

Academia de Științe  
a Moldovei

Institutul de Filologie

# REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

Fondată în 1958.  
Apare de 3 ori pe an.

Nr. 5–6 (239–240)

2008

septembrie–decembrie

## S U M A R

### SCRIITORUL ACADEMICIAN ION DRUȚĂ – OCTOGENAR

- 3 Acad. DAN BERINDEI, *Ion Druță – scriitor de dimensiuni universale*  
4 RITA MELNACE, *Dramaturgia druțiană pe scena Teatrului Național Leton*  
8 TEODOR CODREANU, *Ion Druță și memoria arheală*  
14 Acad. MIHAIL DOLGAN, „*Fenomenul artistic Ion Druță*” în viziunea  
coordonatorului  
24 EMILIA TARABURCA, *Ion Druță și literatura bulgară din secolul al XX-lea*  
31 LIUBA AGAPI, *Valențele emoționale ale invocației (în baza dramaturgiei  
lui Ion Druță)*

### LITERATURĂ PREMODERNĂ ȘI MODERNĂ

- 35 POLINA TABURCEANU, *Perspective narative în romanul „Noul seminar” de Leon  
Donici-Dobronravov*  
42 NATALIA COSTIUC, *Pedagogia socială a lui Ioan Slavici*

### LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

- 46 DORINA KALIL-BUTUCIUC, *Tehnici de impersonalizare a personajului în drama-  
turgia basarabeană contemporană*

### TEORIE ȘI METODOLOGIE LITERARĂ

- 55 ALIONA GRATI, *Romanul lui Vitalie Ciobanu: metadialog și dialog cu lumea*  
65 MARIA BACULEA, *Casa – microcosmos. O interpretare bachelardiană a spațiului  
în opera lui Urmuz*

### LITERATURĂ COMPARATĂ ȘI UNIVERSALĂ

- 71 TATIANA CIOCOI, *Elsa Morante: maternitatea gândului și maternitatea omului.  
Meditații pe marginea unui subiect ontologic*

### FOLCLORISTICĂ

- 78 TATIANA BUTNARU, *Miturile șarpelui în poezia epică populară*  
85 ANGELA PASAT, *Din istoria consemnării și editării narațiunilor populare comice  
românești*

### ONOMASTICĂ

- 94 ANATOL EREMIA, *Lexicul social-istoric în toponimia românească pruto-nistreană.  
2. Toponime oiconimice, sociale, profesionale*

## MORFOLOGIE ȘI SINTAXĂ

- 105 ALEXANDRU DÎRUL, *Marcarea opozițiilor cazuale ale substantivului prin formele paradigmaticale ale adjectivului determinant*
- 110 TATIANA LUCHIAN, *Modul acțiunii iterative și semelfactive în exprimarea aspectualității din limba română*
- 115 NATALIA BUTMALAI, *Analiza componențială a semanticii verbelor de stare în limba română*
- 121 LUDMILA HOMETCOVSCHI, *Taxonomia (taxinomia) în terminologie: aspecte diacronice, definiții și concepții*

## RECENZII

- 129 VASILE BAHNARU, *Elemente de lexicologie și lexicografie*, Chișinău, Știința, 2008, 308 p. (GHEORGHE POPA)
- 151 ANA VULPE, *Dicționar rus-român, român-rus*, Chișinău, Biblion, 2008, 903 p. (LIDIA VRABIE)
- 153 NINA CORCINSCHI, *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008, 130 p. (VLAD CARAMAN)
- 154 CRISTINA GROSSU-CHIRIAC, *Mitul Medeei în literatura germană contemporană*, Chișinău, Prometeu, 2007, 223 p. (OLESEA GÎRLEA)

## IN MEMORIAM

- 157 Valeriu Rusu (1935- 2008) (VASILE PAVEL)

---

Manuscrisele și corespondența se vor trimite pe adresa:  
Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1 (biroul 417), MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.  
E-mail: revista\_lsl@hotmail.com; tel.: 27-27-19.

Orice material publicat în R.L.Ș.L. reflectă punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui articol aparține în exclusivitate semnatarului. Manuscrisele nepublicate nu se recenzează, nu se comentează și nu se restituie. La solicitarea autorilor, unele articole sunt publicate cu î din i în corpul cuvântului.

---

## COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:  
dr. **Ana Bantof**

Responsabili de ediție: dr. hab. **Ion Ciocanu**, dr. **Victor Cirimpei**, **Veronica Rotaru**

Membri ai colegiului:

dr. hab. **Nicolae Băieșu**  
m. c. al A.Ș.M. **Nicolae Bilețchi**  
dr. hab. **Alexandru Burlacu**  
acad. **Mihai Cimpoi**  
dr. hab. **Ion Ciocanu**  
acad. **Haralambie Corbu**  
acad. **Mihail Dolgan**  
dr. hab. **Anatol Gavrilov**  
acad. **Constantin Popovici**

dr. **Ion Bărbuță**  
dr. **Anton Borș**  
m. c. al A.Ș.M. **Anatol Ciobanu**  
dr. hab. **Elena Constantinovici**  
dr. hab. **Alexandru Dîrul**  
dr. hab. **Anatol Eremia**  
dr. hab. **Marcu Gabinschi**  
dr. hab. **Vasile Pavel**  
dr. **Ana Vulpe**

## COMITETUL INTERNAȚIONAL DE REDACȚIE

**Constantin Bahnean**  
**Eugen Beltechi**  
**Ion Horia Bîrleanu**  
**Klaus Bochmann**  
**Michel Contini**  
**Stelian Dumitrăcel**

**Victor Gațac**  
**Klaus Heitmann**  
**Dumitru Irimia**  
**Vitalie Marin**  
**Lorenzo Massobrio**  
**Dan Mănuță**

**Gheorghe Moldoveanu**  
**Carmen Gabriela Pamfil**  
**Rajmond Piotrowski**  
**Marius Sala**  
**Nicolae Saramandu**

Secretar responsabil de redacție  
**Clarisa Vișu**

---



### ION DRUȚĂ – Scriitor de dimensiuni universale

Ion Druță este un scriitor de dimensiuni universale. În acest om firav și modest se află o rară putere de creație. Când am văzut cetatea Sorociei, am înțeles toată drama oamenilor din acele locuri de trecere dintr-un spațiu într-altul, dintr-o lume în cealaltă. M-a izbit frumusețea împrejurimilor Sorociei, apa maiestuoasă a Nistrului și cetatea care stă încă întregă, de veghe, în apărarea unor timpuri care au fost și s-au dus. Ion Druță este de acolo, din acele locuri, dar el este totodată un om înzestrat cu rare puteri, care a dăruit prin scrierile sale semenilor săi – în înțelesul cel mai larg, având în vedere extraordinara și rara răspândire a creațiilor sale, în atâtea limbi – imagini ale lumii din care a plecat. Nuvelele, povestirile, romanele, eseurile și mai ales piesele sale prin care s-a adresat maturilor dar și copiilor, în cursul a peste o jumătate de veac, reprezintă, însumate într-o imagine, ceea ce Ion Druță a purtat cu sine în lumea largă în care a trăit și căreia i s-a adresat. El a luat cu sine toată zestrea spirituală din Horodiște pentru a o dăruia lumii. Într-un fel, Druță este întruchiparea destinului neamului căruia îi aparține și un purtător de cuvânt al său.

În noiembrie 1990, Academia Română a decis să-l cheme în rândurile ei, alături de poetul Grigore Vieru, ca cei dintâi reprezentanți ai celor de care noi, cei din România, fusesem atâta vreme despărțiți și chiar îndepărtați. În 1992, Ion Druță a fost ales membru activ al Academiei de Științe a Moldovei. Deși a trăit lungi decenii la Moscova, este un scriitor și mai ales un dramaturg al lumii. Druță a rămas tot moldoveanul de la Horodiște, fiul răzeșului Pentelei și al Soficăi cea plină de bunătate. Eu unul, oltean născut la București, îl percep și ca al nostru și mă bucur de succesele și împlinirile lui, care sunt și ale noastre.

L-am cunoscut târziu, mult prea târziu pe Ion Druță, căci așa au fost legile vieții și ale sortii, dar de la primul schimb de cuvinte am înțeles ce se ascunde în spatele modestiei sale și l-am prețuit și iubit. Mă desparte de Ion Druță o jumătate de deceniu, sunt vârșnicul lui, am trecut și eu peste cei 80 de ani ai vieții, și poate de aceea îl înțeleg și-l descifrez și mai bine. Astăzi, când dânsul este sărbătorit și cinstit, regretând profund că nu pot fi de față fizic în acest moment de seamă în viața oricărui om, vreau însă să mă alătur celor care-l sărbătoresc și să-i exprim toate urările mele de sănătate și viață lungă. Îi așteptăm mai departe noile scrieri, care de asemenea să-l afirme și să-l întregască cu neamul căruia îi aparține. Îi transmit totodată, din partea confracților și prietenilor săi din Academia Română, cele mai călduroase urări de fericire, sănătate și viață lungă!

Acad. DAN BERINDEI  
vicepreședinte al Academiei Române  
(București)

RITA MELNACE  
Teatrul Național al Letoniei  
(Riga, Letonia)

**DRAMATURGIA DRUȚIANĂ PE SCENA  
TEATRULUI NAȚIONAL LETON\***

Stimate sărbătorit, iubit scriitor Ion Druță!  
Stimate doamne și domni!

Sunt foarte mulțumită că mă pot afla astăzi printre D-voastră ca să-i transmit – nu voi spune de la întreg poporul leton, dar de la toți oamenii de cultură și de la colegii care, în aceste timpuri complicate, încă prețuiesc cartea – cuvinte de grațitudine apropiatului prin spirit scriitor Ion Druță.

Eminentul vostru scriitor Gr. Vieru are o poezie, în care se sugerează că drumul său imaginar spre Letonia trece prin versurile lui Rainis. Perefranzându-l, putem spune cu îndrăzneală că anume datorită creației druțiene noi ne-am îndrăgostit de Moldova. Această familiarizare a început încă în anii '60, când spectatorul leton a asistat pentru prima dată la strălucita reprezentație a piesei „Casa mare” în Teatrul nostru artistic. Au urmat traduceri cărților lui – *Balade din cîmpie*, *Frunze de dor*, *Ultima lună de toamnă*, *Povara bunătații noastre* ș. a.

În Teatrul artistic, în teatrele din Valmiera și Liepai, în „Drama rusă” au fost montate *Casa mare*, *Păsările tinereții noastre*, *Frumos și sfînt...* Nu eu sunt persoana care să vă amintească despre valorile artistice și etico-estetice ale acestei dramaturgii. Nominalizatele spectacole s-au înscris în istoria teatrului leton.

Cortina uzată de timp ascunde într-un fel aceste spectacole. Au apărut noi generații de spectatori, spre regretul nostru fără Druță. Și timpul este altul... Și țările noastre mici, care au mult comun în trecutul lor istoric, și-au ales fiecare calea sa. Noi nu știm ce aveți voi nou și bun în literatură și teatru și nici voi nu știți ce avem noi. Dar scriitorii noștri prieteneau. Teatrul D-voastră „Pușkin” de atunci și „Lucefărul” nu o dată au fost la Riga...

Pornindu-mă spre voi în ospetie, am frunzărit volumele de povestiri ale lui I. Druță, am recitat „Ultima lună de toamnă”, eseurile despre Țările Baltice, în care scriitorul moldovean cu tristețe și invidie albă a scris despre concertul cu orgă în sinodul din Dom', despre gîndurile care-i veneau după vizitarea Casei-muzeu a fraților Kaudzites – „ce fericire e să te naști scriitor leton, să scrii despre poporul tău, care sincer își iubește artiștii, știe totul despre ei și le înalță monumente nu numai în piețe și cimitire, dar și în acele locuri, unde le-a fost menit să cadă în minutul fatal”.

În acei ani, noi, în Letonia, știam că scriitorul moldovean nu este dorit de puterea locală din patria sa și se află în excomunicare benevolă la Moscova. Acolo i-au fost editate scrierile, de acolo toată Uniunea a aflat despre creațiile sale noi. S-a întîmplat un fel de paradox – în letonă a fost tradus adeseori prin mijlocirea limbii ruse.

<sup>1</sup> Discursul rostit la *Simpozionul internațional „Ion Druță – umanism și contemporaneitate”* consacrat aniversării a 80-ua a scriitorului academician Ion Druță din 16 octombrie 2008 la Academia de Științe a Moldovei din Chișinău.

La rîndul nostru, fără a ignora dramaturgia din anii '70 ce ne aparținea – H. Gulbis, G. Priede, P. Putnin – noi, colectivul Teatrului Național din Letonia, rebotezat fără voia noastră în perioada sovietică cu numele lui Andrei Upit, cu admirație și avînt lucrăm asupra piesei emoționante a lui I. Druță *Horia* pe motivele povestirii *Aromă de gutui* sub conducerea regizorului I. Șcurea. Colectivul era integral din moldoveni: scenograful Ion Puiu, compozitorul Vasile Goia. Spre fericire, tălmăcirea a fost făcută din moldovenește de minunatul nostru poet Leon Briedis care, pe acele timpuri, de asemenea, se afla în exil într-un sat moldovenesc.

Spectacolul era planificat către 60 de ani ai țării sovietelor. Povestirea și piesa – foarte convențional – puteau să se potrivească pentru acea dată. Nici un fel de istorie de dragoste și trădare a personajului Liubov Iarovaia pe fundalul luptei de clasă și al revoluției, ci despre păstrarea în fluxul cotidian a frumuseții vieții, a demnității personale și naționale și, bineînțeles, a dragostei adevărate, care a apărut cînd revii la un cîntec întrerupt cu de-a sila. Din fericire, pentru slujbașii noștri în domeniul culturii, numele lui Druță însemna artistism și calitate dramaturgică.

Dar principalul atu e piesa unui scriitor cunoscut dintr-o republică frățească. Noi toți trăiam o viață dublă. Trebuia doar să știi s-o conformezi „cu un anumit articol”. Data premierei era 25 octombrie 1977.

Pentru o atare dată trebuie să te pregătești serios. Persoane de la noi au plecat la Chișinău în căutarea regizorului, au privit cîte ceva la teatrul „Luceafărul”, s-au întîlnit cu Ion Sandri Șcurea. Bineînțeles, regizorul invitat nu-i cunoștea pe actori, de aceea s-a încredințat în distribuția rolurilor, în linii mari, regizorului nostru principal, și a fost bine. Mai tîrziu, despre interpretii rolurilor Janetei și al lui Horia – A. Kairiș și G. Iakovlev – Ion Șcurea avea să spună că ambii actori, asemenea unui vechi duet în balet, simțeau cele mai fine mișcări sufletești ale partenerului.

Nu numai ansamblul actoricesc, ci întreg colectivul – ceea ce rareori se întîmplă în marile teatre de stat – a îndrăgit nuvela *Aroma de gutui*. În sala spectatorilor totdeauna puteai observa actori neangajați în spectacol. Ion Șcurea, păstrînd cu sfințenie specificul național al satului moldovenesc în relațiile și comportarea eroilor, s-a încredințat simțului interior al actorilor. A ajutat mult la crearea atmosferei decorația care era gata către perioada repetițiilor – aripile pliante – fluierile ciobănești care schimbau configurația în anumite momente – și muzica lui Vasile Goia, aranjamentele melodiilor populare la aceleași fluieri...

Spectatorul, cu precădere tineret – adevăratul destinatar, a îndrăgit mult acest spectacol luminos, pătruns de o ușoară tristețe. Vreo trei stagioni el s-a menținut în repertoriu. Reprezentația n-a fost ocolită nici de putere, – la o trecere în revistă republicană i s-a conferit premiul principal, iar la Festivalul Unional al dramaturgiei republicilor surori – premiul întîi. Toate acestea demult s-au scufundat în Leta, indicele respectiv de asemenea. Adevărata artă nu s-a supus conjuncturii acelor ani de stagnare.

Despre spectacol critica s-a pronunțat astfel: spectacolul e pătruns de poezie și în aspect exterior, și în dezvăluirea relațiilor reciproce dintre eroi. Ecoul nostalgic – transparent al melodiilor populare – domină întreaga reprezentație, organizează toate acțiunile și devine un sinonim specific al vieții și luptei populare pentru toate fațetele veacurilor. Tot mai acut devine în spectacol conflictul cu încrezutul în sine și agramatul director de școală, tot mai importantă apare tema clopotniței vechi care nu e numai martorul trecutului tragic al poporului, dar e și un criteriu al cinstei și conștiinței omului actual.

Rezolvarea poetică, stilistica spectacolului consună cu esența piesei lui Druță și creează acea imagine generalizată a spectacolului, acea solemnitate care, parcă indirect, dar treptat, pune accentul pe personalitate ca părțică activă a întregului proces istoric.

Regizorul Șcurea demult visa la înscenarea piesei „Doina”, piesă cu destin complicat. Se pare că de vreo zece ani ea își căuta adăpostul, rămăsese fără el. De ea, cu ajutorul

regizorului lui deja îndrăgit de noi, la începutul anilor '80 s-a interesat teatrul nostru. De data aceasta chestiunea privind permisiunea de a înscena „Doina” a decurs deloc simplu.

Noi știam că Ministerul Culturii din Moldova împiedica din răspuțeri înscenarea, chiar și unele sancțiuni administrative au fost întreprinse împotriva activității lui Șcurea în Letonia. Direcția teatrului nostru, avînd concursul ministerului leton, s-a adresat în scris ministerului U.R.S.S.

Pînă la începutul repetițiilor planificate rămînea puțin timp. Șcurea era gata să sosească în orice clipă, dar a amîna reprezentația pînă la data prevăzută de grafic era imposibil.

...Și ce surpriză! Teatrul primește o telegramă cu semnătura ministrului însuși – permitem! Posibil că la Moscova un anumit rol au avut amintirile despre *Horia*, poate stimatul dramaturg cunoaște amănunte... Eu dispun de dezbaterile regizorale ale piesei și de unele note de la repetiții. Ca bază, Șcurea a luat vechiul și interzisul exemplar de la „Lucașfăruș”, cel din 1967.

Primul lucru spus de regizor la începutul repetițiilor a fost: „Eu nu vă pot obliga să iubiți această piesă, dar vă rog s-o respectați”!

În continuare, în timpul analizei, el a menționat: caracteristica exterioară a personajului nu dă aici nimic. Ea lipsește și nici nu poate fi: actorul trebuie să pornească de la sine și nu de la cele gîndite anterior, ci pînă în adîncul sufletului să se pătrundă de textul autorului. Numai prin emoții să comunice spectatorului sensul. Aceasta e o cale grea – calea întoarcerii spre sine.

Spectacolul era repetat în două componente și, după cum se întîmplă, ele se deosebeau în funcție de faptul cine îi interpreta pe Tudor, Doina și Veta. De data aceasta regizorul, între timp bine familiarizat cu trupa, a distribuit personal rolurile. Grupul de creație era același: scenograful Ion Puiu, compozitorul Vasile Goia.

Cu toții știm cît e de complicată această muncă sub aspectul determinării specificului de gen și al artistismului. Cum urmează să fie prezentate pe scenă, într-o împrejurare foarte materială, aceste două dimensiuni propuse de autor: prima se referă la viața familială a lui Tudor – foarte reală, cu elemente cotidiene; a doua – principala, de dragul căreia e scrisă piesa, – dezvăluirea vieții spirituale a personajului.

Autorul raportează autoexprimarea și autocunoașterea lui Tudor la destinul poporului său, cu trecutul lui specific.

Spiritul veșnic viu și creativ al poporului e întruchipat în Doină care simbolizează continuitatea morală și cea estetică în viața poporului. Ea exprimă valorile spirituale ale poporului. Doina, în letonă, e Daina. E aproape același cuvînt, nu numai în aspect fonetic, dar și ca sens.

Ca ieri, la o festivitate obișnuită locală, Tudor a auzit această Doină și iată că nu mai are liniște. Ea revine parcă la chemarea sufletului alarmat al lui Tudor Și, împreună cu ea, deasupra scenei, coboară căldări cu apă curată și prosoape orbitor de albe, lumina proiectoarelor s-a schimbat parcă în lumînări – a sosit vremea curățirii sufletelor prăfuite.

Iată caracteristicile menționate de critică în unicul, dar strălucitul articol al Liliei Dzene. Zilele acestea ea și-a amintit că însuși Druță i-a trimis ulterior o ilustrată cu o biserică albă. Chemarea la curățire a fost o izbîndă a creatorilor spectacolului menit să înaripeze sufletul.

Dacă în *Horia* forța de atracție era iubirea dintre Jannette și Horia, în *Doina* prevala lipsa de dragoste a unui personaj față de celălalt, chiar față de pămîntul care cere de la om peste măsură de mult. Acest spectacol trebuie simțit profund, menționa recenzenta; or noi nu întotdeauna o putem face, iar adesea nici nu dorim s-o facem.

În continuare cităm din articolul Liliei Dzene, deoarece cuvintele mele mai bine

nu o vor spune: „În artă acestea-s clipe sfinte cînd acțiunea emotivă e îndreptată spre a schimba ceva, a reevalua ceva în om, cînd cele trăite în teatru se sedimentează trainic în memorie și nu te lasă în pace. Aceasta se întîmplă în cazul în care emoțiile se proiectează asupra vieții tale.

Eu am foarte mari îndoieli dacă am putut noi înțelege bine această piesă profundă și complicată, dacă acțiunea s-a desfășurat în anturaj leton, dacă în locul *Doinei* ar fi fost denumirea *Daina* și în ea nu Tudor, ci Ianis al nostru ar dialoga cu cîntecul nostru popular despre respectul și cinstea omenească. Spectatorul nostru încă nu e prea sensibil față de astfel de parabole despre soarta individului și a poporului, dar nici nu e educat prin artă. Dar cuvîntul, adică gîndul principal spus în auzul tuturor, și curățirea prin Doină le-ar fi de mare folos sufletelor noastre tudoriene”.

Voi adăuga doar: cele spuse sunt foarte actuale și necesare și în timpul nostru, cînd teatrele și dramaturgia noastră contemporană sunt preocupate de personaje și teme marginale, mărunte.

