard*.

Alte constatări vom formula cu privire la utilizarea aceluiași englezism în diferite ziare și reviste sondate cu toate formele lui flexionate, repetate, derivate, incluse în compuse. Cel mai frecvent cuvânt s-a dovedit *show*, întâlnit de 111 ori în presa din Moldova (*showroom, fashion show, rebrandingul showroomului, talk-show, showbiz, show business, showman, reality-show, after-show, Fire Show, one man show, trunk show, slide-show*) și de 140 de ori în cea din România (*showbiz, one-woman-show, one man show, show live, dance-show, Best Car of Show, reality show, supershow, impro-show, talk show, cooking show, show-man, quiz-show, show concept, talent show, survival show, kiss-show, slideshow, tîlk-show, net-show, a good show*). Tot foarte des utilizate sunt *business* (111-29), *rock* (53-68), *top* (83-39), *site* (75-44) și altele.

Am mai releva încă un raționament. Dacă excludem englezismele cu circulație dublă, ne alegem cu observația că unele și-au găsit atestare numai unilateral: în domeniul politic (*whig, impeachment, unicameral* – R.M.; *thinktank, realpolitik, e-government* – R.); în știință și educație (*doctor of science, curriculum, peak-experience; chapter, language, approach, parenting*); în sport (*badminton, squash, dropgol; snowmobil, stretching*,

canyoning), în economie (*billboard, per bushel, buyer; reseller, crowd-financing, money*), în informatică (*font, byte, spyware; keyboard, downloada, modem*), în cultură și artă (*peeling, eyeliner, military; piercing, luxury, entertainer*) și în alte domenii (*cake, jumping, toaster; city, homeless, hunting*).

În încheiere, accentuăm că și aceste englezisme, utilizate numai de o parte sau de alta, cu frecvență mult mai modestă, își au funcționalitatea lor, contribuind la îmbogățirea vocabularului publicistic românesc și, în general, a celui al limbii române.

Așadar, la etapa contemporană, în evoluția limbilor lumii constatăm o tendință sesizabilă de apropiere a lor prin extinderea definiției a influențelor limbii engleze asupra celorlalte. Inclusă în acest proces, și limba română își pretează parametrii săi de comunicare la standardele internaționale, intercalându-și în vocabular o gamă impresionantă de străinisme de origine engleză.

Referințe bibliografice

1. Dragomirescu 2011: Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae, *101 greșeli de lexic și de semantică*. București, Editura Humanitas.
2. Druță 2007: Inga Druță, *Neologismul în structura stilistică a limbii române actuale*. Chișinău, „Elan Poligraf”.
3. Nedelcu 2012: Isabela Nedelcu, *101 greșeli gramaticale*. București, Humanitas.

Surse

VIP magazin
Săptămîna
Timpul
Literatura și Arta
Moldova
Jurnalul național
Evenimentul zilei
Dilema veche
Curtea de la Argeș

Dicționare

1. Dănilă A., Tamba E, 2014, *Dicționar de cuvinte și sensuri recente*. București, Litera.
2. DEXI, 2007, *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău, ARC, GUNIVAS.
3. *Dicționar universal ilustrat al limbii române*, 2011. Copyright, Litera.
4. DOOM, 2005, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Ediția a II-a. București, Univers Enciclopedic.
5. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 2010, Eighth edition. Oxford University Press.

Constantin IVANOV
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

TERMENI FOTOGRAFICI CARE AU LA BAZĂ ANTROPONIME

Photographic terms based on anthroponyms

Abstract. The anthroponyms are an important source of photographic terms' formation, those taken from other fields of specialization or those that are exclusively photographic terms. These terms are denominated based on the name of the inventor of a mechanism, a principle, a process, a phenomenon, an experiment or they have denominations given by analogy in some personalities' honour. Moreover, the inclusion of proper names in the photographic terminology is frequently used in current terminology, which gives to the new created term a high degree of accuracy and which represents a tribute to personalities from different fields and disciplines. In this manner, the merit and the impact of a personality in the development of some field do not get into obscurity.

Keywords: photography, photographic terms, anthroponym, interdisciplinary.

Datorită progresului științific, în fiecare ramură a științei apare necesitatea unei terminologii speciale pentru a desemna fenomene, obiecte și tehnologii. Deși terminologia este studiată pe larg, am ales pentru analiză un domeniu mai puțin explorat. Numită știință, artă și tehnică, fotografia și domeniul fotografic au cunoscut în ultimii ani un progres considerabil de ordin tehnologic și lingvistic. Totuși acest avânt este înregistrat insuficient de dicționarele specializate și de cele generale, iar interferența domeniului fotografic cu diferite domenii generează împrumuturi de termeni. O mare parte din termenii fotografici din limba română actuală au venit din domeniul informatic. Astfel, rolul tehnologiei în arta fotografică este unul esențial.

Mai mult decât atât, domeniul fotografic a cunoscut în ultimii ani o îndepărtare de domeniul chimiei și o apropiere mai mare de domeniul informatic. Prelucrarea fotografiilor nu se mai face pe cale chimică, ci pe cale digitală. Prin urmare, migrarea masivă a termenilor informatici în domeniul fotografic se datorează trecerii de la fotografia care necesita folosirea filmului la fotografia digitală. În ciuda popularității din ultimul deceniu a aparatului fotografic, care este nedespărțit de individul modern, dovadă în acest sens fiind și numărul mare de fotografii publicate zilnic pe Facebook și Instagram – peste 350 de milioane [1], termenii fotografici au un grad înalt de specializare. Datorită funcțiilor automatizate ale aparatului fotografic, procesul de fotografiere este limitat la apăsarea pe buton (sloganul Companiei Kodak: „You press

the button, we do the rest” – Tu apeși pe buton, noi facem restul), termenii fotografici ajung să fie cunoscuți doar de fotografi profesioniști. Întrucât, dacă e să analizăm din punct de vedere diacronic și sincron, terminologia fotografică este actualizată continuu grație progresului tehnologic, atât domeniul fotografic, cât și lexicul terminologic ce definește domeniul se îmbogățesc cu termeni și concepte noi.