Din rusește de Dumitru APETRI

THEODOR CODREANU

critic și istoric literar  
(Huși, România)

## ION DRUȚĂ ȘI MEMORIA ARHEALĂ

Înainte de a descinde din filonul marilor povestitori moldoveni Ioan Neculce, Ion Creangă și Mihail Sadoveanu, Ion Druță este un eminescian. Îl leagă de Eminescu ceea ce voi numi *memoria arheală*. Cine este cât de cât inițiat în gândirea ontologică eminesciană știe ce importanță are, la poetul nostru, conceptul de *arheu*. Eminescu l-a ridicat la rangul de *principiu ontologic*, depășind, dintr-o perspectivă transmodernă, dificultățile irezolvabile ale *noumen*-lui kantian și ale *voinței* schopenhaueriene, aruncând o punte tulburătoare către *ontologia generală* a lui Martin Heidegger, dar și către ontologia *devenirii întru ființă* a lui Noica sau către *informateria* din gândirea ortofizică a unui Mihai Drăgănescu, aceștia din urmă recunoscându-l, altminteri, de precursor<sup>1\*</sup>. Originalitatea lui Eminescu vine din coroborarea conceptului de *arheu*, preluat din cultura greacă veche și din gândirea europeană, cu geniul viziunii orientale și, mai ales, cu gândirea folclorică românească. El descoperea în basmul, cules de Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* cea mai adâncă intuiție a geniului românesc în materie de *ființă*. El a putut trece astfel de la o ontologie generală la una particulară: identifica în numitul basm *arheul românilor*, întrupat în personajul Făt-Frumos și manifestat ca *memorie arheală*. La întoarcerea de pe tărâmul *tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte*, Făt-Frumos păstrează intactă memoria spațio-timpurilor trăite, pe când noii locuitori întâlniți, viețuitori doar în porțiunea lor de timp istoric, *nu o au*. Intuiția eminesciană va fi dezvoltată, în toată anvergura ei filosofică, de către Lucian Blaga în conceptele *matrice stilistică*, *spațiu mioritic*, *personanță*. Ei bine, o asemenea *personanță mioritică*, *arheală* străbate cele mai profunde pagini din proza lui Ion Druță. Prozatorul de la Chișinău nu a făcut, desigur, filosofie, ci a urmat chemarea a ceea ce prozatorii moderni, pe urmele lui H. Bergson, au numit *memorie involuntară*. Iată cum se spulberă și prejudecata că *moderni* sunt numai cei care au urmat modelul prozei de tip proustian, ceilalți fiind etichetați, cu îngăduință, ca *tradiționaliști*. Un asemenea „tradiționalist” poate să apară și Ion Druță, care, paradoxal, lucrează cu intuiții moderne, căci memoria involuntară nu-i altceva decât *memoria arheală*, cunoscută de Eminescu înaintea lui Bergson și a lui Marcel Proust. Altminteri, în altă parte, am făcut demonstrația că nu Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban sau Mihail Sebastian sunt adevărații noștri „proustieni”, ci singurul prozator român care întrece anvergura unui roman ca *În căutarea timpului pierdut* este... Mihail Sadoveanu! Fabuloasa lui *memorie arheală* fusese sesizată încă de Mihai Ralea, într-un eseu interbelic. Fără a ajunge la înălțimea colosului care a fost Mihail Sadoveanu, Ion Druță îi calcă pe urmă, nemulțumindu-se cu starea de simplu epigon. Interesant că Ion Druță înglobează în plasma imaginarului său atât *Miorița*, cât și drama *uituceniei*

\* Demonstrații, în acest sens, cititorul poate găsi la Theodor Codreanu, *Modelul ontologic eminescian* (Galați, Editura Porto-Franco, 1992), dar și în studii și cărți semnate de Constantin Noica, Svetlana Paleologu-Matta, Constantin Barbu, Mihai Cimpoi, Mihai Drăgănescu.



prizonierilor istoriei, locul lui Făt-Frumos luându-l ciobanul care și-a pierdut turmele, dar nu și *memoria arheală*.

Întâlnirea mea spirituală cu Ion Druță s-a produs cu vreo trei decenii în urmă, pe vremea când, în România, mai nimeni nu știa de Domnia Sa, cu excepția unuia dintre cei mai mari critici pe care i-am avut, Adrian Marino. Într-una din scrisorile primite de la Adrian Marino, criticul clujean îmi mărturisea că, la Paris, sunt jucate, cu surprinzător succes, piese de teatru ale unui scriitor din Basarabia, pe nume Ion Druță. Cum meteahna veche a culturii românești se ghidează după aceea că trebuie mai întâi să faci vâlvă la Paris pentru a fi luat în serios și în propria țară, cam la fel s-au petrecut lucrurile și cu Ion Druță, mai întâi la Chișinău, apoi în România. După aventura pariziană, și teatrele din Iași, Brașov și Craiova au început să se intereseze de piesele lui Ion Druță. Revista *Teatrul* i-a publicat piesa *Doina*, iar în *Luceafărul* i-au apărut câteva nuvele, una dintre ele impresionându-mă în mod deosebit. E vorba de *Toiagul păstoriei*. În sfârșit, promovarea lui Ion Druță în România a culminat cu apariția, în 1988, la Editura Cartea Românească, a romanului *Clopotnița*, tipărit la Chișinău în 1972 și în 1984. Volumul, îngrijit de Elena Siupur, conținea și douăsprezece povestiri, plus două nuvele din volumul *De la verde pân' la verde* (1982). Am și scris atunci unul dintre primele articole apărute în Țară despre Ion Druță [1, p. 6], intitulat chiar *Supraviețuirea memoriei*. Voi relua aici unele argumente de-atunci, de astă dată în cadrul schițat în prima parte a acestui eseu.

Prestigiul de mare scriitor al lui Ion Druță era, pe atunci, în creștere. La Chișinău, Mihai Cimpoi scrisese și o monografie despre personalitatea lui. Opera îi fusese tradusă la Moscova (autorul scriind și-n limba rusă) și în mai multe dintre republicile unionale, de asemenea, în bulgară, germană și franceză. Abia după aceea opera lui n-a mai putut fi ignorată nici la Chișinău, în pofida „incomodității” generate în fața autorităților comuniste din „republică”. Fenomenul Druță s-a impus pe fondul a două prefaceri spectaculoase din fostul spațiu sovietic: pe de o parte, explozia prozatorilor „rurali” și arhetipali de tipul Valentin Rasputin și Cinghiz Aitmatov, iar pe de alta – *perestroika* gorbaciovistă.

Etnic vorbind, Druță a moștenit elemente arhaice românești (pe linie paternă, fiind fiul unui pictor de biserici) și slave (mama fiind ucraineană, evlavioasă). Creștinismul ortodox, de coloratură slavă, a lăsat, de aceea, puternice urme în spiritualitatea profundă a scriitorului, dar pe fondul logosului românesc, afinitatea cu geniul verbal al lui Creangă constituind substanța lui estetică (v., în acest sens, nuvela *Horodiște*), însă evitând și din acest punct de vedere epigonismul, fapt vizibil, bunăoară, la povestitorul Ion Istrati. E ceea ce a făcut din Ion Druță un *rezistent*, în sensul dat cuvântului de Mircea Eliade. Altminteri, Mihai Cimpoi [2, p. 175-180] face trimitere la „teroarea istoriei”, convertită și transfigurată mioritic în sacralitate și în splendoare morală, *casa mare* țărănească, de exemplu, fiind un spațiu sacru, al sărbătorii și al omeniei (*Casa mare*, 1959). În limbajul lui Blaga, e ceea ce se numește *boicot al istoriei* împotriva hoardelor barbare care se erijează, prin forța brută devastatoare, în stăpâni și făuritori de istorie. Dacă Ion Creangă, dascălul său întru *logos*, a trăit într-un sat *liber*, urmașul s-a trezit într-un sat agresat de o mașinărie infernală, în care nici ciobanul mioritic nu mai are loc. Inefabilul armoniei, rezultat al umorului pur al humuleșteanului, deși încă răzbate ca firul de iarbă de sub caldarâm, cu discreție, ca o boare de primăvară, inefabilul acesta a rămas îngropat undeva în lutul din adâncuri, fiindcă deasupra au bătut vânturile aspre ale istoriei moderne. *Clopotnița*, *Toiagul păstoriei*, *Șapte de nuc*, *Povara bunății noastre*, *Casa mare* ș. a. aduc acea alchimie specifică autorului între dulceața armoniei sacralului

și veninul unei prăbușiri de proporții etnice, care dă suflu de modernitate prozelor lui Ion Druță, sub masca unui tradiționalism *sui-generis*, osmoză care prefigurează noua paradigmă culturală a *transmodernismului*. Experiența istorică a autorului are rădăcini similare cu aceea a lui Aitmatov din celebrul roman *O zi mai lungă decât veacul*. Nu e vorba de nici un soi de influență, ci de stări asemănătoare care generează fenomene asemănătoare, dovadă că „teroarea istoriei” a fost și mai este un fenomen specific nu doar realităților istorice românești. În definitiv, e aceeași dramă a dispariției unei umanități arhaice, dar nicicum anacronice, ca în *Moromeții* lui Marin Preda. Aitmatov a făcut-o zguduitoare prin scoaterea la lumină a legendei mancurților. Ce poate fi mai tragic decât fiul care și-a pierdut memoria strămoșilor și care aruncă, fără ezitare, săgeata ucigașă în pieptul mamei? Dintele necruțător al comunismului a supus unei amenințări viclene și dure, în numele „științei” și „ideilor” umanitariste, etnii și tradiții cândva înfloritoare. A nu-ți cunoaște *trecutul*, rădăcinile arheale echivalează cu dispariția, înseamnă a fi un *mancurt*. În Basarabia renașterii din anii 1988-1992 s-a vehiculat mult această tragedie a mancurtismului, dar, cu anii, când vechii barbari ai stepelor s-au reșezat pe malurile Bâcului, vocea mamei care-și căuta fiul s-a stins încetul cu încetul sub o nouă „teroare a istoriei”, cu mult mai vicleană decât toate, căci acum mancurtismul biruia sub noul chip numit *moldovenism*. În plămada acestei drame istorice de proporții opera lui Ion Druță și omul Ion Druță au rămas în miezul de foc al istoriei, chiar dacă, fizic, scriitorul s-a retras la Moscova. Nicolae Dabija a scris, cu ani în urmă, o minunată poezie despre *Întoarcerea fiului risipitor de frumusețe*, care fiu nu era altul decât Ion Druță. Toți sperau că se-ntoarce *arheul*, Făt-Frumos din basmul popular, ca să le aducă aminte celor părăsiți de memorie istoria neamului românesc. Apoi, sentimentul a fost că Ion Druță s-a întors și nu s-a întors: cu un ochi al *memoriei arheale*, dar cu celălalt al *uitării*. Așa că Basarabia a rămas doar cu doi arhei: Eminescu și Ștefan cel Mare. Suficienți, desigur. Iar Druță a rămas, în Basarabia, cu opera care-i mai importantă decât omul pieritor, căci în ea trăiește Archaeus. Și e, totodată, oglinda *conștiinței sfâșiate*, despre care am vorbit într-un capitol din *Basarabia sau drama sfâșierii*, în ceea ce-l privește pe Ion Druță [3, pp. 75-85].

Ne aflăm la Căpriana, topos al schimbărilor aduse de comunismul sovietic, dar și păstrător al semnelor *arheale*, cel mai puternic dintre toate fiind *clopotnița* care păstrează memoria vremurilor lui Ștefan cel Mare, uitate, prin opresiune și „teroare a istoriei”. Noutatea pe care o aduce Ion Druță în ontologia poetică a arheității e *dedublarea* ființei: de o parte *amnezia* fapturii istorice întrupate de Nicolai Trofimovici, directorul școlii din sat, care a pierdut dimensiunea *trecutului*, mancurtizându-se, iar, pe de altă parte, cel care nu a pierdut-o, căci în el încă mai trăiește Archaeus – profesorul de istorie Horia Holban. Arheul Căprianei este Daniil Sihastrul, maestrul spiritual al lui Ștefan cel Mare. Cândva, pe dealul Căprianei se aciuse Daniil Sihastrul, care, aici, a căzut victimă hoardelor din stepele asiatice. Spre a-i păstra neștirbită memoria, Ștefan a pus să se ridice o clopotniță. În fiecare clopotar trăia arheul sihastrului și al lui Ștefan. Memoria arheală era imprimată pe un hrisov din piele de vițel. În sute de ani, „hronicul” s-a îmbogățit, fiind păstrat cu sfințenie din generație în generație. Dar au venit peste oameni vremurile care silesc la *uitare*, pentru a se crea o nouă identitate, una fără arheu – *homo sovieticus*. Acum, *trecutul* devine o „povară” și trebuie extirpat din memoria locurilor. Noii istorici și autoritățile caută vechiul hronic, dar paginile zdrențuite circulă din mână în mână, fiind ascunse și păstrate cu sfințenie de căprieni, ceea ce devine marea primejdie în ochii autorităților. Nu reușesc să dea de urma manuscrisului nici universitarul Ilarie Turcul, nici istoricul-dascăl Horia Holban. Alunecarea din real în

mitic și simbolic, susținută cu umor de Ion Druță, într-o frumoasă limbă românească, în varianta ei moldovenească, face din Ion Druță un povestitor plin de farmec, dar și un autor al unor mize existențiale profunde.

În Căpriana, Horia Holban a ajuns predestinat de iubire și de istorie. În sat, e amenințat de mediocritate și de anonim, ca unealtă a distrugătorilor de memorie. Salvarea vine în povestea clopotniței și a hronicului tănuit de săteni. Are de ales între *memoria* clopotniței și teama de *omul fără memorie*, care este directorul școlii, cel ce-și adâncește *uitarea* cu sticla și paharul ascunse după cele două „enciclopedii” din dulapul cabinetului. Horia Holban nu are nici el altă cale, însă în timpul unei lecții despre Marea Revoluție Franceză are revelația arhaică, cea a istoriei naționale și a satului Căpriana. Un suflu miraculos face ca douăzeci și patru de copii să-l asculte vrăjiți. Este momentul decisiv al alegerii: el declanșează războiul cu cei fără memorie. Neculai Trofimovici trece la mutilarea clopotniței: face rost de scânduri și de cuie și poruncește omului de serviciu să le bată pe fațada clopotniței, fiindcă nu o mai putea suporta, îndemnat și de autorități. Se petrece însă un fapt care alarmează și dă bănuiala că niște dușmani de clasă au intrat în acțiune: noaptea, o mână nevăzută scotea scândurile și lăsa la vedere chipul clopotniței. Intrăm în logica stranie a zidirii manolice: ce se zidește ziua se surpă noaptea. Bănuitul nu putea fi altul decât Horia Holban. Este supus unei anchete sub acuzația de sabotaj politic. Agresat, profesorul se îmbolnăvește și umblă prin spitale. Din urmă însă povestea clopotniței continuă: scândurile sunt date jos noaptea, deși Simionel, cel ce le bătea de fiecare dată, avea și datoria să vegheze. În consecință, clopotnița este incendiată și, la întoarcere, Horia Holban o găsește ruinată scrum. I se spune că a fost trăsniță într-o noapte și a ars, fără ca nimeni să aibă curajul s-o salveze. Fetița Maria Moscalu îl face să înțeleagă adevărul. Nici măcar cei douăzeci și patru de copii n-au fost lăsați și n-au avut curajul să apere clopotnița. Iată marea durere a lui Horia Holban. Profesorul, devenit indezirabil, se hotărăște să nu părăsească satul, ci să-și împlinească menirea *arheală* scriind o carte despre Clopotniță. Textul se transformă și-n *metaroman*: „Abia acum, după ce-a ars Clopotnița, sosise ceasul scrierii unei cărți despre dânsa, și el era singurul care avea nu numai dreptul, ci și datoria de a scrie acea carte” [4, p. 394]. Dar fără „hronicul” dispărut și apărut de țărani nu era posibil. În consecință, Horia începe o veritabilă călătorie inițiativă spre a recupera memoria hronicului. Va dezlega, astfel, și enigma acoperirii și dezvelirii clopotniței. Cel care bătea scândurile ziua și le scotea noaptea era însuși Simionel, țăranul devenit om de serviciu la școală. În acest personaj, Ion Druță a avut abilitatea artistică de a incifra drama *sfășierii*, a dedublării, fără reliefaarea unei conștiințe problematizante, cum e profesorul Horia Holban. Osmoza dintre omul simplu și intelectual, iată o altă fericită soluție metaromanească a lui Ion Druță. În *Basarabia sau drama sfășierii* am arătat că Ion Druță însuși se poate recunoaște nu numai în Horia Holban, dar și în Simionel, căci ilustrul prozator însuși a lucrat cu o stranie dedublare: pe de o parte, ca artist a recuperat memoria arheală a neamului, iar pe de alta, a bătut scânduri în clopotnița aceluiși neam ca om politic care a legitimat ofensiva moldovenismului slavizant, în numele pravoslavniciei ortodoxii. Iată de ce Mihai Cimpoi putea scrie: „Începând cu anul 1994, scriitorul a pactizat în mod paradoxal cu cei care l-au blamat, manifestând atitudini conservatoare de păstrare a „semințelor socialiste”, a moldovenismului și creștinismului modelat după cel rusesc” [2, p. 176]. Nu cred că Ion Druță poate fi bănuțit de „lipsă de sinceritate”. El a urmat, mai degrabă, dublul glas al arheității sale etnice: românesc și slav, convins fiind că *moldovenismul* este soluția împăcării lor. Cert e că în operă a fost mai puternic arheul românesc, pe când în opțiunile existențiale ale *individului* lumesc biruitoare a ieșit chemarea slavă.

Și mai grăitoare este această rivalitate, cu prevalența ființei mioritice, în capodopera sa nuvelistică *Toiagul păstoriei*.

Ciobanul lui Ion Druță pare a fi rupt din stânca Ceahlăului: „Era înalt și zdravăn cât un munte, căci de-acolo de la munte o fi coborât neamul lor pentru a se căpătui pe dealurile noastre”. Ca și Clopotnița însă, ciobanul mioritic este smuls din mediul său cosmic și încorsetat în spațiul ocupantului sovietic. Semnul dintâi: *nu mai are oi*. Iată marea diferență dintre păstorul lui și Nechifor Lipan, protagonistul din romanul maestrului său Sadoveanu. Ceea ce n-a putut să dispară din ciobanul lui Ion Druță este tocmai întreaga *memorie arheică*, bogăția sufletească și noblețea chipului. Casa lui e izolată, undeva pe vârful dealului, surrogat de munte. Deși nimeni nu i-a văzut oile, în ograda lui toate se petrec ca și cum le-ar avea. Acest cioban neobișnuit duce o existență pur „fenomenologică”, chiar în sensul husserlian al cuvântului: e o punere între paranteze a cadrului existențial istoric și trăirea în miezul *ființei-ca-ființare*. Cred că aici trebuie căutat geniul nativ al prozatorului Ion Druță, care, desigur, nu lucrează cu concepte filosofice, ci se lasă în voia imaginarului poetic, chiar la modul liric al cuvântului. Ciobanul din deal nu trăiește în precaritatea istoriei precum consătenii lui acaparați de sorbul sovietic. Dar prezența sa intrigă, fiindcă răscolește reminiscențele memoriei arheale. E admirat sau clevetit. Înțelegem repede că este același simbol al Clopotniței lui Ștefan cel Mare. *Uitucii* văd în el un dușman de clasă, un chiabur sau un culac. Autoritățile și necunoscătorii se miră că, în „bunăstarea” lui, nu-și plătește dările către stat. Va fi trimis la ocnă, cu un „Bine” smuls de pe buzele lui, tăcut și neînfrânt precum misteriosul Zahei Orbul, eroul lui Vasile Voiculescu. Pe locul casei ciobanului s-a ridicat casă de piatră, arătoasă, cea a colhozului, și în locul fluierului au început să zărnăie telefoanele. Întors de la mină, ciobanul și-a făcut o altă casă, nu după arhitectura cea nouă, megalomanică, ci la fel de modestă precum cea veche, însă pe celălalt deal. Nu are nici acum oi, dar omul trăiește mai departe ca și cum le-ar avea: „Jeluirile celea ale lui din pragul casei l-au dat de gol, căci vecinii de azi nu mai sunt ei vecinii de altădată. Se zice că au fost imprimare pe bandă de magnetofon tânguirile fluierului acela, duse la Chișinău și supuse unei analize meticuloase de către computerele cele mai sofisticate, care, se zice, descifrează lumea sunetelor și o așterne în lumea cuvintelor, de-ți vine să te crucești. Până la urmă s-a stabilit în mod științific că în toate frământările celea ale fluierului era vorba de niște mioare. Hotărât lucru avea oi. Nimeni nu știa de unde le-o luat și unde le ține...”. Aceasta e *memoria pură*, cea suspendată la nivel arhaic, imposibil de distrus, ca și *ideile* lui Platon.

Rămas singur pe lume, ciobanul va muri bătrân și bolnav, fiind îngropat undeva la *marginea* cimitirului, evocând tragismul *Doinei* lui Cezar Ivănescu, ecou, la rândul ei, al *Doinei* eminesciene: *Strajă romană pe Tisa și sus pe Nistru, / vecinic la margine, vecinic la margine poporul meu*. Cum nimeni nu s-a mai ocupat de mormântul ciobanului, movilița de pământ a dispărut, așternându-se în sat *uitarea deplină* a trecutului, satul întreg fiind mancurtizat. Dar a sosit, după o iarnă grea, o primăvară târzie (ca în 1988-1989!) și lumea s-a adunat la cimitir pentru „marele praznic al pomenirii morților”. Peste tot, în urma topirii zăpezilor, era noroi, „nici o palmă de pământ uscat, nici o tufă de iarbă, ca să te poți așeza omenește, pentru a închina un pahar de sufletul celor duși”. Minune însă, undeva la marginea cimitirului, unde fusese mormântul ciobanului, pe locul acela era „singurul strop de verde în tot cimitirul și se crucea lumea întrebându-se cine-o fi semănat-o”. Era iarbă de munte și oamenii și-au reamintit de cioban și au înțeles că acela o fi avut *uitate* prin buzunare niscai semințe. E în acest „strop verde” *scos-din-ascundere*, în sens heideggerian și eminescian, *puterea reamintirii* arheice, aduse de întoarcerea lui Făt-Frumos, cel plecat de sute de ani pe tărâmul *tinereții fără*

*bătrânețe și al vieții fără de moarte*. E semnul că duhul unui neam oricând poate renaște și că tânărul mancurtizat își va putea recunoaște *mama* care aleargă pe câmpuri în căutarea fiului mioritic. E punctul în care se diferențiază Ion Druță de Cinghiz Aitmatov. Oare nu asta s-a întâmplat în anii extraordinari ai *renașterii* Basarabiei din propria-i cenușă, la ieșirea din iarna gulagului sovietic? Din perspectiva arheității eminesciene, recunoaștem în *Toiagul păstoriei* textul profetic și cel mai profund al operei druțiene. Românii basarabeni au urmat, în 1989, „toiagul păstoriei”, descoperind *stropul verde* din cimitirul imperial, locul de *așezare* spre pomenirea morților și spre *Înviere*. Acesta este adevăratul Ion Druță.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cf. Theodor Codreanu, *Supraviețuirea memoriei // „Luceafărul”*, București, an. XXXI, nr. 22 (1359), 28 mai 1988.
2. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Galați, Editura Porto-Franco, 1997.
3. Cf. Theodor Codreanu, *Basarabia sau drama sfâșierii*, Chișinău, Editura Flux, 2003, cap. *Un caz de sfâșiere: Ion Druță*.
4. Ion Druță, *Clopotnița*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

Acad. MIHAIL DOLGAN

Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**FENOMENUL ARTISTIC ION DRUȚĂ ÎN  
VIZIUNEA COORDONATORULUI**

Unică prin concepție și arhitectonică, prin diversitatea de grile aplicate și prin ponderea estetică a investigațiilor, dar și prin caracterul lor voit internațional și internaționalizat, ampla exegeză colectivă *Fenomenul artistic Ion Druță*, realizată în viziunea academicianului Mihail Dolgan și apărută în colecția „Academica” (IV), reprezintă o temerară sinteză valorizantă a întregii opere druțiene în ceea ce are ea fundamental – a scriitorului moldovean cu cea mai mare popularitate, a „clasicului în viață”, cum l-a caracterizat norocos Mihail Gorbaciov, părintele „perestroicii” și al „transparenței”.