Pentru prima dată termenul *fotografie* este utilizat de către pictorul și inventatorul francez Hercules Florence în 1834, dar devine cunoscut publicului larg abia în 1839 datorită matematicianului și astronomului britanic Sir Frederick William Herschel, care a ținut o cuvântare în fața Royal Society din Londra. Forma savantă ce denumește domeniul fotografic este creată din două cuvinte preluate din fondul lexical al limbii grecești – φῶς/τό φῶτος, (phos/photos) = lumină și γράφω (grapho) = a desena, a înregistra. În traducere *ad litteram*, acest termen înseamnă *a desena cu lumină* [2, p. 146-149], iar în limba română actuală termenul este definit ca arta, știința sau tehnica de capturare a unei imagini pe o suprafață sensibilă la acțiunea luminii sau a altor radiații electromagnetice cu ajutorul unui sistem de lentile.

O sursă importantă de formare a termenilor fotografici, fie preluați din alte domenii de specializare, fie termeni fotografici propriu-ziși, sunt antroponimele. Acești termeni au la bază numele inventatorului unui mecanism, principiu, procedeu, fenomen, experiment sau denumiri date prin analogie în cinstea unor personalități. Mai mult decât atât, includerea numelor proprii în terminologia fotografică este o practică destul de răspândită în terminologia actuală, fapt ce-i conferă termenului nou creat un grad înalt de precizie.

În continuare vom prezenta un corpus de termeni fotografici care au la bază antroponime, însoțiți de comentarii terminologice și enciclopedice.

Termeni fotografici propriu-ziși care au la bază antroponime. Din această categorie fac parte termenii fotografici al căror domeniu de origine este fotografia și care nu se regăsesc în lexicul specializat al altor domenii de specialitate:

– *Albert/ efectul Albert* – fotografie realizată în urma a două expuneri, una foarte lungă în momentul fotografierii și cea de a doua unde fotografia sau materialul fotosensibil este introdus într-o soluție diluată de acid cromic, apoi spălată sumar și expusă uniform la lumină. Această experiență a fost realizată în 1899 de către E. Albert [3, p. 128];

– *Becquerel/ efectul Becquerel* – fenomen datorat unei sensibilizări de tip pancromatic a clorurii de argint, fapt ce permite obținerea de copii cu gradație moale de pe negative foarte contrastante. Acest efect a fost obținut pentru prima dată de către E. Becquerel în 1841 [3, p. 41, 128];

– *belinografie/belinogramă* (sinonim: *telefotografie*) – procedeu ce permite transmiterea la distanță a imaginii fotografice prin intermediul firului telefonic sau al undelor radiofonice. Acest procedeu a fost inventat de inginerul și fizicianul francez Eduard Belin în 1907 [3, p. 41];

– *daghereotipie/dagherotipie, daghereotip/dagherotip, redagherotipare* – termenul de bază vine de la primul procedeu fotografic reușit, datorită căruia a fost posibilă

fotografierea unui obiect. Aparatul care permitea realizarea unei dagherotipii era numit dagherotip, iar copierea imaginii se realiza prin redagherotiparea originalului. Acest prim procedeu fotografic a fost dezvoltat și pus la punct de către Louis Jacques Mandé Daguerre în urma colaborării cu Joseph Nicéphore Niépce. Principiul care va purta numele de dagherotipie a fost prezentat publicului larg în 1839 de către omul de știință François Arago, la Academia de Științe și Academia de Arte frumoase din Franța [2, p. 94-95];

– *efectul Clayden* – fotografie realizată în două expuneri pe aceeași emulsie. Efectul a fost constatat de către A. W. Clayden în 1899 [3, p. 128-129];

– *efectul Eberhard* (numit și *efect de vecinătate*) – termen ce caracterizează în general o imagine al cărei subiect este desprins de fundal, unde se poate observa o accentuare a liniilor de delimitare dintre o suprafață expusă puternic și una expusă slab. Acest fenomen mai este numit *efect de vecinătate* sau *efect de apropiere*, care a început să fie cercetat din 1912 de către Eberhard [3, p. 129-130];

– *efectul Herschel, prismă Herschel* – primul termen se referă la procedeu prin care imaginea latentă este slăbită progresiv, în urma influenței unei lumini roșii, chiar până la dispariția ei. Folosit de cele mai multe ori pentru obținerea copiilor mai puțin contrastante de pe un negativ atunci când nu poate fi copiată pe hârtie cu gradația moale. Cel de-al doilea termen se referă la dispozitivul ce permite observarea petelor solare, plajelor și granulației solare, folosit în domeniul fotografic atunci când e nevoie de fotografiat soarele și eclipsele solare. Termenul în cauză nu este unul exclusiv fotografic, ci este preluat din domeniul astronomic. Acești termeni vizează numele astrologului englez Sir Frederick William Herschel (1738 – 1822), care a fost preocupat de studierea efectelor razelor soare [3, p. 130-131];

– *efectul Kron* – vizează fotografia realizată cu ajutorul unei lumini puternice, precum este blitzul sau lampa fulger, și care necesită un timp de dezvoltare mai lent a negativelor. Acest efect a fost constatat în 1914 de către E. Kron [3, p. 131];

– *efectul Russel* – capacitatea unui agent, altul decât lumina, de a produce o imagine latentă într-o emulsie fotografică. Pentru prima dată acest efect a fost constatat de către W. J. Russel în 1898 și cercetat de către Luppó Cramer, S. E. Sheppard, E. P. Wightman, W. Clarck ș.a. [3, p. 131];

– *efectul Sabattier* – expunerea intenționată la lumină în procesul de dezvoltare a filmului fotografic pentru a obține o inversare a tonurilor de negru-alb, adică zonele întunecate devin luminate și zonele luminate devin întunecate, și o linie subțire de culoare neagră în zonele de contrast ridicat. Un asemenea experiment a fost făcut pentru prima dată în 1850 de către medicul și omul de știință Armand Sabattier [4, p. 1049-1051]. Deși termenul poate fi considerat învechit din cauza procesului de realizare a acestuia, efectul Sabattier poate fi obținut cu ajutorul programelor de editare a fotografiei digitale, însă termenul care va caracteriza efectul vizat va fi *solarizare*;

– *efectul Sterry* – atenuarea contrastului de imagine prin introducerea unei hârtii fotosensibile într-o soluție de bicromat de potasiu între expunerea la lumină și dezvoltare. Acest efect permite copierea imaginilor a căror scară valorică se întinde între alb și cenușiu și a fost constatat în 1904 de către J. Sterry [3, p. 132];

– *efectul Villard* – distrugerea de către lumina obișnuită a unei imagini latente, expusă mai întâi la razele X, sau însumarea acestor efecte dacă procedeul este efectuat invers, mai întâi expunerea la lumină și apoi expunerea la razele X. Un asemenea experiment a fost efectuat de către P. Villard în 1907 [3, p. 132];

– *cercurile lui Newton* – deși este un termen inspirat din domeniul opticii și al fizicii, este folosit strict în domeniul fotografic și în imprimerie și reprezintă o serie de cercuri concentrice cu tentă luminoasă și întunecată ce se manifestă în zonele clare ale unei imagini. Acest termen a fost numit în cinstea savantului englez Isaac Newton, primul care a studiat fenomenul în 1717 [3, p. 53];

– *Hektor* – termen folosit de Leica pentru obiectivele cu luminozitate f: 4,5. Deși este un termen dat de către Max Berek, care a proiectat linia de lentile originale pentru Leitz, în cinstea câinelui său *Hektor*, termenul are la origine un nume propriu, nicidecum zoonim, și din aceste considerente putem afirma ca este un eponim, tocmai pentru a evita orice speculații privind originea lui.

Termeni fotografici interdisciplinari care au la bază antroponime. Din această categorie fac parte termenii fotografici care se regăsesc în structura conceptuală a mai multor domenii de specialitate, preluați de terminologia fotografică. În ultima perioadă terminologia fotografică relaționează tot mai mult cu terminologia altor domenii tehnico-științifice, în special cu terminologia informaticii, fapt ce permite preluarea termenilor/lexicului specializat și extinderea fondului terminologic din domeniul fotografic.

– *Bluetooth* – definit ca „interconexiune între dispozitivele electronice prin intermediul undelor radio” [5, p. 60] într-un dicționar general, iar în dicționarul din domeniul informatic apare următoarea definiție „Protocol creat de Bluetooth Special Interest Group pentru dispozitivele electronice de conectare fără fir” [6, p. 49]. Odată cu dezvoltarea noilor tehnologii de realizare a fotografiilor, adică digitizarea acestora, și cu implementarea noii specificații ce permite conexiunea și transferul de date în mai multe aparate foto sau device-uri cu o cameră foto încorporată, termenul a fost preluat de domeniul fotografic și reprezintă doar una din opțiunile de conectare și de transfer al datelor dintre aparatul de fotografiat și imprimantă, calculator sau orice alt dispozitiv. Cuvântul *Bluetooth* este traducerea în engleză a cuvântului scandinav *Blatand*, care nu este altceva decât un epitet al regelui Harald I Gormsson al Norvegiei și Danemarcei (sec. al X-lea), Harald Dinte Albastru (în engleză Harald Bluetooth), propus ca termen în 1997 de către Jim Kardach, inginer la Compania Ericsson și dezvoltator al sistemului ce permite comunicarea între telefoanele mobile și calculatoare. Termenul a fost acceptat tocmai datorită legendei despre regele Harald I al Danemarcei, supranumit Harald Bluetooth, care a reușit să unească triburile daneze într-un singur regat, și asemănării acestor fapte eroice cu tehnologia dezvoltată de Jim Kardach – specificație ce unește toate protocoalele de comunicații într-un singur standard universal [7, potrivit siteului oficial al Companiei Ericsson];

– *Celsius* – deși este un termen din domeniul fizicii, acceptat de Sistemul Internațional de Măsură și Greutăți (SI), acesta a fost preluat de domeniul fotografic

ca indice de măsurare a temperaturii soluțiilor folosite în fotografie și a gradului de încălzire a senzorului unui aparat foto sau video. Scara termometrică centimală a fost denumită *Celsius* în cinstea astronomului și fizicianului suedez Anders Celsius (1701-1744) [3, p. 52].

– *Kelvin* – preluat din domeniul fizicii ca unitate de măsură a temperaturii în SI, prin extensiune, în domeniul fotografic reprezintă unitatea de măsură a temperaturii de culoare, adică „temperatura la care încălzim un corp negru absolut pentru a genera o rază de lumină cu un spectru caracteristic” [2, p. 292]. Termenul este numit în cinstea fizicianului britanic William Thomson, lordul Kelvin (1824–1907), care a propus scara termometrică ce îi poartă numele. Mai mult decât atât, lordul Kelvin a studiat marea, a inventat galvanometrul, voltmetrul, dispozitivul mecanic de integrare a ecuațiilor diferențiale etc. [8, p. 145]. Astfel, termenul *Kelvin* se specializează în domeniul fotografic și exprimă un alt conținut conceptual;

– *Lambert* – specific domeniului fizicii și preluat de terminologia fotografică, termenul reprezintă unitatea de măsură a strălucirii corpurilor în sistemul CGS (centimetru gram secundă), determinată de matematicianul, astronomul și fizicianul german de origine franceză Johann Heinrich Lambert (1728–1777) [3, p. 223];

– *lentila Fresnel* – noul tip de lentilă a fost inventat de inginerul și fizicianul francez Jean Augustin Fresnel (1788–1827), numită ulterior în cinstea lui, care este utilizată în construcția farurilor maritime, pentru dotarea proiectoarelor de mare capacitate și pentru construcția obiectivelor foto [3, p. 177];

– *joule* – în dicționarele terminologice de specialitate termenul este definit ca „unitate de măsură în SI pentru lucru mecanic, energie (mecanică, electromagnetică, radiantă, sonoră etc.) și cantitatea de căldură, definită ca lucru mecanic produs de o forță de un newton când punctul ei de aplicare se deplasează cu un metru” [9, p. 32]. În terminologia fotografică ca și în terminologia fizicii, *joule* reprezintă unitatea de măsură a energiei, însă în domeniul fotografic este folosită pentru măsurarea puterii blițurilor. Această unitate de măsură din Sistemul Internațional a fost numită în cinstea fizicianului englez James Prescott Joule, 1818–1889;

– *watt* – *Dicționarul de mărimi fizice și unități de măsură* definește *watt-ul* ca „unitate de măsură a puterii în SI, definită ca puterea ce corespunde executării unui lucru mecanic de joule într-o secundă” [9, p. 58]. În terminologia fotografică este folosit termenul *watt* ce definește unitatea de măsură a puterii unui consumator electric, în cazul de față al aparatului de fotografiat, al luminii externe ș.a., dar și *watt-sec* (watt-secundă) ce reprezintă unitatea de măsură a energiei consumate de un consumator electric într-o unitate de timp. Denumirea acestei unități de măsură este dată în cinstea lui James Watt, matematician, inventator și inginer scoțian (1736–1819) [8, p. 299].