Calificativul „clasic în viață” presupune neapărat prezența unui talent nativ de excepție și a unor adevărate capodopere, cum ar fi, în viziunea cercetătorilor lui Druță, *Povara bunătații noastre, Biserica albă, Clopotnița, Casa mare, Frumos și sfânt, Păsările tinereții noastre, Doina, Sania, Ultima lună de toamnă, Toiagul păstoriei, Samariteanca, Povestea furnicii...* Anume valorile umane și estetice excepționale l-au făcut pe Ion Druță să devină un fenomen artistic profund original nu numai în plan național, ci și în plan internațional. Fenomen artistic în sensul de valoare estetică esențializată și ontologizată la maximum, de etalon poetic-existențial al ființei umane din spațiul mioritic, cu starea dorului și a rugăciunii în suflet. Fenomen artistic cu sensul de mod specific de a fi al moldoveanului / românului cu o concepție particulară asupra lumii, cu o sensibilitate poetică înăscută și cu un spirit autohton ce focalizează particularitățile definitorii ale creativității naționale. Fenomen artistic cu sensul de model de poeticitate, capabilă să exprime straturile abisale ale ființei noastre în timp, spațiu și istorie, poeticitate ce provoacă uimire și farmec estetic prin descoperirea de noi fațete și semnificații ale cosmosului omenesc, cu parametrii lui constituenți: spiritual, etic, ontologic, religios, filozofic, metafizic. În sfârșit, fenomen artistic cu sensul de simbioză dialectică a actualului cu general-umanul, a naționalului cu internaționalul, a autohtonului cu alolingvul în actul de creație, precum și a lirismului cu dramatismul, a epicului cu baladescul.

Prin cele mai perfecte nuvele, romane și drame poetice, Ion Druță a reușit să dezvăluie lumii întregi adevărata „față” a sufletului neamului dintre Nistru și Prut, frumusețea lui poetică și înțelepciunea-i nepieritoare, credința neclintită în adevăr, în datini și în cele sfinte, verticalitatea și demnitatea, dar și dramele nesfârșite și puterea lui de rezistență, dar și răzvrătirile lui întru căutarea și stabilirea propriei identități. Aceasta în ciuda faptului (sau, poate, tocmai datorită acestui fapt!) că scriitorul nostru s-a aflat, chiar dintru început, într-o neîntreruptă opoziție / „înclăștare” / confruntare cu Puterea, cu vechiul regim totalitar, cu dogmele „realismului socialist” și cu teme „interzise” de cenzură, cu mulțimea de dificultăți prin care a trebuit să treacă poporul, dar și cu critica obtuză, conservatoare, de esență sociologist-vulgară, inclusiv cu confracții de condei invidioși și rău intenționați, și – nu în ultimul rând – cu scrisul iresponsabil și mediocru al epocii.

Ca și Eminescu, Ion Druță a preferat să fie „urât” de către contemporani, decât să nu spună adevărul întreg verde în ochi. Într-o scrisoare inedită către Veronica Micle, clasicul nostru se destăinuia cu amărăciune: „... sunt peste voia mea grăitor de adevăr” în fața

oricui, de aceea sunt unul din oamenii cei mai bine urâți din România. N-a spus-o așa, dar ar fi putut s-o spună cu destul temei și autorul *Poverii*...

Profesorul german de la Universitatea din Heidelberg Klaus Heitmann, unul dintre primii cercetători din străinătate ai operei druziene, era îndreptățit să afirme – încă în 1965! – că primul roman al lui Druță *Frunze de dor*, „cea mai bună operă din toată literatura moldovenească”, vine fățiș în răspăr cu metoda obligatorie – pe atunci – a realismului socialist. „În zadar am încerca să căutăm în această lume arhaică urme ale realismului socialist”, conchidea cunoscutul savant (vezi studiul de răsunset *Limba și literatura română în Basarabia și Transnistria. Așa-numita limba și literatura moldovenească*. – Unele fragmente sunt reținute și în lucrarea de față). Mai mult chiar, romanul de început al lui Ion Druță, fiind considerat „punctul de vârf al inspirației lirice”, e recomandat pentru a fi tradus în limbile de circulație ale lumii în scopul de a ocupa un loc meritoriu în ierarhia literară internațională. Au fost și sunt niște diagnosticări critice cât se poate de exacte și judicioase. Căci, mai târziu, lucrurile s-au desfășurat anume în această direcție. Spre binele scriitorului moldovean!

Cu trecerea anilor, cu sporirea zestrei artistice a lui I. Druță, „contextul” european s-a extins, s-a adâncit, a căpătat contururi multiple și pronunțate. Cercetătorii străini, în majoritatea lor, văd în Ion Druță *un mare poet dramatic în proză*, care posedă o accentuată viziune lirică asupra lumii, vehiculează un limbaj metaforic inedit și are o turnură a frazei în conformitate cu legile poeziei. Într-adevăr, Ion Druță este un neîntrecut poet – și la propriu, și la figurat, poate cel mai mare poet după Eminescu. Poet prin simțire și cugetare, prin viziune folclorică asupra lumii și modul specific de interpretare artistică a realității, poet prin atitudini și efuziuni lirice, prin arta sugestiei metaforico-simbolice și magia cuvântului frumos, poet prin stihia lingvistică a vorbirii populare gnomice și printr-o excepțională ritmicitate și muzicalitate a frazei. De exemplu, critica și publicistica franceză numai în baza unei singure lucrări (e vorba de piesa *Frumos și sfânt – La chose sacrée*, montată la Paris în 1981), îl definește pe scriitorul moldovean drept un autentic „poet dramatic”, al cărui nume poate fi situat în vecinătatea cuvântului „geniu”. Spectacolul a devenit un eveniment remarcabil, ieșit din comun: în marile ziare pariziene „Le Monde”, „Le Figaro”, „L’humanité” au apărut adnotări și recenzii elogioase semnate de Antoine Vitez, Ewa Lewinson, Pierre Marcabru, Michel Cournot ș.a. Ion Druță e considerat de către toți o celebritate, un dramaturg care este cel mai „jucat” în Rusia. Cităm un pasaj din Antoine Vitez:

„E pentru prima dată când Druță e jucat la noi, deși el a ajuns celebru la sine în țară, în toată Uniunea Sovietică, precum și în multe alte țări. În genere, noi știm prea puțin despre moldoveni și nu ne prea dăm seama că idiomul lor e înfrățit cu al nostru; ei vorbesc „latina” ca și noi, iar patria lor e unul din teritoriile de limbă română. Să-l primim deci binevoitor pe Ion Druță, a cărui aproape întreaga operă mărturisește în favoarea pământului natal, precum și a Marii Istorie, care l-a traversat de nenumărate ori cu tulburările ei.”

La spectacol a asistat și Ion Druță. Cunoscutul teoretician și istoric literar din România Adrian Marino, scriind mai târziu eseul *Ion Druță la Paris*, a ținut să menționeze:

„Aveam în fața mea un talent nativ, foarte apropiat de izvoarele inspirației sale: Moldova, pământul natal, etica tradițională țărănească, o anume religiozitate cosmică. Răspundea în fraze simple, gândite, care exprimau convingeri profunde, într-o limbă moale nemaiauzită din copilărie. Nimic artificial, nimic simulat, nimic crispat. O astfel de sinceritate cucerește, iar sala devenise tot mai caldă, mai receptivă. Compasiunile autorului, ideile sale, programul său literar, social și moral erau – adesea – în antipodul așteptărilor „pariziene”... Ni se comunica totuși o experiență umană esențială, față de care toate „estetismele” și „formalismele” pălesc”. („Pălesc”, am adăuga noi, și unele avangardisme „postmoderniste”, fie spus în paranteze.)

Desprindem din acest eseu ideea-surpriză pe care I. Druță o mărturisește pentru prima dată: finalul piesei *Frumos și sfânt* – moartea ciobănașului, găsit după două săptămâni înconjurat de oi, i-a fost povestit de scriitorul român D. R. Popescu ca un fapt autentic. Importantă și actuală este și concluzia esteticianului (formulată încă în 1981!): „Ion Druță mi-a lăsat nostalgia scriitorului de mare caracter, fără nici un viciu al „vieții literare”. Deci el există, el trebuie să existe în întreg spațiul limbii române” (eseul face parte din lucrare).

Până și în Japonia au fost traduse cele mai populare povestiri pentru copii ale lui I. Druță. Până și la Honolulu din îndepărtatele insule Hawaii (SUA) a văzut lumina tiparului o carte întregă de circa 300 de pagini intitulată *Toamnă moldovenească* (în engleză: *Moldavian autumn*, 2001), incluzând piesa *Casa mare* și cele mai reprezentative nuvele și povestiri ale scriitorului nostru. Iar cunoscuta revistă americană „Icarus” (New York) din 1995 publică, printre cei 15 scriitori-exponenți de văză ai fostelor republici unionale, și pe Ion Druță cu minunata-i nuvelă *Samariteanca* (tradusă din rusă de Sonia Melnicov), cu o fotografie, cu un succint portret de creație și cu informația prețioasă cum că piesa druțiană *Casa mare* a fost jucată în peste 100 de teatre ale lumii!

Într-un studiu substanțial, consacrat lui Ion Druță – *Istorie și identitate în romanele lui Ion Druță* (în original: „History and identity in the novels of Ion Druță”), doctorul în istorie din Statele Unite ale Americii Keith Hitchins, care s-a aplecat adeseori asupra culturii și literaturii din România și Basarabia, se arată a fi „fascinat” de „superba vocație artistică” a prozatorului moldovean în evocarea faptelor istorice și a efectelor acestora asupra „minților individuale și a conștiinței colective”. Apreciind înalt tipul de roman istoric creat de I. Druță, savantul conchide judicios: „Pentru I. Druță, țăranii sunt adevărați creatori ai istoriei, deoarece ei poartă poverile societății și mențin unitatea comunității de-a lungul veacurilor prin păstrarea credinței și a valorilor, precum și prin transmiterea acestora generațiilor viitoare. Nu există o afirmare mai frapantă a credinței sale în misiunea țăranului decât contrastul izbitor ilustrat în *Biserica albă* dintre Ecaterina Mare a Rusiei, împreună cu cei de la curtea sa, și țăranca Ecaterina «cea mică», cu sătenii și vecinii ei” (studiul figurează în cartea de față).

Cele peste 3100 de surse artistice și critice privind creația polifonică a scriitorului, înglobate în cuprinzătoarea biobibliografie *Academicianul Ion Druță: prozatorul, dramaturgul, eseistul* (întocmit de un grup de lucrători de la biblioteca academică „Andrei Lupan”), vorbesc de la sine și cu probe de netăgăduit de popularitatea enormă a lui Ion Druță la noi și în lume.

Chiar numai faptele arătate mai sus, la care se adaugă cele opt volume a întregii creații în curs de apariție, îl îndreptățesc pe autorul *Poverii bunătății noastre* să beneficieze de **Anul Druță** la cei 80 de ani împliniți.

Dintre toți dramaturgii contemporani doar unul Ion Druță din Moldova a avut norocul să intre dimpreună cu piesa sa *Apostolul Pavel* în cel mai sfânt și cel mai pătimit lăcaș al moscoviților – în Soborul Bisericesc al Mântuitorului Iisus Hristos (anume aici în august 2004 a fost montată sus-numita piesă).

În genere, distinși critici și istorici literari din Rusia, prin cărți aparte, prin studii și articole solide, prin recenzii și interviuri au trudit nespuse de mult pentru netezirea drumului spre glorie al lui Ion Druță, pentru descifrarea fenomenului lui artistic ieșit din comun, pentru configurarea unei imagini fosforescente a scriitorului nostru. Îi avem în vedere, în primul rând, pe Valentin Oskoțki (reținut în monografie), Vladimir Gusev (la fel), Igor Dedkov (la fel), Nina Velehova (la fel), Natalia Krâмова, V. Maximova, precum și pe actorii celebri Igor Ilinski, Liubov Dobrjanskaia, Evghenii Lebedev, Rufina Nifontova, Alexandr Zbruiev, Vladimir Samoïlov ș.a.

Iar în Țările Baltice – în Letonia, Lituania și Estonia, Ion Druță este ca și cum acasă la el: este aproape integral tradus, despre el se scrie ca și despre scriitorii băștinași, piesele



lui, în majoritatea lor, au fost montate aici într-o perioadă când Moldova le trata cu refuz. Nu întâmplător, cele zece volume ale Enciclopediei Moderne de Literatură din țările est-slave, baltice și euroasiatice îi rezervă lui Druță un spațiu de tocmai 7 pagini (în vol. 6, 1982)!

Prezența lui Ion Druță în prim-planul realităților literare rusești (desigur, aici și-a spus cuvântul și editarea masivă a operei lui în traducere și în original) a făcut pe autorii unei importante Enciclopedii Britanice din 1982 (apărute la Londra în limba rusă: *Новейшая энциклопедия русских и советских писателей*) să-l introducă pe moldoveanul Ion Druță printre „scriitorii ruși”.

O imagine despre Druță și mai adecvată, mai încadrată în matricea stilistică a neamului, o prezintă critica și istoria literară din România. Mai cu seamă de când a devenit Membru de Onoare al Academiei Române (în 1990), popularitatea lui Ion Druță a început să crească aici tot mai mult și mai mult. E drept, și până la această data dramele lui (nu însă și romanele!) erau bine cunoscute în teatrele din principalele orașe ale Țării (Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova, Bacău etc.), unde au fost deseori montate și despre care s-au scris în presa de specialitate zeci de cronici teatrale. Dar acum creația lui I. Druță, îndeosebi romanele *Povara bunătații noastre* și *Biserica albă* sunt frecvent incluse și comentate în majoritatea manualelor școlare, în diverse monografii solide despre evoluția romanului românesc contemporan, în dicționarele esențiale, precum și în cele mai remarcabile istorii literare ale literaturii române de la începuturile ei și până în prezent. Câteva concretizări: Anton Cosma. *Romanul românesc contemporan* în 2 volume; Ion Rotaru. *O istorie a literaturii române* în 7 volume; Dumitru Micu. *Scurtă istorie a literaturii române* în 4 volume; Marian Popa. *Istoria literaturii române de azi pe mâine* în 2 volume; Catinca Agache. *Literatura română în țările vecine; Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români* (coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu); *Dicționarul General al Literaturii Române* în 6 volume (coordonator: Eugen Simion) ș.a.

Hermeneutica druțiană datorează mult – în dezvoltarea operei ca fenomen estetic și în elucidarea unor probleme mai încălcite – unor specialiști valoroși din România ca: Valeriu Cristea, Ion Rotaru, Theodor Codreanu, Anton Cosma, Marian Barbu, Ștefan Oprea, Ion Simuț, Mircea Ghițulescu, Petru Sălcudeanu ș.a. Reținem o judecată de valoare formulată de cunoscutul critic și istoric literar Ion Rotaru:

„Ion Druță este un scriitor din spița clasicilor români Creangă, Sadoveanu, Coșbuc, Caragiale, în chip anume un scriitor „popular”, în accepția largă, povestitor înăscut și un mare „savant” cunoscător al limbii române, de la izvoarele ei cele mai pure. Printre contemporanii de generație el poate sta alături de Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu sau Nicolae Velea, cu specificarea că între moldovenii de azi el este cel mai mare”.

Mai spicuim și din alți exegeți: Druță „reprezintă miracolul din proza românească a Basarabiei postbelice, comparabil cu ceea ce Constantin Stere a însemnat pentru perioada interbelică”; este „un monument al literaturii române din Basarabia, un adevărat fenomen, nemaifântâlnit în celălalte spații” (Catinca Agache); „opera lui Druță impune un scriitor inconfundabil, unul dintre cei mai mari pe care i-a dat românitatea în a doua jumătate a secolului XX” (Ilie Rad).

Tot critica română a adus lumină și asupra așa-zisului „sămănătorism” al prozei lui Ion Druță. Istoricul literar Zigu Ornea, în studiul *Simboluri ale dăinuiri de neam*, vorbind de viabilitatea romanului lirico-simbolic ca o formulă narativă specifică pentru a doua jumătate a sec. XX, remarcă: „Important, la urma urmei, nu e tipul narațiunii, ci valoarea ei estetică în sine. *Vetustul sămănătorism, cu lirismul său idilizant, n-are nimic comun cu proza, puternică și viguroasă, a dlui Ion Druță*”. Iar criticul Valeriu Cristea opinează, mai nuanțat, că proza lui Ion Druță a depășit ideologia sămănătorismului și că „prin acest mare exponent”, sămănătorismul a făcut trecerea „de la minor la major, de la lipsa de valoare

sau de la valoarea modestă la valoarea de nivel național și european” (*Judecăți de valoare despre Ion Druță* // „Literatorul”, nr. 5, 1995).

Recent, Eugen Simion, o somitate în domeniul filologiei, luând în dezbatere într-o accepție mai largă problema tradiționalismului și modernismului în poezie, face următoarele delimitări și disocieri de rigoare: „Tradiționalismul și modernismul sunt concepte *ideologice*, nu *estetice*, și că, în multe cazuri, ele se amestecă în poezie [...], se face o confuzie de criterii în critica literară. Poezia nu este bună sau rea pentru că elogiază satul tradiționalist sau orașul civilizată, poezia este bună sau rea în funcție de substanța ei lirică interioară și de capacitatea ei de expresie ...” („Literatura și Arta” din 10 iulie 2008). Același lucru se întâmplă și în cazul prozei sau dramaturgiei.

În Moldova, judecând doar după biobibliografia în curs de apariție (*Academicianul Ion Druță: prozatorul, dramaturgul, eseistul*), s-a scris enorm de mult, cel mai mult decât oriunde și cel mai mult decât despre oricine: s-a scris de bine și de foarte bine (de cele mai multe ori), s-a scris (și se mai scrie) însă și de rău și de foarte rău, discutându-se în contradictoriu și atrăgându-l pe autor în polemici malițioase sau chiar ponegritoare. În sus-numita *Biobibliografie* am specificat o rubrică aparte pe care am intitulat-o *Autori care l-au comentat pe Druță într-o lumină defavorabilă*. Compartimentul a însumat vreo 100 de bucăți *negative* în raport cu cele peste... 3000 de înregistrări de momente *pozitive*!

Cei mai docti interpreți ai operei druziene au fost și sunt criticii și istorii literari autohtoni V. Coroban, Gh. Mazilu, H. Corbu, M. Cimpoi, E. Botezatu, N. Bilețchi, I. Ciocanu ș.a., multe dintre studiile lor mai realizate fiind antologate în această monografie.

E drept, tot un reprezentant al Academiei, dr. în filozofie Dumitru Tăbăcaru, a semnat în gazeta „Moldova socialistă” cel mai denigrator material și cu cele mai grave învinuiri ideologice la adresa lui Ion Druță: *O ciutură de băătură amară* (din 12 martie 1970, vizând romanul-capodoperă *Povara bunătații noastre*). În timp ce mai târziu criticul român Valeriu Cristea va scrie un frumos articol intitulat *Un sat mai puternic decât istoria: Ciutura*, Tăbăcaru, îndemnat de forurile superioare comuniste, lovește direct în Druță cu aceeași metaforă a acestuia, dar întoarsă pe dos, umplând-o cu un sens peiorativ: „ciutura” nu mai reprezintă o „găleată sau un vas făcut dintr-un trunchi scobit, care servește la scos apă de izvor din fântână”, așa cum arată *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, ci un vas oarecare „bun” doar pentru a turna cuiva „o băătură amară”, adică ce are gustul fierii, pelinului, chininei – o băătură murdară, care nu potolește setea, ci produce repulsie, greață. Și recenzia de pomină, dar și istoria apariției acestei recenzii, mărturisită de prozatorul M. Gh. Cibotaru (lucru absolut necunoscut) și-au găsit loc în cuprinsul cărții.

Paradoxal lucru, dar în același an, 1970, același roman *Povara bunătații noastre*, de astă dată fiind susținut la Premiul de Stat al U.R.S.S. de către Ion Ciocanu într-o recenzie laudativă, publicată în gazeta Universității de Stat din Moldova, s-a transformat într-un adevărat „bumerang”: i-a traumatizat destinul de profesor universitar de mai departe – a fost îndepărtat din învățământ pentru totdeauna (materialele respective pot fi citite în prezenta lucrare).

Și în acest început de mileniu Ion Druță nu este lăsat în pace, este subminat și nu arareori atacat cu sau fără motiv – și de către „veterani”, dar și de către unii negatori postmoderniști (mai ales!).

Acceptate unanim sau puse la îndoială de către unii, cărțile lui Druță (de nuvele și romane, de drame și eseuri) își au fața lor aureolată, își au adevărul și înțelepciunea lor artistică, își au neliniștile palpitate și zvâcnetul de mercur viu al unei conștiințe artistice superioare, mereu dornică de confruntări în dezermormântarea adevărului și frumosului, mereu însetată de depășire și perfecționare. Ele, cărțile maestrului, ne ajută să ne descoperim propriile aurării ale sufletului și spiritului de moldovean cu toate rădăcinile autohtone

sănătoase și în continuă lucrătură. Încă un lucru se mai cuvine adăugat: ele ne-au scos și ne scot în lume, cum se zice...

E locul să accentuăm în mod deosebit caracterul inovator al monografiei. Metodele tradiționale de cercetare de multe ori se dovedesc a fi ineficiente sau chiar incapabile să investigheze opera druțiană în adâncime, cu multiplele ei conotații conștiente și „inconștiente”. În aceste cazuri însă rezultate de mare eficiență hermeneutică ne fâgăduiesc modernele / postmodernele metode de studiere a textului artistic, cum este teoria psihocritică a „mitului personal” după francezul Charles Mauron (exegeza *Des métaphores obsédant au mythe personnel*), teoria poeticului și a poeticității după criticul structuralist francez Mikel Dufrenne (exegeza *Poeticul*), teoria „operei deschise” după cunoscutul semiotician italian Umberto Eco (exegeza *Opera aperta*), în lumina căreia scrierile lui Druță se pretează la infinite și inepuizabile interpretări, precum și intertextualitatea, semiotica ș.a. Unele studii ale subsemnatului, ale Tamarei Cristei, Anatol Moraru, Ana Ghilaș ș.a. demonstrează că aceste metode, aplicate fiind cu abilitate la analiza dominantelor imagistice și stilistice, ne permit să pătrundem mai profesionist în structurile adânci ale lirismului druțian.