În ceea ce privește forma termenilor fotografici care au la bază antroponime, se disting mai multe categorii: 1) termeni formați din unități lexicale în care antroponimul este precedat de un substantiv comun: *efectul Sterry*, *efectul Emberhard*, *lentila Fresnel*, *procedeele Jacobson*, *prismă Herschel* ș.a.; 2) termeni formați din unități lexicale în care antroponimul este legat de substantivul comun care îl precedă: *cercurile lui Newton*;

3) termeni care au elemente de compunere savantă: *dagherotipie*, *dagheotip*, *redagherotipare*, *belinografie/belinogramă* ș.a. și 4) termeni în care antroponimul denumește de sine stătător unități de măsură: *Celsius*, *watt*, *joule*, *lambert*, *kelvin* ș.a., tehnologii precum *Bluetooth*, obiecte precum *Hector* (cu referire la lentilă) și uneori efecte: *Becquerel* (cu referire la *efectul Becquerel*).

O mare parte din termenii fotografici propriu-ziși care au la bază antroponime sunt tot mai rar întrebuințați de specialiștii în domeniu, datorită progresului tehnologic din ultimii ani și implementării fotografiei digitale. La nivelul discursului strict specializat, termenii fotografici care au la bază antroponime sunt utilizați în funcție de nivelul de cultură al specialiștilor din domeniul fotografic sau pentru redactarea unor studii ce țin de istoria fotografiei. Or, un asemenea fenomen este absolut firesc odată ce procesul și mijloacele de realizare a fotografiilor devin tot mai accesibile publicului larg.

Termenii fotografici, și nu numai, care își au sursa în antroponime denotă un grad înalt de specializare, fiind opaci pentru publicul larg, ceea ce presupune o bună cunoaștere a domeniului fotografic. Pe lângă faptul că acești termeni au un grad înalt de opacitate, există și unități terminologice care au căpătat valori comune precum: *watt*, *Celsius*, *joule*, *Bluetooth*. Practica de a atribui numele unui cercetător sau inventator fenomenelor fizice este un omagiu adus personalităților din diferite discipline științifice, ceea ce face ca meritul și impactul pe care l-a avut o personalitate în dezvoltarea unui domeniu științific să nu intre într-un con de umbră.

Referințe bibliografice

1. <http://mashable.com/2013/09/16/facebook-photo-uploads/#ZNeaxNuwHEqc> (vizitat la 15.09.2016).
2. *Dicționar ilustrat de termeni fotografici*. Coordonator de proiect Cristina Țintă. Editura Filos, București, 2014. p. 311.
3. Mircea Novac. *Fotografia de la A la Z*. Editura Tehnică, București, 1973. p. 445.
4. *Encyclopedia of twentieth-century photography*. Lynne Warren, editor. Volumes I-III. Published in 2006 by Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2006. p. 1849.
5. *Dicționarul universal ilustrat al limbii române*. Vol. II, Editura Litera, București, 2010. p. 360, 12 volume.
6. Random House Webster's. *Calculator și internet. Dicționar Explicativ*. Traducere și adaptare: Mihai Danciu, Editura Corint, București, 2003. p. 300.
7. <http://www.ericssonhistory.com/changing-the-world/Anecdotes/The-history-of-Bluetooth/> (vizitat la 3.10.2016).
8. Radu Mușat. *Nume proprii – nume comune: dicționar de antonomază*. Editura Polirom, Iași, 2006. p. 311.
9. Teodora Gorceac. *Dicționar de mărimi fizice și unități de măsură: român-rus-francez-englez*. Centrul Național de Terminologie, Chișinău, 2004. p. 72.

MIHAI CIMPOI: CURS DE CRITICĂ LITERARĂ

În programele instituțiilor superioare de învățământ, în ansamblul disciplinelor care au ca obiect de studiu fenomenul literar, critica literară (nemaivorbind de disciplinele auxiliare – bibliografia, textologia, paleografia, hermeneutica etc.) se află, în cel mai bun caz, la compartimentul disciplinelor opționale. Dacă istoria literară e favorizată în raport cu teoria literară, atunci critica literară e, de regulă, tratată ca o cenușăreasă sau neglijată total. Întâmplător sau nu, anume cu întrebarea: „La ce bun – azi – un curs de critică literară?” debutează volumul „Curs de critică literară” (Chișinău, 2015, 248 p.) de Mihai Cimpoi. Ținut la facultatea de filologie a Universității Academiei de Științe între anii 2012 și 2015, cursul readuce în actualitate importanța actului critic, misiunea deosebită a criticului în vremuri sărace.

Parafrazând heideggeriana întrebare „La ce bun poezii în timpuri sărace?”, M. Cimpoi reactivează idei cu ținte polemice: „Din faza ei aurorală antică până azi critica a avut în forme manifeste conștiința că literatura are o funcție cathartică, adică eliberatoare, purificatoare, transfiguratoare, eudomenizatoare (sunt considerațiile aristotelice asociate celor pitagoreice și platonice), că ea face parte din sfera culturii generale, din ansamblul cunoștințelor (precept acreditat de perioada literaturii

franceze vechi), că ea ar constitui un corp comun, o *Weltliteratur* („literatură universală” în accepția lui Goethe). Această conștiință a unității culturale de la Euripide, Sofocle până la Shakespeare și scriitori poporani, înscriind un traseu lung, începând cu Homer și terminând cu Reuter, Creangă, Gogol o avea și Eminescu, dovadă fiind cronicile lui teatrale și articolele din „Curierul de la Iași” și „Timpul”. De la „hermeneutica sfântă” până la „pluriperspectivismul exegetic de azi ce s-a aplecat asupra obiectului său cu această intenție formativă (termenul e al lui Pareyson) de a-l judeca bine (conform sensului etimologic) sub aspect axiologic, dar și gnoseologic”.

Critica literară este o activitate aplicată la opera literară pe care o comentează, o caracterizează, o analizează și o valorifică în special sub unghi artistic. Critica descoperă structura operei literare definind-o în esența ei, elucidează intenționalitatea ei originară, sensul și semnificațiile ei. Ea integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere (ale aceluiași autor, din epoca apariției, din diferite epoci). Critica apreciază opera sub unghi axiologic, descoperă, nu creează valori: „Ea a ținut cont de prezența intrinsecă a unor interrelații permanente între literaturi (exemplu edificator e al Renașterii care își propunea programatic

– de la Petrarca și Boccaccio până la Shakespeare și Cervantes – să valorifice perioada greco-latină sau clasicismul francez, valorificator al subiectelor antice), între autorii reprezentativi, între curente și școli...”. Polemizând oarecum cu un nou mod de a fi al criticii de azi, autorul atenționează: „Marii critici literari de felul lui Sainte-Beuve, De Sanctis sau Călinescu au fost și mari comparatiști, cititori avizați ai literaturii străine”.

Toate aceste argumente sunt aduse, la urma urmelor, pentru a releva o stare de lucruri inacceptabilă, gravitatea căreia rămâne a fi conștientizată, căutându-se alte soluții decât cele acceptate azi: „Canonul postmodern sfârșimă și relativizează totul: norme, precepte, scheme, modele (patternuri), declicuri hermeneutice, clasificări”. Apelând la istoria criticii literare, M. Cimpoi vine cu un adevăr flagrant: „... critica... filologică, comparativă, biografică (saint-beuviană), pozitivistă (lansoniană), universitară, jurnalistică, de interpretare ideologică –, nu și-a propus să aibă un caracter normativ, ci, conform statutului ei estetic „catehetic”, să discearnă, să judece, să decripteze structuri, să pătrundă genetic în procesul de creare a operei, pornind de la ea și numai de la ea, precum postulează Adrian Marino în „Introducere în critica literară”, s-o retrăiască (așa cum preconizau teoretic Dilthey sau Gundolf), să facă fenomenologie (în sensul noii critici), să „creeze puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile” și să impună istoria literară ca „știință inefabilă și sinteză epică” (G. Călinescu).

În definirea statutului criticii literare, M. Cimpoi insistă pe ideea că „scriitorii, ca individualități organice inclasificabile, nu se supun unor norme și precepte estetice rigide. De aceea, criticii au căutat să le descopere și să explice anume personalitatea (bunul suprem, după Goethe), cogito-ul de care vorbește noua și noua nouă critică”.

În fața criticii se pune astăzi întrebarea: „Cum trebuie să procedeze programatic, metodologic (căci până la urmă este o știință sau și o știință, pe lângă faptul că este și un gen beletristic) în condițiile schimbării uluitoare a paradigmatelor, sensibilităților, a prăbușirii ideologiilor, ... proceselor integraționiste, a apariției unor structuri suprastatale”. Răspunsul, în opinia exegetului, este că „ea trebuie să aibă în continuare conștiința că face parte din sfera cunoașterii umane și din marea Ontologie universală, că de la ea se cere studierea în continuare, mai cu seamă în context pluridisciplinar și multicultural, a Marilor texte și Marilor autori”.

Cursul e conceput ca „o panoramă, un tablou fenomenologic al criticii literare universale și românești sub formă de generalități și „idei primite, încetățenite”, autorul căutând, unde e cazul, să-și expună punctul de vedere. Între multe exemple reținem cel cu privire la „literaritate”, intrat greșit în uz ca „literaritate” în opoziție cu literalitate.

Volumul e structurat în șapte capitole: I. Istoric. Fundamente. Concepte. Modele; II. Figuri de stil; III. Genuri și specii literare; IV. Prozodia; V. Termeni literari recenti; VI. Mari critici literari

români și VII. Puncte de vedere. Este o lucrare doctă, elaborată cu acribie. Este foarte anevoios să te miști într-o junglă a conceptelor literare. Lucrarea e o busolă în procesul de asimilare a unui alfabet critic adus la zi și are un caracter enciclopedic. E o lucrare de genul noilor dicționare și enciclopedii literare, amintind după amploarea și profunzimea investigațiilor de „Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului” de Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer sau de „Terminologie poetică și retorică” (coordonator Val. Panaitescu).

Un model de analiză fenomenologică sunt medaliioanele consacrate marilor critici literari Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Tudor Vianu, Eugen Simion, Constantin Ciopraga, Adrian Marino.

Istoria criticii literare românești este urmărită cu încetinitorul, în fișe enciclopedice de la etapa de *in statu nascendi*, una prin excelență culturală, de la Timotei Cipariu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Heliade Rădulescu, Titus Maiorescu, Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu, Constantin Dobrogeanu-Gherea, până la ultima generație de critici afirmați în secolul trecut. Cursul oferă o diversitate extraordinară de paradigme, doctrine, metodologii, din care se desprind: metoda biografistă a lui Sainte-Beuve; teoriile psihologice generale, metodele științifice ale școlii cultural-istorice (Taine, Lanson, Brunetière, F. de Sanctis, Brandes, Scherer, Get ș.a.), metodele pozitivistice, metoda deterministă, mecanicist-materialistă („rasă”, „mediul”, „momentul”) a lui Taine, metodele

criticiste (Kant, Hegel, Schelling), metoda evoluționistă (Brunetière), metoda romantic realistă (Herder).

Breviarul istoriei și criticii literare trece în revistă multitudinea direcțiilor, „școlilor”, doctrinelor, schimbarea grilelor și unghiurilor de abordare. Cauza acestor schimbări, consideră exegetul, ar sta în schimbarea raportului dintre om și lume, a modului de a gândi ființa, adică a spiritului timpului, a felului în care e înțeleasă ca atare literatura și critica literară. Numele de referință în demersul critic sunt Heidegger, Roland Barthes, Crowe Ransom, Serge Doubrovsky, Jacques Derrida, M. Foucault, Philippe Solers, J. Kristeva, Tzv. Todorov etc.

La definirea unor concepte este extraordinar de dificil să cuprinzi într-o formă concentrată complexitatea fenomenelor examinate. Cu toate acestea unele sugestii, observații se impun de la sine. Astfel, într-un volum despre critica literară la capitolul „Genuri și specii literare” nu ar fi lipsite de sens câteva „fișe” despre speciile genului critic, de altfel, neglijate, oropsite de toate dicționarele literare. Oricum, se cunosc diverse forme/ specii ale discursului critic: notele, comentariul, prezentarea, recenzia, avizul, cronica, articolul, studiul, medalionul, portretul, eseul, monografia... Dintre acestea autorul reține doar recenzia, eseul și monografia.