Imaginea ce se desprinde din multele și variatele studii, articole, materiale critice aparținând cercetătorilor literari moldoveni, români, ruși, germani, francezi, americani, izraelieni etc. este una dintre cele mai favorabile, de înaltă prețuire, admirație și venerație a celui mai valoros scriitor național al Basarabiei din a doua jumătate a sec. XX, adevărat scriitor al poporului care e legat cu trup și suflet de oamenii și natura meleagului, de istoria și tradițiile lor de secole, de creația folclorică și de graiul lor poetic, de filozofia și înțelepciunea lor, de întreaga lor spiritualitate muiată în cântece de „frunză verde”, în mitologie și dor mioritic, în sacru și biblic.

\* \* \*

Scriitor al poporului din Republica Moldova, academician a două academii naționale, doctor honoris causa al Universității de Stat din Moldova, președinte de Onoare al Uniunii Scriitorilor din Moldova, Laureat al Premiului de Stat (proaspăt), Cavaler al Ordinului Republicii, la activ cu opt volume de scrieri alese în curs de apariție, cel mai îndrăgit scriitor al cititorilor de la noi, Ion Druță-octogenarul, vine în **Anul Druță** încărcat ca o adevărată albină muncitoare, având în toate genurile și speciile cultivate adevărate capodopere. Anume aceste capodopere druțiene și se află în centrul investigațiilor multiaspectuale ale oamenilor de știință din republică și din alte țări. În linii esențiale și generale, *Fenomenul artistic Ion Druță* nu repetă anterioara lucrare în două volume *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic* din 2004 (întocmită și coordonată tot de subsemnat), deși unele dintre cele mai substanțiale materiale vor fi preluate și de aici, într-o variantă prescurtată. În principiu, prezenta monografie se constituie din studii și articole noi, profund originale, „extrase” dintr-o arie geografică cu mult mai extinsă, mai variată, mai esențializată, exegeze care examinează creația druțiană atât în cheie tradițională, cât și pe calea unor metode de cercetare moderne sau chiar postmoderne (lucrarea cuprinde peste o sută de materiale mai mari sau mai mici, semnate de autori din peste zece țări). Principiul călăuzitor în selectarea / comandarea studiilor a fost, pe de o parte, cel al calității, al valorii intrinseci, al contribuției personale palpabile, iar pe de altă parte, cel al deschiderii profesionale a exegeților față de modelul artistico-poetic al lui Druță, accentul principal căzând pe studiile *favorabile* scriitorului, lăsând la o parte polemicele sterile și intervențiile critice pripite, mânioase, nedrepte până la urmă. Ceea ce nu înseamnă că cititorul nu va putea descoperi în monografie și unele materiale accentuat critice, cu sugestii și obiecții, cu puncte de vedere aparte sau chiar distonante, care nu prea „cadrează” cu orientarea-pivot a lucrării, precum și cu polemici propriu-zise, cum ar fi, de exemplu, polemica rușilor Iurii Zubkov și Boris Lvov în jurul spectacolului *Casa*

*mare* montat la Moscova. Toate acestea vor spori interesul pentru lectură și vor scoate în vileag diferite niveluri de mentalitate interpretativă.

Indiscutabil, exegeza colectivă *Fenomenul artistic Ion Druță* nu este o simplă înmănunchere de studii și articole critice orânduie mai mult la voia hazardului, ci o construcție hermeneutică îndelung cumpănită și bine încheată din punct de vedere teoretico-estetic și literar-artistic. Majoritatea studiilor analitice, prin arhitectonizarea lor fericit geometrizată în baza unor criterii aplicate, se „străluminează” unul pe altul, se dezvoltă unul pe altul, se adâncesc (uneori polemizând în surdină), se completează reciproc. Sunt dezbătute aici mai multe aspecte cu totul originale, sunt formulate și unele judecăți de valoare particulare, sunt lansate aserțiuni și opinii discutabile, sunt atrase idei care se întretaie, se ciocnesc, se reiterează dialectic. Dar toate investigațiile propriu-zise sunt scrise „cu fața spre Druță”, dacă se poate spune așa, din perspectiva înțelegerii și respectării poeziei și pozițiilor sale scriitoricești...

În cele ce urmează vom dezvălui succint cuprinsul *propriu-zis* al lucrării colective de față.

E în firea lucrurilor ca ea, lucrarea, să se înceapă cu un cuvânt de „bлагословие” la adresa scriitorului-octogenar și a temerării lucrări consacrate operei sale din partea aceluia care a inaugurat și „curează” colecția „Academica” – Președintele Academiei de Științe a Moldovei Gheorghe Duca: *Academicianul Ion Druță – scriitor care ne reprezintă neamul*. Eseul lui Mihail Dolgan *Cuvântul și duhul trăiesc prin credință* urmărește să-l încadreze pe scriitor în contextul timpului și al literaturii contemporane, scoțând în prim-plan câțiva dintre parametrii spirituali și creativi definitorii ai artistului Ion Druță. Amplul și detaliatul *Curriculum Vitae*, întocmit de academicienii Mihail Cimpoi și Mihai Dolgan, fixează cu exactitate date și manifestări din viața și activitatea prodigioasă literar-artistică, cultural-spirituală și social-politică a omagiatului, o comentează critic și o însoțește cu atitudini apreciative, acolo unde e cazul. Într-o manieră specifică, atrăgătoare, Vlad Ciubucciu ne invită, apoi, să facem cunoștință cu rămurosul arbore genealogic al lui Ion Druță.

Cele trei portrete literare de sinteză, scrise în cheie enciclopedică de Mihai Cimpoi, Ion Rotaru (din România) și Michael Bruchis (din Israel), îl înfățișează pe Ion Druță în trei ipostaze caracteristice: din perspectivă pur estetică (cu unele reproșuri artistice ce i se pot face), din perspectiva încadrării operei lui în timp, spațiu și istorie și din perspectiva contextului social-politic al epocii (cu toate învinuirile ideologice ce i s-au adus și cu toate obstacolele pe care a trebuit să le înfrunte). Prin articolul *Scriitorul Ion Druță în mediul academic al oamenilor de știință*, acad. Haralambie Corbu a scos în vileag un aspect din activitatea lui Druță despre care nu s-a vorbit la noi până în prezent: realizările concrete ale scriitorului în sfera științei și culturii, în sfera valorificării unor scriitori-înaintași nedreptățiți.

Bogăția și varietatea de studii și articole colective au determinat aspectul policrom-complex al monografiei *Fenomenul artistic Ion Druță*, cu o organică orchestrație a „părților” în întreg și a „întregului” cuprins în părți. Lucrarea se constituie din 7 mari compartimente centrate în jurul unui nucleu teoretico-estetic de asamblare sau în jurul altor criterii de structurare, care ca și cum se „dictează” și se „organizează” din interior, dintr-o foarte desfășurată „Addendă” și dintr-o „Anexă” consistentă.

Enumerăm compartimentele de bază ale exegezei, axate pe multiple probleme de primă importanță: *Talentul înnăscut în fața neamului și a istoriei; Poeticitatea ca viziune și stil individual; Național și general-uman în opera lui Ion Druță. Personaje, imagini arhetipale, mitologie; Sacru și profan în creația lui Ion Druță. Metode de investigare tradițională și modernă a textului artistic; Teatralitate și viziuni cinematografice în opera lui Ion Druță; Ion Druță în contextul literar european și Eseuri, atitudini, evocări*. Fiecare compartiment înglobează câte 8-10 autori, aranjați, intenționat, într-o ordine anume, ordine

care să cuprindă delaolaltă savanți autohtoni, din România, din Federația Rusă, din alte țări mai apropiate sau mai îndepărtate.

Astfel, primul compartiment întrunește studii semnate de moldovenii H. Corbu, Gh. Mazilu și R. Corcodel, de românii V. Cristea, Th. Codreanu și C. Agache, de rușii Vl. Gusev și V. Oskočki, de americanul Keith Hitchins. Toți însă investighează, în linii mari, una și aceeași problemă: cum istoria zbuciumată a moldovenilor se transformă în artă veritabilă sub pana unui talent înăscut, care este raportul dintre document și ficțiune în romanul istoric, ce este „memorie arheală” și cum se încadrează Druță în matricea stilistică românească, rolul țaranului și al pământului în constituirea neamului mioritic, valorile etice primordiale, conștiința dezvoltată a demnității, dreptății și a credinței, fenomenul artistic Druță ca expresie a unei epoci zguduite de mari cutremure social-politice, satul ca simbol al dăinuirii și al rezistenței, explicarea polemică a cauzelor obiective și subiective privind concepția scriitorului asupra istoriei și culturii noastre, asupra limbii și creației populare ș.a.

La una din întrebările cele mai ușoare, dar, în același timp, și cele mai „grele” în contextul realităților specifice din republica noastră: care este denumirea corectă a limbii pe care o vorbesc moldovenii, Ion Druță a răspuns simplu și exact ca bună ziua: „Firește, limba română...”. Au urmat imediat mai multe explicații, nuanțări, specificări, sfaturi, chiar îndemnuri (vezi: *Răscrucea celor proști*). Unele dintre acestea convin, altele pot să nu convină... Un lucru însă e clar: Ion Druță care a fondat și a condus la Riga prima gazetă cu grafie latină „Glasul”, Ion Druță care e considerat de înșiși specialiștii din România că este „un mare „savant” cunoscător al limbii române, „de la izvoarele ei cele mai pure” (Ion Rotaru, Valeriu Cristea), Ion Druță care și-a împletit odată pentru totdeauna propriul destin – omenesc și artistic – cu destinul dramatic al baladei *Miorița* – „evanghelie a neamului” (comentând-o cum n-a mai făcut nimeni altul și concretizând-o apoi în „Lumânarea recunoștinței”), cu destinul *Bibliei* românești de la 1688 și al *Cazaniei* lui Varlaam, cu destinul marilor noștri clasici Neculce, Cantemir, Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Mateevici, Stere, Ion Druță care s-a pătruns de geniul lui Lev Tolstoi (lucrarea *Întoarcerea țărânei în pământ*), dar și de geniile lui Ștefan cel Mare, Dimitrie Cantemir, Petru cel Mare – un astfel de Ion Druță nu poate fi calificat cu atâta ușurință drept un reprezentat al „moldovenismului” în genere, cu atât mai mult, al „moldovenismului primitiv”. Ori nu cunoaștem în adâncime lucrurile – și atunci, fără să vrem, greșim; ori le cunoaștem, dar le „țânuim” de noi înșine – și de alții – și atunci greșim conștient de două ori. Graiul moldovenesc este mult prea frumos ca să fie urât de către unii dintre noi până la dușmănire. Creangă și Eminescu n-ar fi procedat așa.

Accentuez: *graiul moldovenesc*, nu limba moldovenească. Acel grai strămoșesc despre care acad. Eugen Simion avea să rostească aceste înălțătoare cuvinte-îmn: „Graiul basarabean cu moliciunile și sfătoșeniile lui, cu ritmurile lui târăgănite și cu râsu-plânsul din vocabulele lui late ca o stepă și colorate ca dimineața unei coline de vară... are farmecul, are grația și are înțelepciunea lui” (Unitatea limbii române, 1994).

În pofida acestui fapt neîndoielnic, unii savanți – puțini la număr totuși – mai continuă să confunde știința cu politica, problemele de filologie cu cele de ideologie, lăsându-se ușor influențați de anumite „etichetări” călătoare neverificate. Regretabil!

În aceeași cheie ar putea fi înfățișate – evident, luând în calcul specificitatea problemelor abordate, – și esența celorlalte șase capitole substanțiale, la realizarea cărora și-au dat concursul atât specialiștii cu nume V. Coroban, K. Heitman, N. Velehova, A. Cosma, I. Simuț, E. Botezatu, L. Cemortan, I. Dedkov, E. Țau, T. Melnic, P. Miron, A.-M. Plămădeală, I. Ungureanu, V. Apostol, G. Vieru, cât și mai tinerii cercetători T. Roșca, A. Ghilaș, T. Butnaru, V. Fonari, V. Fedorencu, A. Moraru, L. Grosu, S. Grama, I. Bradu, A. Vartic și alții.

Peste tot însă am urmărit ca materialele scrise în original să fie transpuse în limba română, totodată unificând și precizând setul de trimiteri științifice (l-am plasat la finele articolelor).

De regulă, în obiectivul criticilor și savanților s-au aflat – sub cele mai diverse aspecte literare și științifice – absolut toate direcțiile de manifestare ale prolificului om de creație: nuvelistica, povestirea și romanul, dramaturgia și teatrul, scenaristica, literatura pentru copii, propria-i creație poetică, critica literară, publicistica, activitatea culturală și social-politică, legăturile cu școala universitară și preuniversitară, relațiile cu mediul academic al oamenilor de știință etc.

Deosebit de bogat și de multicolor se prezintă capitolul *Ion Druță în context literar european*, cuprinzând mai multe articole din diferite țări: Franța, România, Cehoslovacia, Ucraina, Federația Rusă, Statele Unite ale Americii, Țările Baltice, Israelul (aici și-a adus contribuția și însuși scriitorul, cu care, mărturisesc, am colaborat de minune). Prezintă un interes ieșit din comun mai ales cutremurătoarea scrisoare către Druță a prozatorului spaniol Antonio Herrera, care, auzind la radioul rusesc piesa *Păsările tinereții noastre*, declară cu toată seriozitatea că e gata să se mute cu traiul pentru totdeauna în Moldova, pentru că numai aceasta s-ar potrivi să-i fie patria lui din urmă; apoi articolul lui Nicolae Dabija *Druță la o nouă apariție în limba franceză*, din care aflăm „istoria” editării în limba franceză a celor două volume masive traduse de profesorul Jean Radulesco: un volum conținând romanul *Clopotnița lui Ștefan cel Mare*, iar altul – o selecție din nuvele; apoi opiniile elogioase despre Druță ale marelui poet român Ioan Alexandru; apoi...

Pe aceeași linie de mare interes se înscriu și articolele realizate cu multă artă de publicist din compartimentul *Eseuri, atitudini, evocări* (le citești intrigat și pentru *ce* se spune în ele, dar și pentru felul *cum* se spune): *Cu Pușkin împotriva cenzurii* de Ion Ungureanu (din istoria montării tergiversate a unor spectacole druțiene la Moscova), interviul luat de Alexandru Donos lui Ion Ciocanu *Cenzura a afectat întregul proces literar* (cu istorisirea cazului cum a fost înlăturat criticul de la Universitatea de Stat din Moldova din cauza unei recenzii pozitive la romanul *Povara bunătații noastre*), *De ce Ivan Bodiul nu l-a biruit pe Ion Druță* de Andrei Vartic, *De-ale electoratului sau istorii cu Ion Druță* de Andrei Hropotinschi (despre înfierbântatul an 1989, când Druță, în calitate de candidat în deputați ai poporului din U.R.S.S., a avut mai multe întâlniri bătaioase și răsunătoare cu satele și raioanele din nordul Moldovei), „*Macii*” lui *Onache Cărăbuș* de Ion Bradu (niște inspirate meditații ontologice pornind de la *Povara...* druțiană și ajungând la alte poveri, proprii).

Compartimentul *Addenda* acoperă cinci mari subcapitole, intitulate după cum urmează: *Ion Druță vis-à-vis de Putere și de critica conservatoare*; *Din creația poetică propriu-zisă a lui I. Druță* (cuprinzând patru poeme de puternică rezonanță existențială: *Păstori ai cuvintelor frumoase*, *Rugă la sfârșit de veac*, *la sfârșit de mileniu*, *Răscoala unui petic de pământ și Satele mele de baștină*); *Din scrisorile inedite adresate lui Ion Druță sau Verba volant, scripta manent*; *Trei dedicații poetice din multele altele* (semnatari: N. Dabija, G. Ciocoi, I. Hadârcă).

Cele trei scrisori (dintre multe altele) adresate de Ion Druță către mai marii de la Conducere (P. Demicev, M. Zimeanin, Secretarul Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S.) în legătură cu stoparea spectacolelor *Casa mare*, *Sfânta sfintelor* și *Обпемение*, învederează faptul că scriitorul nostru și-a creat chiar un *stil special* de comunicare cu instanțele superioare – un stil diplomatic și tacticos, bazat pe argumente convingătoare, pe judecăți demonstrative probante – mărturie că mai toate epistolele și-au atins ținta urmărită.

Puțini de tot sunt acei care își mai amintesc de cuvântarea lui I. Druță rostită în 1958 la Congresul al II-lea al Scriitorilor din Moldova, intitulată *Scriitorii și scrisul la Chișinău* (cu unele profesii de credință și cu mai multe obiecții critice la adresa literaturii timpului. – Copia cuvântării ne-a oferit-o autorul).

Aproape nimeni nu știe despre o scrisoare trimisă la redacție de I. Druță în 1975 referitor la „*eșecurile literare*” ce i se atribuie. Lucrarea de față publică pentru prima dată această scrisoare. Puțini cunosc astfel de intervenții publicistice de importanță ale lui I. Druță ca: *Hoțul nu poate fi oprit cu metode democratice, Dreptate și nedreptate în Moldova* (un model de articol publicistic evocând pe un cunoscut om politic), *Calea robilor...* Prezenta lucrare pune la dispoziția cititorului și aceste materiale.

Surprinzătoare și mult instructivă este și corespondența lui Ion Druță cu mari personalități din domeniul literaturii și științei literare din republică și din alte țări. Printre ele figurează astfel de somități, ca germanul Klaus Heitman, americanul Keith Hitchins, românul Ion Rotaru, rusul Leonid Zorin, spaniolul Antonio Herrera, ucraineanul Alexandr Sizonenko etc. Din Republica Moldova, am publicat pentru prima dată – prin bunăvoința maestrului – scrisori captivante trimise de criticul și istoricul literar Vasile Coroban (două la număr), de poetul și eseistul George Meniuc, de poeții Liviu Damian și Vasile Levițchi, de primul învățător Pavel Harabagiu... (Anterior, au mai fost publicate unele epistole de A. Lupan, Gr. Vieru ș.a.). Și binele, și răul, condeierii noștri țineau să le împărtășească în primul rând lui Ion Druță, tot așa cum, căzând la vreo grea strâmtoare, îi cereau vreun sfat înțelept tot dumnealui, maestrului. Și neapărat scriitorul stabilit cu traiul la Moscova (din 1969) era mereu rugat să citească manuscrisele altora, „sita lui estetică” însemnând pentru aceștia judecata și verdictul suprem. Mai putem deduce din lectura scrisorilor adresate lui I. Druță, că în timpurile vitrege ale regimului totalitar, mulți dintre oamenii de creație din Moldova erau nevoiți să ducă o viață duplex (cu și fără „mască”): una de suprafață, cu rostirea de „adevăruri” clișeizate care să fie pe placul *puterii*, și alta în „subsol”, cu rostirea de adevăruri crude, de stări de lucruri sufocante, insuportabile.

În sfârșit, *Anexa* va bucura ochii și sufletul cititorului printr-un mult prea cuprinzător set de fotografii color și alb-negru ale scriitorului în cele mai diverse și neașteptate ipostaze: acasă, la baștină, cu ai săi, la Chișinău, cu scriitorii și alături de scriitori; la Moscova, cu marii artiști ai scenei; în familie și cu familia; cu fețele bisericești și cu oamenii de conducere etc. Fotografii au fost puse la dispoziție de Nicolae Răileanu, Mihai Potârniche ș.a. Selectarea și comentarea: Mihail Dolgan.

*Indicele de nume* (întocmit de Ana Ghilaș), *rezumatul* în limba română, rusă și engleză (realizat de Mihail Dolgan) și *discul* cu cele mai îndrăgite lecturi ale autorului și cu interpretări de text / spectacol ale actorilor preferați încheie neobișnuita monografie colectivă internațională *Fenomenul artistic Ion Druță*.

„Pentru mine a face literatură sau a face teatru este un fel de a trăi”, își formulează scriitorul crezul său artistic în unul dintre multele sale interviuri. Anume în aceasta și rezidă secretul popularității lui Ion Druță – și la noi, și în alte părți. Pentru că autorul capodoperei *Povara bunătații noastre* își trăiește propriile opere artistice ca pe o viață aieieva, iar viața aieieva – ca pe o veritabilă operă artistică.

Încercarea de a interpreta opera lui I. Druță în raport cu literatura bulgară modernă este productivă din mai multe considerente: Moldova și Bulgaria au trecut prin experiența unui destin similar, iar sub anumite aspecte chiar comun. Astăzi, în ambele țări, se bucura de un interes științific deosebit relațiile istorice moldo-bulgare, raporturile literare continuând să reprezinte un subiect mai puțin valorificat. Sunt cunoscute doar unele cercetări ce vizează, în special, situația de la sfârșitul sec. al XIX-lea, începutul sec. al XX-lea [1]. Iar cele ce se referă la perioada mai apropiată – articole, note introductive, comentarii – urmăresc, în marea lor majoritate, doar trecerea în revistă a unor aspecte particulare, fără a surprinde imaginea complexă a fenomenului cercetat. Astfel, analiza operei lui I. Druță (reprezentativă pentru procesul literar din Republica Moldova) în relație cu literatura bulgară din ultimul secol ar acoperi, credem, unele lacune în acest sens.

I. Druță face parte din pleiada scriitorilor care plasează în centrul preocupărilor artistice universul rustic. În literatura bulgară cele mai cunoscute nume, în această ordine de idei, sunt I. Vazov, I. Iovkov, E. Pelin, I. Volen, N. Haitov, Gh. Mișev, Iv. Petrov, V. Popov, I. Radicikov ș.a.

Prin opera lui I. Vazov, E. Pelin și I. Iovkov (primul deceniu al sec. al XX-lea), în literatura bulgară se încheie procesul de constituire a formei narative scurte. În același timp, ca manieră de scriere, ca modalitate de gândire, fiecare autor are specificul său. De exemplu, în creația lui Elin Pelin prevalează descrierea fenomenelor sociale, iar în cea a lui Iordan Iovkov domină dimensiunea spirituală; la E. Pelin pe prim-plan se impune acțiunea, în timp ce la I. Iovkov – conflictul interior, reflecția.