În studiile semiotice se apelează frecvent la figurile narative ale timpului, modului și aspectului. Multe din conceptele naratologiei au o largă circulație în studiile critice și au intrat în manuale universitare. Chiar și manualele

liceale de la noi operează cu figurile narative, dar ele sunt aplicate arbitrar. Dintre acestea reținem narațiune, narator, naratar, analepsă, prolepsă, silepsă, elipsă, pauză, rezumat narativ, scenă, dilatare, narațiunea ca expunere, discurs reprodus, discurs transpus, discurs narativizat, stil direct, stil indirect, stil indirect-liber, narațiunea ca reprezentare, perspectivă nefocalizată, focalizare internă, focalizare externă, nivele narative, extradiegetic, intradiegetic etc., cu alte cuvinte, se mai impune, într-o eventuală reeditare, alături de figuri de stil și un capitol despre figurile narative. Ele ar fi necesare să nuanțeze

anumite domenii ale criticii literare, cum ar fi: poetica, semiotica, stilistica, structuralismul, deconstructivismul. Dintre toate conceptele e reținut la capitolul „Termeni literari recentți” doar unul, „diegeză”, ceea ce nu înseamnă că exegetul ar face abstracție de ei. În opinia noastră, „Curs de critică literară” este o lucrare temeinică și extrem de utilă nu numai pentru tinerii filologi.

Alexandru BURLACU
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

DE LA TEATRUL FOLCLORIC LA TEATRUL LUMII

From the folk theatre to the world theatre

Abstract. In this article there are presented the scientific concerns of folklorist Iulian Filip, which are materialized, particularly, in the book *The scene's miracle in the folk art*, an extensive study about folk theatre, a summary of his research activity for over 40 years. The author has generalized a rich factual material to demonstrate the historical evolution of the form, he has established the scientific parameters in the identification of various folk performances, he has revealed the diversity of dramatic topics, different artistic, scenic, of vestment methods, in the realization of the folk show. The fundamental aspects of the folk aesthetics are intercepted through „the art of the other look”, it was marked a sequence, a consecutive link between life theatre on one side or the world theatre where the creator Self of the folklorist Iulian Filip is into the promoting of the folk spirit's primary meanings.

Keywords: folk theatre, mythical topoi, aesthetic vision, syncretic poetics, scenic art, folk imagination, ontological dimensions, folk creativity.

Cartea „Miracolul scenei în arta populară” de Iulian Filip se înscrie în mod firesc în contextul preocupărilor sale științifice de ultimă oră. Este un studiu amplu despre ceremonialul teatrului folcloric raportat la diferite niveluri și etape de dezvoltare istorică. Se are în vedere afirmarea elementului dramatic în tradiția autohtonă și, pe această cale, se instituie niște principii estetice de sintetizare a unui bogat material factologic, pentru a demonstra evoluția istorică a speciei „de la elemente dispartate – la conglomerat, de la conglomerat – la structuri organizate” [1, p. 30].

Receptat drept o „enciclopedie nescrisă a vieții poporului” [2, p. 158],

teatrul popular se manifestă prin niște trăsături tipologice individualizatoare. El constituie o imagine a vieții spirituale de epocă, este expresia trăirilor, aspirațiilor populare condensate în tezaurul folcloric al românilor. Iulian Filip a stabilit parametrii științifici la identificarea speciilor folclorice din teatrul popular, precum și circulația diferitor reprezentății *Capra*, *Călușul*, *Ursul*, *Irodul*, *Gruia lui Novac*, *Ceata lui Bujor*, diferite variante de *Mălănci*. Pentru a demonstra complexitatea speciilor din teatrul popular, caracterul lor sincretic, autorul a evidențiat tipurile evolutive de reprezentanții și resorturile variabilității subiecte-

lor dramatice precum și diversitatea procedeeleor poetice, dramatice, scenice, vestimentare, coreografice în realizarea spectacolului popular, toate acestea fiind orientate „în ordinea apariției/nașterii în timp, creșterii materialului poetic” [3, p. 8]. Într-un fel anume, autorul este „obsedat” de materialul factologic deosebit de bogat, sunt nuanțate mai multe datini, tradiții, obiceiuri legate de anumite practici și acțiuni ritualice, magice ale reprezentațiilor populare, „jocuri cu măști zoomorfe, alaiurile (fără subiecte rotunjite, piese cu subiecte rotunjite)”, toate acestea luate împreună determină un mediu specific folcloric unde „variabilitatea materiei în timp și spațiu” se manifestă sub jocul antinomic de măști, exprimând niște pledoarii pentru omenie, bunătate, datină strămoșească. Deosebirile ce s-au cristalizat între diferite specii ale teatrului popular sunt determinate de condițiile istorice, care au favorizat apariția și evoluția acestora, particularitățile artistice și criteriul estetic în vederea aprofundării, valorificării anumitor aspecte ale realității curente, cu deschidere spre multiple dimensiuni ontologice și existențiale. Este vorba de niște secvențe de viață patriarhală unde este conturată o atmosferă etnologică specifică, un univers de stări, trăiri interioare, situații de viață marcate de resorturi magice. Conceptualizarea mitică orientează cititorul spre niște forme primare de totem de o pronunțată alură alegorică. În această ordine de idei, măștile populare se impun drept arhetipuri mitice, care au o funcție de mediere în descrierea caracterologiei folclorice, ele devin simboluri antropomorfe ale fertilității și

fecundației, exprimă jubilația sufletească a omului, izvorâtă din imboldul revelator al îndeletnicirilor zilnice, ceea ce face din viața lui o continuă sărbătoare.

Toposurile folclorice omniprezente în cartea „Miracolul scenei populare” se manifestă printr-o orientare conceptuală, etică, estetică, gnoseologică și capătă un caracter sincretic. Atmosfera fabuloasă rezultă din necesitatea de a explica semnificația magică a arhetipurilor mitice, a le raporta la fenomenele sociale din realitatea curentă. Ursul este considerat un strămoș al universului, iar prezența acestuia în diferite scenete folclorice capătă analogie cu anumite semnificații din cultul lui Zamolxe, exprimă puterea primară a stihiiilor naturii, reînvierea ciclului calendaristic, este „întruchiparea divinității naturii, care moare și renaște în fiecare an” [4, p. 195]. Un dinamism relevant, dar în același timp și o alură comică specifică poartă textele unde transpare jocul Caprei, un simbol zoomorf interpretat în funcție de caracterul său arhetipal. Din lectura cărții rezultă că este figura cea mai controversată în teatrul popular, „dintre toate animalele capra e cea mai aproape de diavol, el apare sub înfățișarea ei”, pe de altă parte însă capra prefigurează „întruchiparea mamei primordiale care cu laptele ei hrănește pe zei...”, ea transpare drept „un daimon al fertilității” [4, p. 27] omniprezent în majoritatea riturilor agrare. Reprezentarea morții și reînvierii Cerbului este prezentată printr-o viziune mai succintă, dar la fel de convingătoare. Întrucât în unele studii folclorice *Cerbul* este considerat „întruparea pământesească a soarelui personificat ca zeu în mersul lui

prin zodiac” [5, p. 37-38], animalul-mască semnifică energiile vitale ale naturii, este „ imaginea forței generatoare de viață a zeității care asigură fertilitatea naturii” [6, p. 127]. Rosturile cosmogonice și telurice ale acestor arhetipuri mitice își găsesc expresie, după sugestia autorului, în conformitate cu tradițiile agrare ale băștinașilor, fiind legate „de ritualul primei brazde, de așteptarea mieilor, de întoarcerea cocostârcilor”, într-un cuvânt este vorba de datini, tradiții, obiceiuri, „foarte multe superstiții și precepte, respectarea cărora avea menirea să sporească fertilitatea pământului și fecunditatea omului și a ajutoarelor sale” [1, p. 13]. Prin urmare, avem de-a face cu niște simboluri antropomorfe ale fertilității și fecundației, ele exprimă niște spirite protectoare ale cosmosului teluric, dar în același timp mai redau jubilația sufletească a omului izvorâtă din imboldul revelator al îndeletnicirilor zilnice. Ideea de întregire mitică a universului țărănesc se realizează prin prisma unor categorii simbolice deposedate de alura lor sacrală, dar alimentate de o irezistibilă sete de viață, de primire lăuntrică, care în esență semnifică bucuria de a trăi, a iubi, a crea. Reprezentațiile de capre, cerbi, urși, căluți din reprezentările teatrale descrise în cartea lui Iulian Filip denotă prezența unor conglomerate cu trăsături tipologice individualizatoare, unde pe calea analogiei se face o incursiune spre „originea vânătoarească” [7, p. 114-115] a secvențelor și situațiilor de viață descrise. Or, după sugestia unor folcloriști, așa „cum din motivul acestor păstoresc-s-a-născut aspectul plugăresc, tot astfel motivul păstoresc a

fost precedat de o viziune vânătoarească” [7, p. 114-115]. Tranziția acestor motive se manifestă prin corelarea formelor de viață din mediul patriarhal concretizate în speciile teatrului folcloric și, în același timp, de modalitățile de diferențiere tipologică omniprezentă în creativitatea populară. Imaginile și detaliile artistice reproduse capătă o coloratură specifică și au menirea de a aprofunda niște forme primare de totem, unde eroii se regăsesc prin semnele mitologice reprezentate de măștile populare. Modelul mitic al inițierii justifică în plan ontologic determinările etnologice la început de an. Inițierea în actele ritualice fundamentale are loc prin suprapunerea diferitor niveluri de percepție mitico-folclorică și se realizează în măsura în care gândirea populară le desacralizează pentru a le amplasa în niște situații concrete de viață. Ideea de întregire mitică se suprapune unor rosturi existențiale de alternativă, fiind precedate de acțiuni magice pentru a „dinamiza” și a menține în continuare energiile primare ale universului. Rezultă din necesitatea de a explica originea lucrurilor și fenomenelor din realitatea curentă, de a aprofunda anumite resorturi din sfera arhetipală și a explica ritmurile primare ale existenței, a dezvoltării dialectice binelui și a răului universal.

Conținutul lucrării are o orientare bine definită, iar circulația subiectelor dramatice sunt aprofundate de diferite niveluri și etape de dezvoltare etnologică. Caracterele tipologice ale personajelor sunt privite în corelație cu dimensiunile, aspectele tematice ale reprezentațiilor scenice aflate în circulație, cu plasticitatea

imaginii folclorice. Or, dinamica interferenței diferitor subiecte folclorice din arsenalul teatrului popular își găsește exteriorizare în corelație cu reprezentările și particularitățile estetice specifice ale caracterologiei populare, în funcție de anumite grupări de teme și motive, mișcări de personaje din straturile arhaice de proveniență mitică. Este vorba de un context etnocultural specific, unde s-au constituit niște formule generalizatoare de exteriorizare a celor mai diverse manifestări ale imaginației populare, în vederea circulației subiectelor dramatice, în conformitate cu mediile folclorice și reprezentările despre viață ale geniului popular. Cercetătorul evaluează fenomenul teatrului popular în corelație cu codul etic și estetic al poporului, poziția sa înțeleaptă față de esențele primordiale ale vieții, față de muncile agricole și fertilizarea universului țărănesc, în legătură cu ciclicitatea fenomenelor din natură și realitatea socială cu anumite imbolduri de inițiere mitico-ritualică convertite în plămăiri ale imaginației populare.

Preocupat de aspectele fundamentale ale esteticii populare, Iulian Filip face referință în cartea sa și la „resursele cuvântului artistic” [1, p. 128], autorul sintetizează un bogat arsenal de reprezentări teatrale cu orientare spre contemporaneitate, sunt analizate imagini, tehnici narrative, procedee compoziționale cu o anumită sferă de viabilitate în timp și spațiu, pentru a se încadra într-un sistem de valori veritabile, în felul acesta demonstrând responsabilitatea față de cuvântul scris, perspicacitatea în estimarea fenomenelor etnologice. Or, de la „poetica