E. Pelin urmărește derularea unei singure întâmplări, surprinse în momentul ei culminant. Autorul parcă ar diseca un fragment din viață, surprinzându-l în mișcare [2, p.297], acesta însă este atât de semnificativ, încât sugerează realități generale. Astfel, segmentul concentrează informația despre întreaga paradigmă, concretul se proiectează în universal. I. Iovkov preferă să îndeplinească în structura operei sale mai multe linii de subiect, care se pot dezvolta autonom și paralel, în contrapunere sau suprapunere, se pot completa, estompa, nega ș.a.m.d. Dacă, grafic, povestirea lui E. Pelin poate fi reprezentată printr-o linie dreaptă, atunci cea a lui I. Iovkov – prin circumferințe, spirale (reveniri la aceleași situații, gânduri, stări psihologice), zigzaguri, rețea de linii: principale și periferice, integrale și fragmentare, transversale și tangențiale.

E. Pelin acordă un rol important culminației operei; în proza asociativă a lui I. Iovkov aceasta lipsește, iar transfigurările din exterior (atunci când acestea există), doar argumentează o dată în plus ceea ce deja este cunoscut și se manifestă la nivel spiritual. Universul artistic al lui E. Pelin este structurat în baza contrastelor și opozițiilor evidente. Astfel, satul este divizat în două tabere: săracii și bogații, cei ce suferă și cei ce provoacă suferințe, cei ce muncesc și cei ce se bucură de rezultatul muncii altora, iar aprecierea morală se face în funcție directă de contextul social. La I. Iovkov situația nu este atât de transparentă, eroii săi fiind, în primul rând, oameni, și doar apoi reprezentanți ai diferitelor



categorii sociale. În fiecare dintre ei autorul descoperă potențialul pozitiv, pentru a promova valorile umane nemuritoare.

Pînă la E. Pelin literatura bulgară, prin operele lui T. Vlaikov, M. Gheorghiev, A. Karaliicev ș. a., a idealizat satul patriarhal; acum universul rural este surprins în culorile sale reale. E. Pelin prezintă imaginea obiectivă a țaranului bulgar care pe parcursul veacurilor a acumulat atât trăsături pozitive, cât și negative, precum ar fi, de exemplu, pasiunea pentru bani și pământ, pentru a dispune de acestea, fiind capabil să ignore normele etice. La I. Iovkov, spre deosebire de E. Pelin, satul nu este descris prin prisma socialului (acesta nu dispăre definitiv, dar nici nu se impune în prim-plan). Din aceste considerente, dar și în virtutea unor conjuncturi ideologice, critica literară l-a apreciat uneori drept poet al trecutului patriarhal. De altfel, în creația lui Iovkov se urmărește coexistența elementelor realismului cu cele ale romantismului și impresionismului [3, p. 146].

Dacă opera lui E. Pelin a înregistrat autoconștientizarea socială a bulgarului, cea a lui I. Iovkov a relevat resursele lui spirituale și estetice. Chiar dacă în contextul literaturii bulgare moștenirea artistică a acestor scriitori reprezintă două valori autonome și, de cele mai multe ori, analizate în opoziție, opera lui Ion Druță nu este străină nici uneia dintre ele. Faptul acesta se datorează unor modele apropiate de dezvoltare a literaturii bulgare și române, situație ce derivă, inclusiv, din trăsături asemănătoare la nivelul realităților sociale. În creația scriitorului moldovean studiul social coexistă cu analiza labirintului sensibilității umane. După afirmația lui M. Cimpoi, stilului druțian îi este caracteristică prezentarea lirică a evenimentelor epice [4, p. 114].

La nivelul structurii enunțului, I. Druță demonstrează mai multe tangențe cu Iovkov, în schimb, ca și la E. Pelin, deseori povestirea sa gravitează în jurul unei singure întâmplări. E. Pelin este considerat primul scriitor bulgar în creația căruia umorul se ridică la nivel de tehnică artistică autentică [5, p. 91]. Atât la E. Pelin, cât și la I. Druță râsul constituie una dintre principalele surse ce alimentează vitalitatea țaranului.

Este interesant faptul că în opera lui I. Druță se pot descoperi texte care, cu unele mici excepții, parcă ar reproduce segmente din creația lui I. Iovkov și E. Pelin. Cele mai evidente, în această ordine de idei, ar fi: *Gospodăritul* (I. Druță) – *Pe brazdă* (E. Pelin); *Sania* (I. Druță) – *Cântecul roșilor* (I. Iovkov).

În *Gospodăritul* și *Pe brazdă* se descriu situații (cu expoziție, dezvoltare și deznodământ) aproape identice: începutul primăverii, timpul semănatului, speranța țaranului că de data aceasta totul va fi bine, legăturile dintre om și lumea animală, însuși procesul semănatului, și, în final, – moartea animalului pe brazdă, situație dramatică ce spulberă toate iluziile despre o existență mai bună și marchează revenirea la realitatea obiectivă. Tablourile similare în reproducerea vieții țaranului se datorează și caracteristicilor analogice de dezvoltare socială în Moldova și Bulgaria.

Dacă afinitățile dintre povestirile *Gospodăritul* și *Pe brazdă* sunt evidente și afectează vizibil atât structura, cât și tematica acestor scrieri, cele dintre *Sania* de I. Druță și *Cântecul roșilor* de I. Iovkov nu sunt atât de transparente și pot fi depistate doar la nivelul esenței simbolico-filosofice a textului.

Și moș Mihail, personajul central din *Sania*, și Sali Iașar, din *Cântecul roșilor*, ajungând la vârsta înțelepciunii, aspiră să facă ceva „ușurel, sprinten și frumos” (*Sania*), „care va zbura ca pasărea” (*Cântecul roșilor*), „o sanie pe care au visat-o toți lemnarii de pe lume câți au fost ... o sanie care ar plânge după drum și drumul după dânsa” [6, p. 270], respectiv – căruțe care să cânte pe drumuri, vestind întoarcerea acasă a celor ce sunt așteptați (I. Iovkov).

Nu întâmplător, în calitate de promotori ai ideilor sale, și I. Druță, și I. Iovkov aleg bătrâni. Este o vârstă când privirile sunt îndreptate mai mult în interior. Semnificativ e și faptul că atât scriitorul nostru, cât și cel bulgar, pentru a vizualiza visul personajului, acel

„ceva” ce urmează să capete imagine, apelează la același simbol: „pasărea albă în zbor” (I. Iovkov), „gata-gata să zboare” (I. Druță).

Chiar dacă ambii bătrâni își văd visul materializat (sanie, căruță), aceasta constituie doar aparența, o formă ce exprimă esența și care ține mai mult de spirit, de satisfacția morală și estetică, de autoexprimare, de căutarea perfecțiunii. La ambii scriitori, de la intenție până la rezultatul vizibil va trece o anumită perioadă de timp. Este necesar ca gândul să se „coacă”, să fie măsurat bine, să se intensifice. Când va veni timpul să capete dimensiuni reale, atunci personajul i se dedică total. Nici mai devreme, nici mai târziu, deoarece bătrânii, prin vasta lor experiență de viață, au ajuns să înțeleagă că totul își are locul și timpul său. Astfel, cei doi scriitori temporizează momentul în care eroii vor decide că a venit timpul. În acest context, recurg la aceeași modalitate artistică: prefigurând terenul pentru ultimul acord, acela care va surprinde efortul nemijlocit al creației, păstrează ideea inițială la nivel de laitmotiv, care la orice revenire rezonază mai intens. I. Druță, spre deosebire de I. Iovkov, urmărește mai îndeaproape miracolul creației, descrie procesul nemijlocit al muncii, înălțându-l la nivel de ritual.

Continuând urmărirea diferențelor, observăm că opera lui I. Iovkov păstrează mai puternic legăturile cu realitatea din exterior. Chiar de la bun început, bătrânul turc Sali Iașar dorește să creeze ceva nu doar frumos, ci și util, de folos și pentru alții. Până s-a decis că acestea vor fi căruțe care cântă, s-a gândit la cișmele, la un pod într-un loc greu accesibil.

În *Cântecul roșilor* scriitorul bulgar ia în calcul și relațiile sociale. El schițează trei direcții tematice ce interacționează între ele: bătrânul și fiica (aici este importantă și amintirea despre cei doi fii, care au murit: s-ar părea că tot ce face tatăl, care a rămas în viață, e și pentru ei, pentru a le omagia memoria), bătrânul și ceilalți oameni, bătrânul și visul. Finalul operei le unește într-un tot întreg. Eroul își imaginează o mulțime de căruțe ce vor cânta pe drumuri, cu care vor reveni la casele lor cei ce au fost plecați, și este tentat să creadă că, în ciuda tuturor relelor, în lume există și binele. Astfel, la I. Iovkov realizarea visului este și o modalitate de restabilire (sau consolidare) a legăturilor cu oamenii, cu comunitatea. Bătrânul Sali Iașar reușește să-și realizeze visul și aceasta îl motivează să se simtă împlinit.

La I. Druță eroul central este mai singularizat, sesizează mai puternic autosuficiența sa, legăturile cu celelalte personaje nu au importanță decisivă. Cel mai „concret” dintre ceilalți eroi este „baba”, spirit practic, care vede doar partea materială a lucrurilor și care, împreună cu personajele episodice și puține la număr (care apar ca niște actori ce-și rostesc replica și părăsesc scena), reprezintă contrapunctul care, prin antiteză, confruntare, accentuează intonația polifonică a scrierii.

Spre deosebire de cea a prozatorului bulgar, nuvela lui I. Druță are o structură deschisă, potențială: atunci când, în sfârșit, sania este finisată și stă în mijlocul ogrăzii, strălucind astfel de parcă s-a mai vărsat o picătură de lumină pe acest mult pătimit pământ, moșul simte din nou un fior ce-i scutură umerii și-l învăluie cu tulburarea tinereții, îi apare iarăși acel ceva „alb, sprinten și frumos”, dar de data aceasta înțelege că nu mai este sanie, ci căruță. Autorul pune în evidență aici una dintre trăsăturile principale ale condiției umane: necesitatea de autoexprimare, ascensiunea continuă în căutarea și realizarea idealului, sugerând că esența umană se manifestă nu în perioade de liniște, ci de mișcare, de căutare, de devenire.

Dacă plasăm creația lui I. Druță în raport cu literatura bulgară din a doua jumătate a sec. al XX-lea, cele mai multe aspecte comune vor viza spațiul rural, istoria satului, valorile tradiționale. În același timp, dimensiunea rustică servește ca fundament pentru reflecții despre om și existență, despre trecut și prezent, despre memorie și uitare, despre viață și moarte.

La nivel de tehnici artistice, opera lui I. Druță probează cele mai multe similitudini cu cea a lui Gh. Mișev. Le sunt caracteristice același conținut consistent de idei, lirism, tendința spre dozarea echilibrată a obiectivului și subiectivului, încifrarea sugestivă a mesajului, potențialul simbolic, exploatarea posibilităților umorului etc. De fapt, umorul, ca procedeu de creare a situației și de identificare a personajului, este solicitat în literatura bulgară contemporană de către mai mulți scriitori, printre care și Iv. Petrov. Prozatorul descoperă germeii râsului și acolo unde s-ar părea că acesta lipsește: în neajunsurile și mizeria vieții, transformându-l în virtute, izvor de vitalitate a țăranului, care posedă puterea de a glumi și atunci, când, în realitate, își deplânge soarta (*Până să vin pe lume, Și după*).

Una dintre principalele trăsături ale vieții patriarhale este ciclicitatea, repetabilitatea. Cultura rurală a creat și încearcă să reactualizeze un sistem închis, care venerază tradiția, în care totul se reproduce la infinit, iar timpul se asociază doar cu sine însuși. Acțiunea parcă ar avea loc acum și întotdeauna, aici și pretutindeni. O astfel de existență diferă considerabil de dezvoltarea istorică liniară. În consecință, scriitorii nu fixează acțiuni și caractere unice, ci situații și modele generale de comportament. Încadrat în astfel de dimensiuni, personajul literar concentrează în matricea sa codul arhetipal al neamului, reprezentând un model în veșnică repetare.

Gh. Mișev, V. Popov, I. Vilcev ș.a. observă și reproduc realitatea prin prisma viziunii omului de la țară, care, de obicei, nu-și exteriorizează sentimentele, nu le verbalizează, căruia îi sunt străine reflecțiile abstracte. Țăranul nu se adâncește în analize și autoanalize, posedă o gândire mitologico-folclorică. Într-o astfel de structură spirituală, raționalismul este substituit deseori prin intuiție și imaginație.

Țăranul lui I. Druță este parte componentă a naturii. În *Păsările tinereții noastre* se menționează că sufletul omului e asemenea pământului care nu rodește nimic, dacă nu este semănat la timp. Fiind inclusă în sistemul universal ciclic, viața omului trece prin perioade ce se contrapun, dar și se completează reciproc: primăvară și toamnă, vară și iarnă, dezvoltare și declin, activitate și repaus, bucurie și tristețe. În această ordine de idei, și moartea are o semnificație simbolică: întrerupând firul unei existențe, I. Druță nu o aruncă în haos, ci doar o transferă dintr-o dimensiune în alta. Viața continuă în ritmul veșnic al naturii. Țărâna se întoarce în pământ. Se duc bătrânii, ca să rămână tinerii. Ca să răsară spicul, bobul de grâu trebuie să moară: moartea naște viață, încheie un ciclu vital și oferă posibilitatea unui nou început.

Atât scriitorul moldovean, cât și cei bulgari surprind spațiul rural în momentul transformărilor esențiale, atunci când cultura patriarhală milenară începe să se destrame, fiind înlocuită cu noi paradigme. Acesta este începutul procesului ce va marca schimbarea unui întreg mod de viață, distanțarea de formele tradiționale ale conștiinței naționale și includerea în orbita unui ritm existențial nou, mai accelerat, mai superficial și inconsecvent, mai inflexibil și chiar mai violent – cel al civilizației moderne; acesta este timpul celei mai mari crize în istoria existenței umane, timpul când se năruie din rădăcini și pentru totdeauna mentalitatea rustică, când cultura care a dăinuit milenii în șir își numără ultimii ani, când are loc o noua „migrațiune a popoarelor”, de data aceasta – de la sat la oraș. În orice caz, anume astfel este receptat de către o bună parte dintre scriitorii bulgari contemporani, ale căror preocupări artistice gravitează în jurul problemelor satului. Și I. Druță, atât prin intermediul operelor artistice, cât și prin prezențe publicistice, avertizează în ceea ce privește excesele modernizării: prin exemple concrete vorbește despre criza morală, cea ecologică, despre uitarea limbii materne, despre distrugerea lăcașelor sfinte etc.

Prin urmare, unul dintre cele mai dramatice aspecte ale modernității, surprins atât de I. Druță, cât și de V. Popov, I. Radicikov, N. Haitov, Gh. Alexiev ș.a., este pierderea iluziilor patriarhale, schimbarea fizionomiei sociale, iar în consecință – dispariția satului. Nu ca așezare geografică, ca element topografic, ci ca tip de sensibilitate, ca model de

comportament și viziune asupra existenței. Din aceste considerente, scriitorii își apreciază eroii prin prisma atitudinii lor față de valorile spirituale ale trecutului, își alimentează inspirația din cultura rustică milenară.

Simbol al noului, în viziunea lui I. Druță, dar și cea a lui I. Radicikov, sunt stâlpii de telegraf – mesagerii lumii moderne ce vine s-o substituie pe cea patriarhală. În nuvela *Vasul acustic* prozatorul și dramaturgul bulgar prevestește o situație apocaliptică în care satele vor dispărea definitiv, iar pe câmpii vor rămâne să stârcească doar acești stâlpi ca niște cruci pe mormântul unei lumi dispărute. La I. Druță acest simbol este mai plurivalent, receptarea sa depășind doar conotațiile distructive. În *Povara bunătații noastre*, linia de telegraf ce trece pe lângă satul lui Onache Cărbuș prin Câmpia Sorociei poate însemna și acea legătură între trecut și prezent, menită să împace două lumi diferite.

Și în opera scriitorilor bulgari, și în cea a lui I. Druță, structura și sensibilitatea rustică devin etalon al filosofiei existențiale. Drept urmare, în prezentarea calităților eroilor o pondere mai mare o au cele inițiale, tradiționale, deja echilibrate, în comparație cu cele ce apar imediat ca reacție și rezultat al jocului de circumstanțe ale civilizației contemporane. Prioritatea patriarhalului însă nu presupune declin, dezintegrare, ci, din contra, argumentează tendința spre unitate, consecutivitate, statornicie, simplismul aparent camuflând o filosofie ontologică profundă.

În nuvela *Cum așa?* I. Radicikov descrie orașenii de astăzi, țăranii de odinioară, luați în captivitate de către inovațiile tehnice: ascensoare, aspiratoare, televizoare, robinete etc. Toate acestea vuiesc, vibrează, urlă, picură ș.a.m.d. Oamenii se închid în apartamentele lor, unde nu se mai aude vocea memoriei care i-ar putea „întreba” cum au ajuns în situația de a substitui valorile spirituale prin necesități materiale. Orașul asimilează personalitatea, dizolvând-o în masa anonimă în care toți sunt la fel, unde domină singurătatea publică. Omul se acomodează societății unidimensionale confortabile, pierzându-și autonomia spirituală, standardizându-se, transformându-se în consumator, dependent de bunurile materiale.

O particularitate simptomatică a istoriei contemporane este migrația. În romanul *Povara bunătații noastre*, unde, printre altele, se menționează și tăcerea sinistră a unor sate aproape depopulate, I. Druță presupune că „epopeea mutatului” [7, p. 295] se datorează, în mare măsură, nu sărăciei, ci izolării informaționale și culturale a satului, precum și automatismelor, adică repetării, ani la rândul, a acelorași „activități” colhoznice. În lucrările sale publicistice autorul mai sugerează o ipoteză, susținând că rezultatul scontat al politicii oficiale a fost intimidarea populației băștinașe prin intermediul tuturor mijloacelor posibile, pentru a o impune să se strămute acolo unde glasul identității naționale nu mai este atât de puternic; cât mai multă lume să plece, cât mai multă lume să vină, astfel încât totul să atârne într-un fir de ață, nimeni să nu se simtă prea bine la locul său, totul să fie mișcare și nesiguranță [8, p. 460].

Totuși, în comparație cu literatura de la noi, literatura bulgară contemporană acordă o importanță mai mare motivului urbanizării excesive. Este și explicabil, deoarece în Bulgaria, începând cu anii '50, acest proces capătă dimensiuni neprevăzute (dintr-un document oficial: în anul 1950 în țară erau înregistrate aproximativ 110 orașe, în 1970 – deja 170).

În romanul *Vânătoarea de lupi* Iv. Petrov menționează cu ironie amară, chiar din primele pagini, că în timpul când are loc acțiunea, procesul așa-zisei migrații industriale a luat sfârșit și în sat au rămas să locuiască doar bătrânii; cei mai tineri au peste 50 de ani. Alertează cititorul, în legătură cu aceeași situație, și V. Popov, și Gh. Mișev. În culegerea *Rădăcinile. Cronica unui sat* V. Popov accentuează că în sat au rămas doar bătrânii, chiar precizează numărul lor: 54. Baba Nedelea, urmărind cine vine și cine nu vine la cimitir, se întreabă dacă puținii care au mai rămas există într-adevăr, sau și ei, ca și satul în genere, sunt doar rodul amintirii cuiva. În povestirea *Matriarhat* de Gh. Mișev cele care fortifică ultimul bastion al esenței rustice sunt femeile, deoarece, consideră autorul, sensibilitatea

lor e mai aproape de fondul preistoric, de filogenia neamului. Fiind mamă a zeilor și a oamenilor, femeia semnifică începutul. De aceea, urmărind cum dispăre lumea pe care a zămislit-o, este firesc ca anume ea să fie cea care suferă și se opune cel mai mult. Atunci când bărbații părăsesc satele, ademeniți de valorile orașului, iar femeile rămân singure, suferința și perseverența acestora capătă dimensiuni epice.

Un rol esențial în sacrificarea arhetipului patriarhal îi revine deci, în viziunea autorilor, ritmului exagerat al urbanizării. Consecința acestuia a fost industrializarea forțată, care, în varianta ce a afectat puternic viața țăranului, s-a manifestat prin înlocuirea cailor cu tractorul. Din timpuri străvechi omul de la sat s-a deprins să comunice cu tot ce-l înconjoară, să pună suflet în munca sa, să atribuie semnificații tainice metamorfozelor existenței, însă o dată cu invazia noilor unelte de muncă a pierdut codul prin intermediul căruia reușea să le adapteze receptivității sale, iar în consecință, acestea rămân inaccesibile, străine.

În prima jumătate a sec. al XX-lea majoritatea scriitorilor bulgari, printre care și I. Iovkov, E. Pelin, I. Volen, Gh. Caraslavov, A. Caralițev ș.a. pun în evidență legătura strânsă dintre om și animalele de casă: acestea sunt înzestrate cu calități umane, iar omul „consimte” naturalitatea animalelor. Mai târziu, sub influența transformărilor din realitatea obiectivă, și în literatura artistică are loc redistribuirea accentelor. Eroul lui Gh. Mișev din povestirea *Zona vilelor* observă că în scurt timp caii vor ajunge ca și dinozaurii de cândva. I. Radicikov continuă gândul, prevestind timpul când calul (în Bulgaria, în virtutea circumstanțelor istorico-culturologice – semn al autoconștientizării naționale) va rămâne doar în amintiri, iar buneii nu vor putea găsi nici măcar o potcoavă ca s-o arate nepoților, ca semn al amintirii propriei copilării (*Pășunea de noapte*). În drama *Frumos și sfânt* I. Druță atenționează asupra exceselor acestui fenomen, reproducând situația când, din ordin venit de sus („pământul să fie lucrat doar cu tractoarele”), sunt omorâți caii, astfel încât locul măcelului se transformă într-un râu de sânge. În *Clopotnița* autorul reia un citat din A. Malraux, care a semnalat încă în prima jumătate a sec. al XX-lea raportul direct dintre progresul tehnic și diminuarea valorilor umane [9, p. 501].

Atitudinea circumspectă a țăranului față de tehnică este urmărită și în culegerea de povestiri *Veșnicia* de V. Popov. Aici prozatorul surprinde o situație des întâlnită: frica de a pierde, din nou – de data aceasta definitiv – rudele plecate în neființă, mormintele acestora fiind arate de tractoarele aflate în căutare de noi pământuri. Un motiv similar găsim și la I. Druță în *Clopotnița*: privind mormintele devastate (pe acel loc se preconiza construcția unei sosele moderne), Horia are senzația că înșiși morții se împotrivesc acestui sacrilegiu.

Deseori literatura artistică interpretează orașul ca antipod al satului. Una dintre principalele diferențe este faptul că în spațiul citadin omul de la țară se simte pierdut în mulțimea de necunoscuți care mereu se grăbesc undeva. Epidemia lipsei de timp contaminează și satul. În *Povara bunătății noastre* Onache este convins că trecutul e prețios și prin aceea că-i oferea omului liniștea spirituală, șansa armoniei cu sine însuși. Pe linia aceeași atitudini, în *Doina*, Tudor Mocanu consideră că cea mai răspândită boală în Moldova este „kislorodni golodanie”. În țara cu atâta aer curat, oamenilor nu le ajunge aer curat. Motivul este același – ritmul extrem de accelerat al vieții: „... e una când omul înghite aer curat alergând cu limba scoasă afară, și e cu totul altă gâscă atunci când vine el seara, ia masa și stă o jumătate de ceas în pragul casei, cu mintea furată de amintiri, cu brațele uitate pe genunchi” [10, p. 79]. Este semnificativ faptul că în nuvela *Spălarea feței Maicii Domnului* și bulgarul I. Radicikov pune aceeași diagnoză omului contemporan: „insuficiența de moralitate și, dacă vreți, de oxigen”. Dar și I. Druță, și I. Radicikov sunt convinși că atât individul, cât și societatea în ansamblu, trebuie să depășească starea consumativă a existenței sale și să învețe să întrețină dialogul: omul să-și regăsească liniștea, generozitatea spirituală și interesul față de tot ce-l înconjoară, societatea – să dea sens legăturii dintre trecut, prezent și viitor.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. И. Конев, *Ние сред другите и те сред нас. Балканистични студии*, София, 1972; Б. Ангелов, *Българо-румънски литературни взаимоотношения през 19-ти век*, София, 1980; Е. Сиуриур, *Relațiile literare româno-bulgare în perioada 1878-1918*, București, 1980.
2. И. Панова, *Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа*, София, 1967.
3. И. Радославов, *Българска литература 1880-1930*, София, 1992.
4. М. Сімрої, *Univers artistic* // „Nistru”, 1965, nr. 6.
5. С. Янев, *Елин Пелин*, Велико-Търново, 1994.
6. I. Druță, *Sania* // Scieri. Vol. 1, Chișinău, 1989.
7. I. Druță, *Povara bunătății noastre* // Scieri. Vol. 2, Chișinău, 1990.
8. I. Druță, *Pământul, apa și virgulele* // Scieri. Vol. 4, Chișinău, 1990.
9. I. Druță, *Clopotnița* // Scieri. Vol. 3, Chișinău, 1990.
10. I. Druță, *Doina* // Scieri. Vol. 4, Chișinău, 1990.

LIUBA AGAPI  
 Institutul de Filologie  
 (Chișinău)

**VALENȚELE EMOȚIONALE ALE INVOCĂȚIEI  
 (în baza dramaturgiei lui Ion Druță)**

Termenul de invocație (din lat. *invocatio* „chemare”, „rugă”), ca figură de stil, apare încă în retorica antică avînd sensul de „rugăciune, rugămintă adresată unei muze, unei divinități, pentru a-i cere inspirație” [1, p. 217],\* dar și cu scopul de a formula un îndemn [2, p. 120]. Unii cercetători o consideră o variantă mai tradițională a apostrofei (întreruperea neașteptată a discursului prin invocarea unei persoane absente). [3, p. 167], deși, conform *Dicționarului de științe ale limbii*, se recunoaște că o diferență dintre anumite realizări ale apostrofei, exclamației și invocației este greu de făcut [4, p. 95].

Opiniile cercetătorilor converg însă atunci cînd invocației i se atribuie calitatea de a fi un procedeu stilistic puternic motivat afectiv, centrat pe emițătorul mesajului, marcînd momentul declanșării emoțiilor ajunse la valențe explozive [5, p. 48]. Dovadă sunt reflectările stilistice ale invocației și varietățile pe care le-a obținut în operele artistice de-a lungul timpului, în toate literaturile lumii, iar în literatura noastră – în epica și lirica populară, mai ales. În cea din urmă, observă T. Cantemir în studiul *Invocația în poezia populară*, frecvente sunt invocațiile de cuprins animalier, vegetal, astral, geografic și afectiv [5, p. 48].

Construcțiile în care se află o invocație retorică se realizează sub aspect morfologic prin substantive la vocativ, iar verbele propozițiilor respective sunt fie la modul imperativ, fie la indicativ.

Se mai cere de precizat că această figură reprezintă unul dintre cele mai caracteristice elemente ale oralității [3, p. 168]. În vorbirea cotidiană se apelează frecvent, mai ales, la invocația divinității (într-o adresare mai mult formală, după cum precizează Gh. Dragomirescu, pentru a exprima diverse stări sufletești sau pentru a implora un ajutor) [1, p. 207]. Posibilitățile de a exterioriza verbal acest tip de invocație sunt multiple: *Doamne!*, *Slava Domnului!*, *Doamne sfinte!*, *Dumnezeule!*, *Ferească Dumnezeu!* etc.

Elocvență pentru exemplificarea acestui tip de invocație și a valențelor ei emoționale este dramaturgia lui Ion Druță, la care am apelat din următoarele rațiuni: stilul scriitorului este marcat puternic de oralitate, majoritatea personajelor sunt exponenții unor oameni plini de credință în Dumnezeu, sunt personaje care trăiesc o gamă variată de emoții puternice, iar dramaturgia în sine permite observarea exteriorizării directe a acestor emoții, întrucît modul preponderent de exprimare este dialogul.

Una dintre cele mai frecvent întîlnite forme ale invocării divinității în opera druțiană (dar și în vorbirea cotidiană) este **Doamne!** Aceasta exteriorizează starea psihică și necesitatea unei imediate despovărări sufletești. De aceea o atestăm în propoziții mai ales în poziție inițială. În opinia lui T. Cantemir invocațiile inițiale sunt cele care „marchează un vădit caracter de urgență care nu suportă amînarea comunicării” [5 p. 9] spre deosebire

\* Exemplele au fost selectate din *Volumul de opere dramatice ale lui Ion Druță*, Chișinău, Hyperion, 1990.

de cele mediane, de exemplu, „în care accentul trece la verbul care exprimă sentimentele preocupat mai mult de conținutul sufletesc pe care vrea să-l comunice decât pe divinitate”, în afară de acestea există și invocații finale.

Forma invocației **Doamne!** poate exterioriza emoții variate, chiar contrare. Uneori, în funcție de contextul în care apare, poate reprezenta și un amalgam de emoții ce-l stăpînesc concomitent pe vorbitor (personaj) în momentul dat.

În replica Vasiluței din *Casa mare*:

„Vasiluța (tresare): **Doamne**, cum intri mata, tată, pe nesimțite, că niciodată nu te aud! De câte ori vii, de atâtea ori mă sperii” sesizăm surprindere, speriere și mirare în același timp.

În următorul dialog aceeași invocație, în poziție inițială, exprimă o altă varietate a mirării – consternarea, ce semnifică, conform dicționarului, uimire amestecată cu mîhnire și indignare, cu o nuanță ironică în acest caz:

„Sofica: Nășică, mata ai să mă bocești cînd a fi să mă ducă la groapă?”

Vasiluța: **Doamne**, Sofică, mai întrebii? A clocoti satul de bocetul meu, că nu de alta, dar ai crescut la casa asta și mi-ai fost ca un copil al meu.”

Nuanța ironică este și mai evidentă în următorul exemplu, unde invocația este însoțită și de o interjecție sugestivă:

„Sofica: Umblă pe la altele, nășică...”

Vasiluța: Elei, **Doamne**, și pentru atîta lucru să se prăpădească o copilă tinerică ca o floare!”

În replica Dochitei din *Păsările tinereții noastre* descoperim alte posibilități de exprimare ale aceleiași forme ale invocației – îngrijorare, frică:

„Dochița: **Doamne**, farmazonii ceia ai mei, îs aproape de sat. Mă duc să-i ajung din urmă, să nu deie vreo javră peste dînșii și să-i sperie”.

„Maria: **Of, Doamne**, și aparatul cela de radio tocmai amu i-a venit să amuțească. Se poate întîmpla ca tata tocmai de dragul lui aduce musafiri, și dacă-l găsește mut, ne spînzură” (*Frumos și sfînt*).

Alteori, **Doamne** surprinde o încărcătură sufletească intensă cu conotații pozitive atunci cînd se referă la o afecțiune, un dor mare față de cineva, și negative atunci cînd exteriorizează durerea, suferința sufletească. Efectul este sporit cînd invocația e anticipată și de interjecției. Urmărim în acest sens exemplele:

„Jannette: **Doamne**, de atîta amar de vreme nu te-am mai văzut” (drama *Horia*).

„Veta: **O, Doamne**, de atîta amar de vreme nu am mai stat cu copilașii mei grămăjoară...” (*Doina*).

„Maria: **Of, Doamne**, de ne-ar da măcar voie să-l aducem acasă, să-l îngropăm omenește la țintirimul satului...” (*Frumos și sfînt*).

Alte valențe emoționale le condensează invocația în poziție finală în următorul exemplu:

„Păvălache: Sofica s-a uitat la mine! Și ce ochi mai are copila asta, **Doamne! Doamne!**” (*Casa mare*).

În replica de mai sus personajul își exprimă fascinarea, încîntarea, iar nota superlativă a emoției sale este susținută și de repetarea invocației.

Invocația lui Dumnezeu poate apărea și în sintagma **Slava Domnului!** care exprimă o stare de ușurare sufletească, de bucurie:

„Tudosică: Atunci hai să chefuim, că, iaca, sîntem tineri, sănătoși, **Slava Domnului!**” (*Casa mare*).

Dacă în exemplele urmărite anterior, invocația divinității este mai mult formală, fără a pune accentul propriu-zis pe referent, atunci în următorul exemplu adresarea anume către Dumnezeu este evidentă și denotă o mare depresiune sufletească:



„Tudor: N-am avut, iaca, noroc să mă bucur de Mihai! M-o pedepsit **Cel de Sus**. (Urlă:) De ce, **Doamne**, m-ai lovit atât de crunt!” (*Doina*).

Invocația capătă un plus de semnificație și atunci când adresarea **Doamne** este însoțită de calificativul **Sfinte**:

„Gafița: **Doamne Sfinte**, tu strigi la mamă-ta, care te-a purtat în brațe? De dragul muierii iestea să strigi la mine? Ia să mă duc după tat-tu, să vorbească el cu tine” (*Casa mare*).

După cum se poate observa din exemplu, datorită invocației ne dăm seama de cota maximă la care a ajuns stupefacția, furia, indignarea ce cuprind personajul în momentul dat.

O altă formă a invocației divinității este varianta cu vocativul **Dumnezeule!** Aceasta pare „a izbucni” din sufletul unui om stăpînit de emoții foarte puternice și reușește să exprime mai nuanțat respectiva stare sufletească.

În textul dramatic drușian atestăm următoarele emoții exprimate cu ajutorul invocației sus-numite:

- Mirare profundă amestecată cu indignare

„Pavel Rusu: O, **Sfinte Dumnezeule**, necunoscute sînt căile tale, de unde ai scos mata că șintem sfădiți?!” (*Păsările tinereții noastre*).

- Încîntare, farmec –

„Pavel Rusu: **Dumnezeule**, ce vorbă frumoasă! Să ne trăiască păsările tinereții !” (*Păsările tinereții noastre*).

- Admirație, uimire –

„Jannette: **Sfinte Dumnezeule**, dar cum te-ai cățarat, din ce-ai tras, că clopotul cela, nici frînghie, nimic.

- Horia: Omul cînd vrea găsește.

Jannette: A fost ceva nemaipomenit!” (*Horia*).

- Dispreț, indignare, groază –

„Gruia: Ce canalii, **Dumnezeule**, ce canalii!” (*Frumos și sfînt*).

- Surprindere –

„Doina: Bună ziua. Ce mai faceți?

Maria (îngrozită): **Dumnezeule**, musafirii iștia chiar că pică din cer!” (*Doina*).

Nuanțe peiorative obține invocația în sintagma Ferească Dumnezeu!:

„Ionel: **Să ne ferească Dumnezeu** de mintea manualelor moldovenești! Pe noi și pe copiii noștri” (*Doina*).

Alteori, pentru dezvăluirea adîncurilor sufletești vorbitorul apelează și la invocarea altor figuri sfinte (Maica Domnului!; Isuse!):

„Agafia: Nici pic de rușine, **Maica Domnului**, nici pic de rușine!” (*Horia*).

Exemplele analizate permit punctarea cîtorva concluzii privind valențele emoționale ale invocației divinității:

1. Aceeași formulă de invocare a divinității poate fi exponenta exprimării unei game largi de emoții, chiar contrare, în funcție de contextul de comunicare în care apare;

2. În majoritatea cazurilor substantivele în vocativ cu referire la forța divină se „golesc” de semnificația denotativă și se „încarcă” de conotațiile emoțiilor pozitive sau negative;

3. Invocațiile apar de cele mai multe ori spontan, involuntar, fără ca vorbitorul să se concentreze în mod special pe acestea, dar nu sînt tocmai redundante, ele reprezentînd o posibilitate de eliberare și exprimare a emoției sau de susținere și nuanțare a lor;

4. Din punct de vedere stilistic, datorită invocației, replica obține spor de naturalețe, expresivitate, intensitate, credibilitate și elocvență.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Chișinău, Știința, 1993.
2. D. Butiurcă, *Text și expresivitate poetică*, Universitas, Iași, 2003.
3. L. Galdi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Editura Minerva, București, 1976.
4. A. Bidu-Vrânceanu, etc., *Dicționar de științe ale limbii*, Nemira, București, 2005.
5. T. Cantemir, *Invocația în poezia populară*, București, 1980.

POLINA TABURCEANU

Universitatea de Stat  
din Tiraspol (Chișinău)**PERSPECTIVE NARATIVE  
ÎN ROMANUL *NOUL SEMINAR*  
DE LEON DONICI-DOBRONRAVOV**

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

Ceea ce constituie o dominantă invariabilă a prozei lui Leon Donici e *descrierea*: „Am trecut prin grădina Academiei Spirituale, o grădină lungă și veche. Și aici e atîta liniște, încît pare că domnește moartea. Nici un sunet, nici o mișcare. Dincolo de copaci, luminează ferestrele seminarului. De obicei, cînd te apropii de el, auzi un zgomot neîntrerupt, încordat și puternic. Acum e liniște. Probabil că seminariștii sunt la biserică sau la cină...” [2, p. 13].

Însă descrierea poate să însemne nu atît reprezentarea detaliată a faptelor literare, ci însăși schițarea „mai sobră a elementelor și a împrejurărilor unui proces poate să treacă drept un început de descriere” [1, p. 154]. Spre exemplu, narațiunea, în romanul *Noul seminar*, nu se limitează numai la relatarea faptelor, ci mai ales la prezentarea detaliată a lor: „Pe mese, în sufragerie, erau două coșuri pline pînă în vîrf cu pîine neagră de secară și cu colnițe albe, rotunde, cu luciu de smalț. La ușa sufrageriei brutarul vindea franzeluțe și prăjituri. Aici se adunau mai ales aceia care aveau bani. Dar de aceștia erau puțini la număr” [2, p. 70].

O predilecție deosebită are L. Donici-Dobronravov pentru *descrierile de anturaj*: „În dormitorul nostru – o cameră mare și rece la etajul al patrulea – stau patruzeci de paturi. De sus, din tavan, atîrnă, prinsă de trei lăntișoare subțiri, lampa de noapte: o lampă mică pe un cerc mare de tinichea vopsită în culoare cafenie. De zid, între ferestre, atîrnă icoana și înaintea ei clipește o candelă verde. Din cauza că sobele erau proaste, în dormitor era întotdeauna frig; trebuia să ne acoperim cu cîte două cuverturi: una albă, de lînă, cu vergi roșii pe margine, și cealaltă cenușie, de vară” [2, p. 36]. În același mod sunt realizate descrierile sălii de recepție, „înaltă și îngustă”, în care „ardea un candelabru mare atîrnat

de un lanț masiv, iar pe pereți erau lămpi sub abajururi rotunde și mate. În sală se făcea rugăciunea de dimineață. În mijlocul sălii, în fața unui iconostas, stătea părintele spiritual în epitrafir...” [2, p. 63].

Fascinat de sunet, armonie, forța și misterul cuvântului, L. Donici simte o constantă tentație de a conferi culori, jocuri de lumini și umbre faptelor pentru a le mări puterea de sugestie și expresivitate: „Am condus pe sora și m-am dus mai departe. Ce seară minunată. Pete alb-trandafirii ale felinarelor, magazine luminate, lume pe stradă. Zăpada strălucește ca niște diamante mărunțele, arde, se revarsă în ape albastre sau roșii, ai crede că în fulgii albi, dragi și indiferenți ce s-au coborât pe pământ strălucesc culorile unei aurori depărtate, luminoase și revărsarea roșie a apusului de primăvară. Pe lângă mine și alături de mine merg oameni, se grăbesc undeva, nimeni nu se gîndește la altceva, ci merge înainte, tot înainte în ceața cenușie, în depărtarea cuprinzătoare” [2, p. 11].

Nici *descrierea peisagistică* nu lipsește din roman. „Era o dimineață întunecată, ce semăna cu noaptea, și cînd mă uitam pe fereastră, nu puteam să deslușesc nimic în ceața deasă...” [2, p. 63]. Este o descriere de atmosferă. Natura nu este un simplu cadru decorativ, un fundal; schițarea localizatoare se preschimbă într-o ambianță sensibilă la vibrațiile sufletești ale omului. Sentimentul naturii, ca „dat” psihic, cunoaște în opera doniciană rafinare și adîncire. Viziunea naturii este complexă.

Leon Donici e fascinat de frumusețea și specificul *peisajelor* nocturne și diurne, descrie cu multă iscusință pe cele toride de vară sau geroase de iarnă, ca în fragmentul citat în continuare: „Pe străzi zăngăneau voios clopoțelii săniilor. Copacii stăteau nemișcați în podoabe mărețe și albe. Păreau că cugetă... Voci și rîsete răsuna deslușit în văzduhul sonor și înghețat. Din zăpada albă, pe care țî-era milă să calci și să lași urme, din copacii și din ziua mîngîietoare de iarnă se desprindea în suflet înviorarea, și aș fi vrut să mă simt puternic și sănătos...” [2, p. 184-185]. Senzațiile auditive se îmbină fericit cu cele vizuale, uneori apar și elemente olfactive („Pretutindeni simțeau miros de varză acră și de ciuperci”), astfel constituindu-se un tot întreg.

Preferința pentru descriere în defavoarea simplei relatări a evenimentelor este calificată drept una generală. Faptul este explicabil: „Putem spune deci că descrierea este mai indispensabilă decît narațiunea, de vreme ce este mai ușor să descrii fără a povesti decît să povestești fără a descrie (poate că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcare fără obiecte)” [1, p. 155]. Descrierea extinsă și detaliată apare în economia generală a textului ca o pauză și ca o recreație în cursul povestirii, asumîndu-și o funcție pur estetică.

Exegeza despre proza lui Leon Donici atestă și o „intuiție afectivă a culorii” [3, XVII]. Mai bine zis, L. Donici nu intuieste culoarea sau nuanța, ci o selectează, o potrivește deliberat și cu multă știință. Cromatica lui nu este gratuită, haotică și irelevantă, ci conștientizată, gîndită și regizată subtil, purtînd semnificații multiple. „La drept vorbind, conchide tînăra cercetătoare Lilia Porubin, o intuiție a culorii se observă chiar la începuturile creației sale, cînd stilul îi era destul de stîngaci. Pe parcurs însă această intuiție devine mai sigură, evoluînd într-un cult al culorii” [4, p. 128].

Prin prezentarea detaliată a mobilierului (ca în citatele de mai sus) și a vestimentației (ca în fragmentul: „Apoi – port o tunică lungă și bătănoasă de seminarist, cizme grele, parcă-s de lemn, și merg prin odaie tropăind parcă-s un cal” [2, p. 6], descrierea tinde să prezinte și să justifice chiar psihologia personajelor. În acest context, semnalăm funcția *simbolică* a descrierii. În romanul *Noul seminar*, descrierea are funcția majoră să prezinte indirect personajul, caracterul lui, maniera de comportament, vîrsta.

Menționăm că romanul *Noul seminar* niciodată nu rămîne o simplă relatare a evenimentelor, ci exprimă o diversă gamă de atitudini și sentimente. Scriitorul vede lumea cu ochi de pictor literar și înfățișează cu mijloacele respective întâmplările și chipurile personajelor, făcîndu-le să dăinuie în mintea cititorului.

Cu deosebită măiestrie L. Donici-Dobronravov știe să schițeze doar prin cîteva trăsături figura unui om, făcînd-o să apară plenar înaintea ochilor noștri. Seminaristii din opera doniciană nu se deosebesc unul de altul numai prin nume, fiecare personaj apare cu un exterior bine conturat și cu o fire deosebită. Chiar atunci cînd aceștia nu sunt personaje principale, ci doar episodice, și n-au roluri epice, scriitorul știe să le sugereze caracterul printr-un gest, o acțiune simplă, o predispoziție, un obicei, un tic. Porecla, apropo, este tot un procedeu de caracterizare a personajului, un fel de alegorie. Deci, prin cîteva trăsături simbolice, prin amănunte particulare, L. Donici relevă întregul. În așa mod, romancierul își schițează sub toate aspectele, fizic și moral, personajul, completîndu-i fiecare trăsătură, ca într-o fișă caracterologică: „Spinoza avea o față care nu era obișnuită și pe care n-o puteai uita. Nu era frumos, dar avea un nas mare, de vultur, ochi reci, îndrăzneți și iscoditori. Sur î dea adesea și întotdeauna sarcastic, ca și cum și-ar fi bătut joc de ceilalți și de el însuși” [2, p. 157-158].

Portretele sunt realizate complex, prin acumulări faptice (uneori biografice, cum e spre exemplu portretul Telegrafistului, care are „fața ștearsă” și e „unul din cei mai liniștiți oameni din tot seminarul. (...) El tocește amănunțit toate lecțiile, chiar cea de «cînt», pe care nimeni niciodată nu o știe deloc. Telegrafistul se descurcă cu greu la limbile clasice...” [2, p. 24]) care, analizate și interpretate, duc la conturarea liniilor esențiale de caracter, îmbogățesc personajul cu amănunte și observații de detaliu.

Atragem atenția asupra faptului că *nota publicistică* constituie o particularitate a acestui roman. Scriitorul nu poate rămîne indiferent față de racilele seminarului diagnosticate de el însuși. L. Donici s-a înverșunat împotriva învățaturii teologice. În acest chip romanul capătă sensul unui rechizitoriu la adresa acestui așezămînt de învățatură, reprezentativ pentru orînduirea care corupea conștiința elevilor săi și mutila viețile lor. Evident, tendința publicistică a romanului se răsfrînge asupra modalității de creare a chipurilor. Spre deosebire de alți scriitori realiști, care, cel puțin în aparență, tind să rămîna neutri față de creaturile lor, lăsîndu-le să se manifeste în voie, Leon Donici-Dobronravov, nu concepe crearea personajelor fără participarea autorului, fără reflecțiile și analizele acestuia. Eroii literari sunt văzuți și reflectați, astfel, prin prisma specifică a viziunii scriitoricești. Iată de ce în conturarea lor un rol important îl are și caracterizarea morală directă, aprecierea autorului însuși.