sincretică a teatrului popular, autorul cărții, Iulian Filip, ajunge la portretizări și mișcări de personaje [1, p. 148], care luate toate împreună se vor manifesta prin arta vederii celuilalt”, fiind trasată o succesiune o legătură consecutivă între teatrul vieții, pe de o parte, sau „teatrul lumii” unde sinele creator al folcloristului Iulian Filip se află în „starea de veghe” [1, p. 169], în promovarea sensurilor primordiale ale spiritului popular. „Arta vederii altuia”, îi permite autorului să depășească convenționalismul arbitrar în cercetarea spectacolului folcloric, ajungând în felul acesta în „centrul axiologic” al unei „estetici diferențiate”, pentru a menține și a perpetua „o matrice stilistică” constituită de secole, a depista în contextul teatrului popular un domeniu viabil de inițiere artistică. De subliniat, în studiul său, Iulian Filip depășește sfera preocupărilor sale de cercetare din contextul teatrului folcloric și face o legătură nemijlocită cu realitatea actuală, se manifestă în cadrul unor dialoguri primordiale despre viabilitatea elementului teatral omniprezent la manifestări și reprezentații de amploare, în organizarea cărora este implicat nemijlocit. Această „image superteatrală” îl determină să vină cu o inițiere estetică pentru cititorul de toate vârstele, pornind de la „teatrele școlărești și cetele de teatru popular, care pe diferite drumuri curg, în alaiuri spre Teatrul Lumii. Și nimic mai frumos în fruntea acestor alaiuri decât steagurile înălțate și purtate de cetele flăcăilor, întruniți în diferite teatre ambulante cu reprezentații axate pe principii de solidaritate și cinstire a unor

pretexte calendarice cu patroni spirituali (mitici) de venerabilă autenticitate” [1, p. 176].

Lucrarea „Miracolul scenei în arta populară” este o traiectorie spirituală parcursă de Iulian Filip de la teatrul folcloric spre „theatrum mundis”, ca „să ajungă unde o visez – la lumea care o așteaptă” [1, p. 182], iar de acolo să revină prin subtilitatea gândului poetic. Legătura dintre teatru și poezie se manifestă în permanență în preocupările

de cercetare ulterioare ale folcloristului Iulian Filip, iar cartea „Miracolul scenei în arta populară” prezintă mai degrabă confesiunile interioare ale unui poet despre viabilitatea elementului folcloric în arta scenică populară. Or, în ipostaza sa de „potențial interpret” al reprezentațiilor populare, semnatarul cărții și-a asumat responsabilitatea pentru a demonstra viabilitatea unui amplu fenomen artistic în vederea promovării și menținerii valorilor general-umane cu durată sigură în timp.

Referințe bibliografice

1. Iulian Filip. *Miracolul scenei în arta populară*. Chișinău, Editura Profesional Service, 2011.
2. M. Pop. *Folclor românesc. Texte și interpretări*. București, Editura Grai și suflet, 1998.
3. *Ce este cântecul bătrânesc? Cântece bătrânești ale românilor. Cântece istorice*. Antologie, introducere, glosar, comentarii: Gr. Botezatu, A. Hâncu. București-Chișinău, Litera Internațional și Grupul Editorial Litera, 2003.
4. I. Evseev. *Dicționar de simboluri și arhetipuri literare*. Timișoara, Amarcord, 1999.
5. D. Ollănescu. *Teatrul la români*. București, Editura Eminescu, 1981.
6. M. Coman. *Izvoare mitice*. București, Cartea Românească, 1980.
7. D. Caracostea, O. Bârlea. *Problemele tipologiei folclorice*. București, Editura Minerva, 1971.

Tatiana BUTNARU
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

ISSN 1857-4300



ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI

INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Philologia

LVIII

SEPTEMBRIE-DECEMBRIE

2016

REDACTOR-ŞEF:

dr. hab. **Vasile Bahnaru**

REDACTORI ADJUNCŢI:

dr. **Veronica Păcuraru**,
dr. hab. **Ion Plămădeală**

MEMBRI AI COLEGIULUI DE REDACŢIE:

acad. Mihai Cimpoi (Chişinău)	dr. Constantin Bahnean (Moscova)
acad. Marius Sala (Bucureşti)	dr. Galina Aniţoi (Chişinău)
acad. Eugen Simion (Bucureşti)	dr. Ion Bărbuţă (Chişinău)
m. c. al AŞM Nicolae Bileţchi (Chişinău)	dr. Doina Butiurcă (Târgu-Mureş)
prof. dr. Klaus Bochmann (Leipzig)	dr. Inna Negrescu-Babuş (Chişinău)
dr. hab. Alexandru Burlacu (Chişinău)	dr. Nina Corcinschi (Chişinău)
dr. hab. Elena Constantinovici (Chişinău)	dr. Tudor Colac (Chişinău)
dr. hab. Tatiana Ciocoi (Chişinău)	dr. Iulian Filip (Chişinău)
dr. hab. Anatol Gavrilov (Chişinău)	dr. Silvia Pitiriciu (Craiova)
dr. hab. Aliona Grati (Chişinău)	dr. Ludmila Şimanschi (Chişinău)
prof. univ. dr. Eugen Munteanu (Iaşi)	dr. Viorica Răileanu (Chişinău)
conf. univ. dr. Bogdan Creţu (Iaşi)	dr. Maria Şlehtiţchi (Chişinău)
dr. hab. Vasile Pavel (Chişinău)	dr. Galaction Verebceanu (Chişinău)
dr. hab. Gheorghe Popa (Bălţi)	dr. Ana Vulpe (Chişinău)
dr. hab. Angela Savin (Chişinău)	

SECRETAR DE REDACŢIE:

Mihai Papuc



Revista apare cu sprijinul Institutului Cultural Român
din Bucureşti

Revista *Philologia* este moştenitoarea de drept şi continuatoarea publicaţiilor *Limba şi Literatura moldovenească* (1958-1989) şi *Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară* (1990-2009).

MANUSCRISELE ŞI CORESPONDENŢA SE VOR TRIMITE PE ADRESA:

Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt, nr. 1 (biroul 411), MD – 2001, Chişinău, Republica Moldova
tel.: (+373 022) 27-27-19; e-mail: philologia@ymail.com

Orice material publicat în *Philologia* reflectă punctul de vedere al autorului.
Responsabilitatea pentru conţinutul fiecărui articol aparţine în exclusivitate semnatarului.

Manuscrisele nepublicate nu se recenzează, nu se comentează şi nu se restituie.
La solicitarea autorilor, unele articole sunt publicate cu î din i în corpul cuvântului.

PHILOLOGIA
2016, nr. 5–6, p. 1–130
Procesare computerizată *Clarisa Vâju*

Formatul 70×100, 1/16. Coli de tipar conv. 9,25. Tirajul 150 ex.

Tipografia „ELAN POLIGRAF” SRL
str. Mesager, 7
E-mail: info@elan.md
www.elan.md