Portretul personajului în literatură, încă de la începuturile ei, era creat în strînsă legătură cu prezentarea și caracterizarea eroului. De aceea, scriitorul completează în permanență portretul cu noi elemente, dînd descrierii exterioare semnificație caracterologică. În opera lui L. Donici portretul lasă impresia unei materialități palpabile a chipului artistic. Astfel, arta zugrăvirii omului presupune anume talentul portretistic al autorului, căci „nu din orice descriere sau înșirare a trăsăturilor exteriorului rezultă o închegare a portretului literar” [5, p. 139], susține cercetătorul A. Gavrilov. Înțelegînd că nu orice descriere a înfățișării omului poate să ne dea o reprezentare adevărată despre dînsul, L. Donici nu descrie mecanic personajul, ci surprinde în înfățișarea lui manifestările cele mai caracteristice ale firii acestuia.

Prezentarea personajului „depinde în esență de folosirea specifică a tipului narativ, menit să producă anumite efecte asupra lecturii” [4, p. 28]. Un rol important în crearea

complexă a chipului personajului îl au descrierile (încadrarea acestuia într-un anumit anturaj, ceea ce determină, de cele mai multe ori, starea sa lăuntrică). Deci spațiul, în proza scriitorului, capătă valoare simbolică, avînd rol protector.

Dar perspectiva narativă nu se limitează numai la percepția vizuală, ci implică deopotrivă percepțiile *auditivă*, *tactilă*, *gustativă*, *olfactivă*, care, luate în ansamblu, completează chipul personajului-protagonist.

Se consideră că analogiile cu teatrul sunt inevitabile în proza scriitorului. Deși nuvelele se pretează mai mult la metamorfoze decît povestirile sau romanele sale (motivele nu trebuie mult căutate: nuvela depinde de caracteristici similare cu cele ale teatrului: personaje puține, cadrul, timpul, tema), romanul *Noul seminar* al lui L. Donici ar putea fi și el ușor transformat în teatru. Scriitorul parcă elaborează scenarii, cu toate indicațiile pentru recuzitor, regizor, scenograf. Totul e prezent: decorul, personajele, care apar în scenă într-o anumită ordine, costumele cu toate podoabele.

În construcția lui, romanul pe care îl analizăm pleacă adesea de la *procedee dramatice* și reprezintă uneori un fel de povestire a dramei, realizată prin dialog și completată prin descrierea împrejurărilor.

Romanul donician e o adevărată scenetă, în care singurele elemente ale prozei sunt doar cîteva verbe cu funcții regizorale, folosite cu premeditare stereotip, mecanic, verbe cărora li se mai adaugă din cînd în cînd un pronume sau un nume propriu, menite să indice cui aparține o replică sau alta. Utilizarea dialogului într-o întinsă măsură presupune o capacitate excepțională de a concentra în substanța acestuia, pînă la un anumit punct, valențe de caracterizare portretistică. Prin urmare, Leon Donici-Dobronravov este un prozator ce-și ignorează eventualele virtuți de autor dramatic. Unele scene din roman sunt aproape în întregime elaborate „după tehnica teatrală” [6, p. 37], comentată pe larg de Nicolae Ciobanu în studiul său critic *Nuvela și povestirea contemporană*. Ele se prezintă ca niște piese de teatru în miniatură. În acest sens, drept exemplu ne pot servi marea majoritate a capitolelor. Toate caracteristicile piesei de teatru pot fi regăsite aici. E vorba de structura dialogată între personaje prezentate la început. Inițial e prezentat și cadrul desfășurării acțiunii, ca în capitolul V, de exemplu: „În dormitorul nostru – o cameră mare și rece la etajul al patrulea – stau patruzeci de paturi...” [2, p. 36], sau în capitolul VIII: „În sala de recepție, înaltă și îngustă...” [2, p. 63], sau în capitolul al XII: „Înainte de ora profesorului Calul clasa deveni pustie...” [2, p. 98], sau în capitolul următor, al XIII-lea: „La șase seara, în «Consiliul» profesoral, avea loc o ședință, unde Varsanofie trebuia să comunice rezultatele perchezițiilor de ieri...” [2, p. 110]. Șirul poate fi continuat pînă la sfîrșitul romanului. L. Donici localizează succint cadrul acțiunilor, narează alert, evitînd descrierile fade și comentariile lirice.

Desigur, spre deosebire de teatru, în romanul său, L. Donici îi spune cititorului ce să creadă despre personaje, propunînd determinative și comparații de tot felul, dar procedeul fundamental rămîne totuși *dialogul*, care reprezintă o înrîurire a teatrului, în special evidentă aici, caracteristică observată de cercetători: „Înrîuririle teatrului, este evident acest lucru, își au obîrșia în practica dialogului în opera epică, element artistic structural specific genului dramatic. Cu cît viziunea prozatorului tinde spre dialogare, prin renunțare la stilul indirect, la descripție, la comentariu și la explicație, cu atît opera epică devine mai „teatrală” [6, p. 37]. Redarea vorbirii personajelor cu minime intervenții din partea autorului reprezintă o modalitate de a sublinia caracterul obiectiv și realist al viziunii sale artistice. În roman, autorul uneori merge pînă la eliminarea

discursului care citează, secvențele dialogate dobîndesc un caracter dramatic evident, iar ritmul devine mai alert.

Iată un exemplu de dialog aproape lipsit de intervenția scriitorului:

„– Uite, încă o dată.

– Cît pui?

– Nouă gologani.

– Dă-i-nainte!

– Cine joacă?

– Aici, trei de cîte cinci.

– Pune banii.

– Banii pe urmă.

– Pune, pune... Vrei să mă tragi pe sfoară?

– Cerbule, dă-mi două, cere Fariseul, întinzînd peste capetele colegilor mîna-i păroasă.

– Cît pui?

– O copeică!

– Du-te la dracu cu copeica ta... Și Cerbul îi trîntește o înjurătură...” [2, p. 21].

Într-un asemenea dialog replicile interlocutorilor par a fi golate de intenția comunicării a ceva precis, ele avînd rolul de a menține contactul în vederea unei eventuale comunicări autentice.

Dialogul asigură narațiunii oralitate, dinamism și autenticitate, constituind și un mijloc concret de caracterizare a personajelor. Și acest tip de dialog, cu funcție fatică, este unul frecvent utilizat de autor: „Varsanofie se sculă, tuși și începu să spună, ca și cum ar fi cîntat:

– În sertarele elevilor seminarului acestuia au fost găsite de noi unele cărți oprite, care ne obligă să bănuim pe posesorii lor de unele lucruri nedorite.

– Și anume? – atît de neașteptat și tăios întrebă Cîrnul, încît directorul tresări, iar Telegrafistul începu să respire greu.

– De... diferite... infracțiuni, se încurcă Varsanofie.

– Și anume? repetă Cîrnul, răsucind nervos creionul în mîna. Vă rog să ne vorbiți cu precizie, ce anume s-a găsit. Și în ce măsură asta apare primejdios, cred că va trebui să hotărască Adunarea.

– Au fost găsite cărți oprite și păgubitoare, continuă Varsanofie, apoi scoase din condică o listă cu titlurile cărților și începu să citească...” [2, p. 114].

Dialogul, ca modalitate esențială a limbii vorbite, reprezintă un procedeu narativ utilizat în forme inedite în romanul lui Leon Donici. Deseori dialogul se transformă în polilog (un dialog la care participă mai multe persoane). Polilogul păstrează aceleași funcții ca dialogul. Iată un exemplu, în care intervențiile autoricești au scopul de a ne pune la curent care este vorbitorul și care e mimica, gestul acestuia. Doar atît. Personajele sunt lăsate în voie să acționeze, să discute, la fel ca în teatru:

„Toată lumea tăcea. În tăcerea generală se auzi vocea răgușită a Prețului:

– Idi-otule!

– Cine? întrebă Melcul.

– Fugilă!

Melcul suspină și zise:

– Prețule, ești un dobitoc!

Și din toate părțile se auzi:

– Ticălosule!

– Bădăranule!

– Bine, voi sunteți admirabili! rânji Prețul, niște pezevenghi nenorociți! V-a eliminat pe toți. Ați ajuns și la asta.

– Fraților... să mergem... să bbatem...

– Pe cine?

– Pe dddirectorul!...

La propunerea Cerbului răspunse vocea încordată a Canarului:

– Vezi să nu-ți tragem ție o sfântă de bătaie. Din pricina voastră ne-au eliminat pe toți!” [2, p. 136].

Uneori, narațiunea propriu-zisă se interferează cu *elemente discursive*. Discursul se constituie ca totalitatea procedurilor de a marca textual intruziunea autorului în relatarea evenimentelor. Se știe că narațiunea în stare pură, complet lipsită de indici textuali ai prezenței subiectivității celui care narează, nu există. „Cea mai mărunță observație generală, cel mai mărunț adjectiv ceva mai mult decât descriptiv, cea mai discretă comparație, cel mai modest „poate”, cea mai inofensivă dintre articulațiile logice introduc în trama sa un tip de vorbire care îi este străin și parcă refractar” [1, p. 163]. Orice intervenție a unor elemente discursive în interiorul unui capitol este resimțită ca o denaturare a rigorii domeniului narativ (scurte remarci, expresii demonstrative....). Uneori discursul poate înăbuși cursul evenimentelor, asumându-și funcția de a le explica, dar în romanul lui Leon Donici-Dobronravov aceasta se întâmplă rar, deoarece predomină, totuși, cum susțineam mai înainte, tehnica teatrală.

Și încă o caracteristică a artei narative a scriitorului. Atunci când aduce în prim plan scene din seminar, capitolele romanului devin sarcastice, ironice sau umoristice, uneori anecdotice de felul acesteia: „Erau însă printre noi artiști ca renumitul Vanișca, care reușea să-l înșele chiar și pe Mocirlă. Despre el se povesteau legende. Se spunea că odată a reușit nu numai să lipsească de la lecția lui Mocirlă, dar și că, după aceea, l-a convins că a fost examinat și că a răspuns bine, că Mocirlă uitase să-i pună nota. Și ceea ce era mai de necrezut în această legendă e că i-a pus o notă foarte bună și cu un plus pe deasupra.” Așadar, narațiunea romanului este simplă, dinamică, obiectivă, uneori satirică, alteori umoristică, mișcarea și dialogul sunt predilecte.

În plan compozițional, în romanul *Noul seminar* un rol aparte îi revine *dialogului interior*. E dialogul sinelui cu sine (prezent în solilocvii). Dialogul interior al personajului devine un mod de a se întreba și de a-și asuma un rol dramatic, grav și patetic, în raport cu demersul existențial” [2, p. 102].

Un dialog *reflexiv* sau *interior* substituie, de fapt, confruntarea directă cu faptele, pentru a da o perspectivă și adâncime semnificațiilor. Această formulă impune o cadență specială și o tonalitate inimitabilă a discursului narativ. În aceeași ordine de idei, menționăm și prezența *monologului narativ* adresat, care este o formă de monolog dramatic. Adresarea se constituie drept element esențial în această formă monologată. Această figură retorică îi conferă textului un caracter dramatic. Fără a aștepta un răspuns la întrebarea adresată, oratorul își dramatizează discursul, eventual subliniind caracterul de urgență al problematicei pe care o înfățișează. Drept exemple elocvente în acest sens ne poate servi dialogul reflexiv al lui Petre Sorocoletov: „Ce să vorbești celui flămînd despre așezămintele paradisiace din împărăția slavei, când el e în stare să sugrume pe tatăl său din pricina foamei, pentru



o bucată de pâine? La ce să-i amintești cerșetorului de dreptate, în timp ce întreaga viață dimprejur e plină de nedreptate, de durere și de suferință?

Despre aceasta profesorii noștri nu ne vorbesc niciodată...” [2, p. 150]. Sau discursul lui Pomeranțev care, din punct de vedere compozițional, este un monolog narativ.

Leon Donici-Dobronravov are darul observației pline de adevăr asupra dinamicii comportării și a limbajului. Exprimarea sa este directă. Sunt întrebuințate cuvintele vulgare (*tîmpit, drac, pușlama, bot, ticălos, idiot, javră* etc.) fără prea mare ezitare. Astfel, vorbirea autorului este colorată, trivială chiar, permițându-și folosirea cuvintelor peiorative la adresa fețelor bisericești (*părințele*, spre exemplu).

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

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. G. Genette, *Figuri*, București, 1978.
2. Leon Donici, *Noul seminar*, București, Cultura Națională, 1929.
3. A.-M. Brezuleanu, *Rătăcind între două lumi*. Prefață la *Marele Archimedes*, București, 1997.
4. L. Porubin, *Structura discursului narativ* // *Metaliteratură*, vol. 11, 2005.
5. A. Gavrilov, *Funcția caracterologică a portretului literar* // A. Gavrilov, *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, Știința, 1976.
6. N. Ciobanu, *Nuvela și povestirea contemporană. Studiu critic*, București, 1967.

NATALIA COSTIUC

Universitatea de Stat din Tiraspol  
(Chișinău)

**PEDAGOGIA SOCIALĂ  
A LUI IOAN SLAVICI**

Ioan Slavici n-a fost niciodată un scriitor „en vogue” precum Vlahuță, Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, n-a fost apreciat prin cuvinte elogioase la cenele literare ca Alexandru Macedonski sau George Coșbuc, n-a fost onorat cu distinsе premii naționale sau academice, dar în toată viața sa a fost un om cu funcții importante: dascăl, scriitor, gazetar, dedicându-se cauzei nobile de cultivare și educare a poporului. În această postură el a pornit de la inepuizabila creație populară pe care a iubit-o și a valorificat-o multilateral. Slavici nu a dorit ca lucrările sale să abordeze o tematică politică și să stârnească o polemică arzătoare precum a făcut-o Stere. Cel ce l-a îndrumat pe această cale a fost Titu Maiorescu, cel care a văzut în persoana lui Slavici o inteligență deosebită și un spirit profund emotiv.

Viața lui Ioan Slavici și relațiile sale cu „lumea prin care am trecut” sunt relatate de el însuși prin prisma unui „homo ethicus”, identificat cu „omul adevărat”. Împlinirile și neîmplinirile individului sunt, în viziunea lui, împliniri și neîmpliniri morale. El este obligat să urmeze imperativul kantian: să facă ceea ce considera el însuși că este bine, adevărat și frumos și ceea ce e în natura lucrurilor. Slavici-pedagogul este preocupat îndeosebi de categoriile estetice și de regulile de comportament „care se stabilesc prin convențiune și pe care le învățăm din deprindere ori, mai anevoie, din cărți făcute anume pentru aceasta” [1, p.187].

După ce se ocupă de probleme generale de pedagogie în mai multe studii scrise pentru „Speranța”, revistă a Societății de lectură a studenților teologi de la Institutul teologic-pedagogic din Arad („foaie literară-bisericească”) și pentru „Lumina”, revistă oficială a eparhiei române arădene („foaie bisericească scolastică, literară și economică”), Ioan Slavici publică un șir de articole în „Tribuna” (din mai 1884), „Academia ortodoxă”, „Minerva”, „Telegraful român”, „Șezătoarea satului” și altele, care constituie un adevărat tratat de pedagogie socială, o *minima moralia* menită să îndrumeze individul în cadrul comunității naționale, deoarece chiar dacă „moralitatea capătă un caracter mai puțin rigid, făcând, de exemplu, ca propriile-i norme să derive din propria inițiativă, prin aceasta nu înseamnă că slăbește acea transcendență, care prezidează cutezătorul plan, pentru fiecare, de a căuta și a-și găsi propria vocație, chiar și când nu e vorba decât să știe fiecare să se aleagă pe sine până la capăt și să fie cu-adevărat el însuși” [2, p.101]. Pe lângă vocația de scriitor, care a fost supremă în activitatea lui Slavici, a avut-o și pe cea de pedagog al neamului, dovedind o hărnicie și o energie puțin obișnuite.

Menirea acestor scrieri era să definească și să explice esența unor noțiuni de *educație, creștere, patriotism, simț național, lege și legalitate, umanism național* și să expună, în special pentru tineri, normele generale de conduită. Autorul își fundamentează studiile pe învățăturile morale vechi europene și orientale (Buddha, Confucius) și pe principiile pedagogice ale lui Rousseau. Cultivat într-o asemenea atmosferă spirituală, Ioan Slavici își axează problematica propusă „pe ideea instruirii și educării omului, ca ființă morală și ca membru al unei națiuni cu o identitate proprie, conștiință de sine, de specificul ei național, mândră de trecutul ei istoric, hotărâtă să-și apere ființa și limba națională” [3, p. 114].

Raportarea la postulatele deontologice contemporane ne va ajuta să înțelegem mai bine esența conceptuală a „omului adevărat” slavician, a pedagogiei slaviciene.

Deontologii de azi propun pentru disocierea acțiunilor corecte și greșite o perspectivă deontologică, a datoriei și o perspectivă teleologică, a scopului, etica operând cu două concepte principale: binele și corectitudinea. După John Rawls binele este definit independent de corectitudine, iar corectitudinea este definită ca element de maximizare a binelui.

Viziunea deontologică pune un accent puternic pe evitarea faptelor greșite, determinându-ne să acordăm mai multă atenție propriilor noastre greșeli (în sensul evitării acestora), decât greșelilor generale sau ale altora: „Atâta vreme cât aspirăm la o viață în virtutea propriilor noastre principii, nu putem trata interesele, planurile și preocupările ca și când ele s-ar număra printre multe altele aparținând altor indivizi (aspect ce ține de doctrina consecvențialistă). Dimpotrivă, trebuie să le acordăm o mai mare importanță pentru simplul motiv că sunt ale noastre” [4, p. 237].

Ioan Slavici îmbină, în studiile sale, aceste două principii deontologice, nepunând faptele sale, dictate de „firea lui”, înaintea faptelor altora. El „stă față în față” cu oamenii prezentați în *Amintiri*, ținând să spună despre dânsii „numai ceea ce după cea mai bună știință e adevărat”. Fapta *ta* e corectă sau greșită în dependență de „inspirațiunea”, bună sau rea, pe care ai avut-o când ai voit s-o săvârșești potrivit propriei tale firi. Chiar dacă îți dai toată silința ca prin faptele tale să faci mulțumirea altora, trebuie s-o faci în timp ca și pe a *Ta*. „Omul adevărat” slavician anticipează astfel viziunea deontologică contemporană (spre deosebire de cea teleologică), punând accentul prioritar pe fapta *ta* făcută – la Slavici – în același timp cu fapta *pentru alții*: „E frumos lucru, nobil și vrednic de laudă să-ți dai silința de a face și mulțumirea altora, dar – prietene! – numai dacă faci în același timp și pe a *ta* (subl. – N. C.), căci altfel ești un amăgitor, un cămătar fățarnic, care dă cu zâmbet dulce ca să ceară cu sprâncenele încrețite” [4, p. 314]. Tenta educațională nu lipsește din aceste pagini. Pedagogia lui Ioan Slavici conține considerații etice, unele extrase din filosofie, altele din înțelepciunea populară, din experiența vieții sale sau din viața cotidiană a poporului. Referindu-ne la principiile expuse mai sus, putem menționa că Slavici și-a îndeplinit „datoria” față de popor, a demonstrat că poate să-și atingă scopul chiar dacă deseori interveneau piedici. A tins în permanență să facă fapte demne de apreciat.

Fapta frumoasă (*bună*) nu trebuie să fie determinată de presiunea morală sau de „datoria morală” și nici de presiunea împrejurărilor. În toate situațiile – fericite sau vitrege, favorabile sau ostile – el a dat dovadă de o constantă etică fermă, a rămas același, „adevărat”, conform „firii sale”. Acest principiu deontologic este formulat în *Amintirile* sale: „Pornind din gândul transcendent al stăpânirii de sine, Schopenhauer deosebește în om caracter inteligibil și caracter empiric. Mie mi se pare deosebirea mai luminoasă dacă vom pune întrebarea așa: cum vrea omul el însuși să fie și cum este el în adevăr sub stăpânirea împrejurărilor în care trăiește. E mai presus de toată îndoiala că *omul cel adevărat* (subl. – N. C.) e așa cum el însuși vrea să fie și că, răpusă de nevoi, firea se strică și se falsifică” [5, p. 18].

Scriitorul, de asemenea, este identificat cu „omul adevărat”, cu „inima deschisă” și cu felul lui de a simți și de a vedea lumea. Principiile etice devin, în mod obișnuit, la Slavici, principii estetice, poetice. Această identificare o găsim în finalul *Gîndului meu*, care precede *Lumea prin care am trecut*: „E destul să fiu cu inima deschisă pentru ca să fie *adevărat* (subl. – N. C.) și ceea ce spun despre lumea aceea” [5, p. 17].

Slavici-pedagogul separă mai întâi binele de rău, virtutea de infamie, fapta bună de ingratitude. Un om cumpătat, generos și sociabil este cel care are ca scop suprem în viață fericirea, mulțumirea de sine, acordul cu lumea. Apoi întocmește un „catehism” etic și pentru români care au ca cel mai apropiat ideal național să ajungă „cât mai curând a fi

cei mai cumsecade, mai destoinici și mai vrednici dintre toți românii, căci numai așa vom putea să ne împlinim menirea culturală aici unde ne aflăm” [5, p. 261]. Slavici i-a învățat pe conaționali săi cum să fie buni și cu adevărat români; cum să muncească și să prețuiască roadele muncii lor; cum să-și fondeze instituții de artă și de cultură; cum să vorbească și să scrie corect; cum să ordoneze cuvintele în frază; cum să-și cultive simțământul moral și estetic; cum să-și întărească unitatea culturală și politică.

În unele studii, Slavici evidențiază valoarea negativă a faptului că cei ce trebuie să fie promotorii vieții etice a poporului român sunt instruiți și educați în școli străine unde „nu mai aud doinele, nu mai ascultă povești, nu mai stau la vorbe șăgace; intră într-un mediu nou, cu alte datine, cu alt port, cu alt gust, cu alte tradițiuni (...) Câștigând învățături folositoare, ei pierd cea mai scumpă parte din sufletul lor, adevărata comoară firească, tipul român al gândirii lor” [6, p. 41]. Slavici milita pentru ca românii să nu fie nemțiți sau maghiarizați. Apărând școala în limba română și îndeosebi ideea de școală pedagogică, Slavici spunea că „banii băgați în școală – băgați cu înțelepciune! – sunt semințe aruncate în pământul roditor. Cu cât mai mult dăm azi pentru școală, cu atât mai puțin vom da în viitor la avocați, la juzi și la temniceri. Să nu fim dar scumpi, că numai noi pierdem” [6, p. 44], adică să nu fim zgârciți a investi în învățământ, în carte și știință, căci aceste unități sunt cartea de vizită a unei națiuni, ele formează verticalitatea „omului adevărat”.

Slavici vedea salvarea națională a poporului numai în emanciparea prin cultură: „Dați poporului cultura și el, făcându-se respectat, va ști a-și câștiga drepturi. Ne temem că vom fi deznaționalizați? Oțeliți poporul prin cultură și el va rezista contra înrăurilor străine, va rezista cum a rezistat într-o viață de aproape două mii de ani. Fără de cultură însă toate opintirile rămân o paradă deșartă” [6, p. 49]. Prin aceste considerațiuni, Slavici face apel la menirea preotului și a învățătorului din satele românești în procesul de ridicare a poporului român la o înaltă moralitate și conștiință de sine, la funcția familiei în consolidarea națiunii române, la formarea generațiilor tinere prin intermediul școlilor. El își închipuia că ține o prelegere în fața întregului neam românesc, predând sistematic, cu program și cu metodă, cu artă și cu dăruire, bazat pe talent și temeinice cunoștințe pedagogice.

În concepția lui Slavici, buna-cuviință este respectul regulilor de etichetă ale cercului social în care se află individul, politețea îl obligă să facă în toate împrejurările ceea ce este plăcut și dorit celor care se află în preajma noastră. Într-o colectivitate monolitică, în pofida diferențelor de clasă, „oamenii se controlează unii pe alții în faptele lor și prin aceasta se păstrează ordinea și moralitatea publică” [6, p. 100].

Noțiunea de onoare generează, la Slavici, o meditație asupra necesității de a delimita considerațiunea binemeritată, de bună voie, pornită din propriul îndemn și de aceea mai prețioasă ca „respectul”. „Onorabil” e omul căruia i se cuvine „onoarea” obișnuită, „neonorabil” fiind bărbatul care și-a părăsit mișelește soția legiuită. Nu poate fi „onorabil” nici slugarnicul, lingușitorul și individul lipsit de demnitate („dignitate”, zice Slavici).

Astfel, Slavici devine un „homo aedificator” clasic, căruia nu-i putem descoperi limitele teritoriului în care el se afirmă; granițele între care „construiește”, fiindcă „a construit mereu după proiectele altora, într-o grabă care nu era doar a construcției, ci a răspunsului față de o comandă urgentă” [7, p. 26]. Dorința secretă a lui Slavici prozatorul era de a trece totul prin simțuri și apoi de a căuta, ca „homo ethicus”, ca moralist, pedagog și filosof social, rațiunea ultimă. Omul are menirea, prin actele sale practice, iar creatorul, prin proiecții imaginative, să adere la perfectul echilibru natural. Pedagogul Slavici se întreabă stăruitor *ce anume* reprezintă omul, *cine* este el ca faptură socială și morală, „căci individualitatea sa îl însoțește în orice timp și în orice loc și așterne culoarea ei peste toate întâmplările vieții” [8, p. 21].

Slavici a posedat vocația de pedagog al neamului. A fost un dascăl, în sensul cel mai profund și mai complex al termenului, un om care îi învăța și îi educa pe alții. Întreaga

sa activitate era orientată spre „dăscălirea” omului: „partea individuală, deci, în scrisa mea ca zapist, erau îndrumările pe care le dădeam...”, adăugând convins: „cu atât mai vârtos ieșea la iveală această râvnă dăscălească în scrierile mele literare” [5, p. 282].

Slavici și-a axat întreg scrisul său pe ideea instruirii „omului adevărat”, ca ființă morală și ca membru al unei națiuni cu o identitate proprie, cu o puternică conștiință de sine, cu un specific național bine conturat, cu mândria pentru un bogat trecut istoric, cu disponibilitatea permanentă de a-și apăra ființa și limba națională. Un spirit umanist profund străbate studiile lui Ioan Slavici, el considera că în calitate de „ființe morale, toți oamenii sunt egali, creșterea morală trebuie să fie la toți oamenii comună, fiindcă ea porcede din trebuințele bazate pe ființa omenească” [6, p. 24].

Spirit prin excelență moralist, preocupat cu pricepere profesională și seriozitate științifică de problemele învățământului în limba română, de probleme morale ale societății, „Ioan Slavici s-a afirmat în activitatea sa publicistică, în manualele școlare pe care le-a realizat, influențând, la nivelul tuturor provinciilor românești, creșterea și instruirea tineretului și chiar în opera beletristică, în primul rând, ca un pedagog al neamului său” [3, p. 121]. Din această perspectivă, am putea menționa că Ioan Slavici continuă seria marilor pedagogi români, că este promotorul unei pedagogii naționale, care a rămas sub anumite aspecte actuală. Prozatorul Ioan Slavici a reușit, până la urmă, să se afirme și ca un *veritabil pedagog*.

Bineînțeles, această pedagogie socială modelează și personajele slaviciene, mereu evaluate de criterii etice și raportate la regulile de etichetă milenară. Ioan Slavici este astfel un model, un exemplu clasic de implicare a scriitorului, prin destinul său, în marele destin al neamului căruia îi aparține.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Ion Iliescu, *Coordonate ale esteticii lui Ioan Slavici // Slavici. Evaluări critice*, Timișoara, 1977.
2. Luigi Pareyson, *Ontologia libertății*, Constanța, 2005.
3. Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici*, București, 1985.
4. Nancy Davis, *Deontologia contemporană // Tratat de etică*, Iași, 2006.
5. Ioan Slavici, *Amintiri*, București, 1967.
6. Ioan Slavici, *Opere*, vol. XII, București, 1983.
7. Aurel Rău, *Slavici*, „Steaua. Revistă de literatură, cultură și spiritualitate românească”, București, 1998, nr. 1, ian.
8. Arthur Schopenhauer, *Asupra înțelepciunii în viață*, Chișinău, 1993.

DORINA KHALIL-BUTUCIOC

Institutul Patrimoniului Cultural  
(Chișinău)

**TEHNICI DE IMPERSONALIZARE  
A PERSONAJULUI ÎN DRAMATURGIA  
BASARABEANĂ CONTEMPORANĂ**

Personajele dramaturgiei contemporane, în *tranziența* lor, re-trăiesc șocul accelerării exponențiale a ritmului vieții, al modificării decorurilor și cunoștințelor, al adaptării la mediul de viață într-o eră postindustrială. Postmodernul știe, după M. Foucault, că omul e o convenție și astfel frecventează zilnic un „supermarket” cultural și social. De aici își „cumpără” identitățile, aici își fabrică un „eu” pe care, în lipsa unui adevăr fundamental care să-l ghideze, îl machiază și maschează după gusturile sale, la rândul lor influențate de tendințele modei. Această „ultimă generație (reală și teatrală) a unei civilizații vechi și prima generație a unei noi” [1, p. 47-48] este modelată dintr-un material pliabil, schimbându-și „fețele și măștile” în funcție de circumstanțe. În consecință, oamenii postmoderni sunt angoasați de dezorientarea unei lumi aparent (și, uneori, programatic) instabile, haotice, alienate... Astfel, personalitatea protagoniștilor dramaturgiei postmoderniste este la fel de ubicuă, di(con)fuză și di-formată. Or, după cum se știe, personajele operei literare au fost supuse unui profund proces de deconstrucție, atât în farsa tragică, noul roman francez, literatura textualistă, cât și în dramaturgia postmodernistă. E. Ionescu este acel care dă măsura dezumanizării individului: „Smith-ii și Martin-ii nu mai știu să vorbească, fiindcă nu mai știu să gândească, ei nu mai știu să gândească, fiindcă nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, ei nu mai știu să fie...” [2, p. 187]. Protagonistul teatrului absurdului devine un om universal, care nu este determinat de loc sau de timp, neavând nici sex, nici patrie, cum specifică Miguel de Unamuno în *Sentimentul tragic al vieții*. Emil, din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, (auto)definește statutul personajului din dramaturgia contemporană postmodernistă lăsat testament de la cel din teatrul absurdului: „Suntem niște neputincioși, niște ratați, niște... zăpăciți, niște... inconștienți!... Dacă e și poporul ca noi, apoi consideră că nu avem nici un viitor!” [3, p. 9].

**Formula rimbauldiană *je est un autre* re-trăiește în farsa tragică experiența imposibilității menținerii identității eu-lui, iar în dramaturgia postmodernistă resimte consecințele divorțului dintre om și personalitatea acestuia. Susținând dialogul postmodernist cu trecutul cultural, dramaturgii basarabeni contemporani re-scriu, re-asamblează și re-inventează mai multe tehnici de re-punere sub semnul interogației a identității personajului și de potențare a impersonalizării eroului.**

Ca și în teatrul absurdului, „eul de gradul zero” este *de-gradat* prin surprinderea unor personaje aflate pe marginea unui abis fiziologic, psihologic și social. Aceste stări sunt supuse unui catabolism continuu, dar nu total, ca în tragi-comedie. În secolul nostru, decompoziția biologică și psihică proiectează un fel de dans macabru medieval, un triumf perpetuu, dar niciodată final, al morții. Accentul nu mai cade doar pe relevarea complexității sufletești a personajelor, ci și pe „trăirea” intensă a unor experiențe patetice, aflate la limita nebuniei și morții. Astfel, în farsa tragică a Irinei Nechit *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, protagonistă Camelia, care caută floarea cu rădăcina înflorită, e „sărită de pe fix” [4] și dominată de ideea sinuciderii,

un alt personaj, Marius, suferă de cleptomanie. În „a treia copie” din volumul *Salvați Bostonul* [5, p. 27], D. Crudu își p(l)asează personajele Un orb, O oarbă „pe culmile disperării” fiziologice. În piesa *Realitatea violetă* N. Negru îl de-gradează fiziologic pe personajul Degeratu, sugerând, de fapt, precaritatea lui psihologică, și ironizează starea mintală a eroinei Timida, făcând aluzie la aspectul ei fizic. M. V. Ciobanu își trimite personajele în *Stația terminus* a unor aspecte psihologice: „Realistul”, „Idiotul” [6]. Starea de „de-gradare” este potențată și prin onomastica protagoniștilor în piesa lui C. Cheianu *Luna la Monkberry*: Svetlanei Crâlova i se vor tăia aripile unui viitor strălucitor; Silviei Roșu i se va păta numele prin cromatismul tipic celei mai vechi profesii din lume; actorului – turnătorului K.G.B.-ist Serafim Bobu i se va propune sau „căderea” măreață a îngerului în Infern, sau „rostogolirea” mărunță a bobului în pământ, care poate totuși să mai „încolțească”. Prin prenume și prin nume, poetul Vlad Sergentu ironizează tipul combatantului veșnic, care luptă însă nu cu țepa, ci cu penița, nu cu arma, ci cu... răzmerița și cu paharul. Intrat în apa „revoluției” din 1989, el face doar valuri și unde paralele în jurul său, fiind incapabil de a se simți în ea „ca în apele sale” și de a ieși „uscăt din apă” ca alții. Dusia Capbătut alias Felicia Capmoale sugerează prin nume temeritatea omului modern de a-și „da capul la bătaie” și maleabilitatea celui postmodern până în „moalele capului”. Ea cumulează inițial funcțiile de șefă, vânzătoare, chelner și „om de cafea total”, exemplificând capacitatea individului contemporan de a fi totul sau nimic, pierzându-le în final pe toate. Ca și toate celelalte personaje, acesta este un „Homo ludens, ființa care poate deveni tranzitoriu egală cu orice rol și-ar asuma, este produsul unor «mecanisme» sociale care permit «pieselor» alcătuitoare un «joc» maxim” [7, p. 18]. În drama lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* [8] numele personajelor sunt simbolice și sugestive: Julieta Mămăligă – comica și tragică discordanță dintre un prenume de origine străină și un nume al specificului național, Ana – omniprezenta prietenă „rusoaică” sau / și vecina-sora Transnistria aliată cu cazacul Portarul – simbolul veșnicului soldat cuceritor, Girafa – omul conducerii cu conștiința (de)dublă și refușată, cu fața ascunsă sub masca falsă a protecției și generozității și cu capul în norii ideologiei comuniste, Grădinarul – imaginea re-generării și re-nașterii.

Pierderea identității implică și pune în mișcare mecanismul *dez-umanizării*, descris gradual de către C. Cheianu în piesa *In container* [9]. Acest proces începe prin adaptarea numelor românești ale celor trei „turiști” la cele lituaniene, se complică pe măsura contaminării personajelor de cleptomanie, care se jefuiesc reciproc, și se explică prin revenirea la stadiul inițial al umanității, eroii imitând vociferările maimuței. Chiar dacă încep și ei re-facerea circulară a aceluiași traiect între viață și moarte, nu toți protagoniștii postmoderni se lasă *dezumanizați*, stăpâniți de un „Păpușar”. Actanții acțiunii din piesa lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* resping condiția de marionetă și instrumentalizarea mecanică. Ei își instruiesc regizorii, își corectează autorii piesei, cochetează cu spectatorii etc. Autorul (ii) dă frâu liber imaginației Studentului, accentuând denegația piesei: „Jeșim din realitatea textului și intrăm în altă realitate, pe care s-o gândim noi, personajele! ... Să facem noi înșine piesa noastră!” [3, p. 30]. Căci spiritualul postmodern și-a mobilizat energiile deconstrucționiste și asupra subiectivității auctoriale, diminuând rolul demiurgic al autorului în diegeza textului. Călcând în sens invers pe urmele celor „6 personaje în căutarea unui Autor” ale lui L. Pirandello, protagoniștii acestei piese merg în „căutarea exilării Autorului”, descuind ușile unor perspective postmoderniste dramaturgiei lui N. Negru. Totuși personajul Studentul, prezența tineretului studios, „cinic” [3, p. 8, 11] și „impertinent” [3, p. 11], dar cu replici catalizatoare și sugestive în această lucrare, are îndoilei existențiale, întrebându-se ipotetic: „Înseamnă că suntem programați de cineva?”

[3, p. 21]. Se pare că presupuzițiile lui se confirmă, căci „...omul pare expus să devină, în mod iminent, un lamentabil robot, cu inițiativă și conștiință programată, neluat în seamă, existând izolat, insular, într-o lume anorganică, mineralizată, sterilă, o «termită electronică» ale cărei instincte sunt ele însele dirijate de computer” [10, p. 38].

Comportamentul indivizilor fără individualitate se de-rulează ca pe o linie de funcționare mecanică. Personajele sunt incorporate în(tr-o) serie de automatisme, asemănându-se cu niște marionete fără viață sau cu „o lume de roboți singuratici...” [11, p. 110]. *Mecanizarea gesturilor personajelor* este accentuată în teatrul absurdului, unde acestea vorbesc, zâmbesc, gândesc, acționează, coabitează, mor etc. într-un mod prin excelență mecanic. În dramaturgia postmodernistă însă eroii parcurg mecanic doar traseul metafizic, nu și pe cel schițat de către autor. Iosif, din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, suferă pentru o vină străină din convingerea că este chemat să ispășească păcatele celorlalți, fiindcă / chiar dacă și-a „spus că trebuie să fie mai presus decât acest destin...” [12].

Identitatea confuză și opacă se validează și prin *stereo-t(h)ipi-zarea personajelor*. Dramaturgii basarabeni contemporani investesc personajul cu o personalitate stereotipă exprimată prin nume generice: Tata în *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru; Fata în *Luministul* [13, p. 280] de C. Cheianu; „Mama”, „Domnișoara S.” în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; Domnișoara grizonată în „a doua copie” *O chemare la Roma* din volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu. Privarea personajului de dreptul la un nume se realizează și prin apartenența acestuia la o categorie socială: Grădinarul, Portarul, Crainicul, Reporterul și Studentul, Două sanitare din piesele lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați și Realitatea violetă*; Ghida, Preotul, „Procurorul”, Gardianul I, II în lucrările dramatice ale lui C. Cheianu *Luministul și Achitarea lui Salieri* [14]; Primul polițist, Al doilea polițist, Chelnerul, Primarul, Femeia de serviciu, Administratorul, Agentul de publicitate, Polițistul, Chelnerul, Ziaristul, Femeia de serviciu, Portarul, Secretara, Șeful blocului, Impresarul, Fotograful în *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* [15] și în „copiile” din volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu; Sufleorul în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* [16] de M. Șleahțișchi și N. Leahu; Ajutorul de mașinist, „Funcționarul”, „Controlorul”, Preotul, „Medicul”, Redactorul, Secretarul de redacție, Doi autori postmoderni în *Stația terminus* de M. V. Ciobanu.

Alți dramaturgi mai radicali recurg la „*spălarea – ștergerea*” identității, luând între ghilimele numele personajelor, la rândul lor – ubicue. În piesa *Achitarea lui Salieri* C. Cheianu experimentează anume această tehnică: „Procurorul”, „Beethoven”, „Lorenzo da Ponte”, „Franz Schubert”, „Iosif II”, „Constance Nissen”, „Martorul X”, „Aloizia Lange”, „Caterina Cavalieri”, „Sophie Heibl”. El intenționează a ne face să suspectăm caracterul real al acestor personaje și să ne întrebăm dacă sunt doar niște proiecții ale imaginației de nebun a lui Salieri sau doar niște pacienți ai ospiciului, dacă sunt niște remarcabile generalizări sau purtătoare ale unei idei filozofice.

D. Crudu menține igiena identității personajelor sale și nu le „îneacă” între ghilimele. M. V. Ciobanu însă are o simpatie deosebită față de ghilimele, excelând exagerat în acest procedeu: „Realistul”, „Studentul”, „Funcționarul”, „Idiotul”, „Medicul”, „Controlorul”, „Domnișoara S.”, „Copilul”, „Mama”, „Nordistul”, „Sudistul”, „Medicul” etc. Autorul ne demonstrează cum / că eul personajului e susceptibil impersonalizării infinite. Or, în distribuție, numele eroilor Bancagiul și Iozef Klapka nu sunt luate între ghilimele, dar în piesă apar și / sau nu sechestrare între ghilimele, îmbrăcându-și personalități de conjunctură. Personajul Medicul în unele fragmente își ascunde o identitate străină după ghilimele, iar în cele fără ghilimele își de-mască statutul veritabil.

În „Fragmentul 19a” al piesei sale, Mircea V. Ciobanu îi include pe cei doi „post-moderni” în șirul numerelor naturale, care sugerează, poate, și categoria gramaticală a



persoanei: I și II. Astfel, *(de)ne(i)g(r)area dublă a personajelor* este realizată prin secundarea numelor eroilor de numerale și adjective relative. Această tehnică este pre(a)luată din piesa ionesciană *Improvizație la Alma sau Cameleonul păstorului*, unde apar personajele Bartholomeus I, Bartholomeus II și Bartholomeus III. C. Cheianu uzitează de acest procedeu, numindu-și personajele Groparul 1, Groparul 2, în piesa *Luministul*; Gardianul I, Gardianul II, P1, P2, Întâiul, Al doilea, Iosif II în *Achitarea lui Salieri* și în *Cel – care – aduce – răzbunarea*. N. Negru în piesa *Realitatea violetă* își dublează personajul cu același patronimic prin Nichifor II, iar în *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* – pe Iosif I cu Iosif II. D. Crudu le oferă personajelor posibilitatea de a se clasa într-un top, însă le privează de prenume și le include în categoria numeralelor ordinale: Primul prieten al președintelui, Al doilea prieten al președintelui, Primul chelner, Al doilea chelner, Al treilea chefliu, în „fracturile” din volumul *Salvați Bostonul*, și Primul polițist, Al doilea polițist – în *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*. Piesa *Stația terminus* de M. V. Ciobanu nu face excepție de la regulă: Englezul I, Cetățeanul I, Cetățeanul II, Insul I și Primul jucător de cărți, Al doilea jucător de cărți, personajele fiind „spălate și șterse” de personalitate. M. Șleahțișchi și N. Leahu în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi impersonalizează chiar și pe lectori, enumerându-i: Cititorul 1, Cititorul 2. Secundate de numerale, prenumele personajelor își îndeplinesc totuși funcția nominală.

Unii autori însă își *de-nominalizează eroii*, declinându-i în categoria pronomului personal, persoana a III-ea, singular, masculin / feminin (El, Ea). Atât Irina Nechit, în farsa tragică *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, cât și Mircea V. Ciobanu, în *Stația terminus*, nu includ aceste personaje în lista distribuției de la începutul piesei, sugerând ideea că El / Ea pot fi dublurile oricărui protagonist masculin / feminin. Dialogul acestor cupluri de(re)scriu intrarea omului postmodern într-o nouă fază, locală, a crizei personajului și a limbajului, absolut diferită de cea universală din teatrul absurdului. M. V. Ciobanu își lipsește personajele atât de un nume, cât și de o identitate clară, re-introducând pronumele relativ compus „cineva”. Volumul *Salvați Bostonul* re-amintește înlocuirea și secundarea numelui personajului prin adjectivele relative: Un alt tânăr, o altă domnișoară grizonată etc. Alți dramaturgi apelează totuși la nominalizarea protagoniștilor, printre care unii joacă și rolul de *Dramatis personae*, numele lor figurând în denumirea piesei și fiind exprimate prin substantive simple: Maimuța, Ametist în piesele Irinei Nechit; Luministul, investit cu o funcție simbolică demiurgică și ironică ideologică de către C. Cheianu, sau prin substantive compuse: Doamna din Satul-florilor-ce-mor a Irinei Nechit și Cel-care-aduce-răzbunarea al lui C. Cheianu.

D. Crudu însă, optând pentru un teatru fracturist, *fracturează* parțial și *prenumele personajelor* Istan și Olda, re-interpretând tragi-comic „trista poveste” a lui Tristan și a Izoldei în piesa *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*. Mircea V. Ciobanu în „Fragmentul 19a” pre(a)scurtează total numele eroilor R(edactorul) în R. și S(ecretarul de) R(edacție) în S. R., accentuând statutul lor lipsit de importanță și specificul sincopat și pestriț al presei actuale.

Pentru a ironiza starea confuză a personalității, în piesa *Luministul*, C. Cheianu (*de*) *dublează numele eroilor*: Iens Iensen, Sven Svensen. În eseu dramatic *Stația terminus* Mircea V. Ciobanu recurge la combinarea consonantă a numelui personajului Iozef Klapka.

N. Negru apelează la *dedublarea* eroilor principali în piesa *Revine Marea Sarmațiană...* . Astfel, Julieta (patria) îl iubește inconștient pe Iosif I (românul) și învață a-l iubi pe Iosif II (basarabeanul), numele lor fiind „o coincidență, ca toate coincidențele... Poate că destinul vrea să spună că e totuna...” [8, p. 428]. Primul o privește cu ironie și condescendență, al doilea cu venerație și dăruire, și unul, și „celălalt” [8, p. 428] fiind niște

*alter ego -uri* [8, p. 502] ale ei. În *Realitatea violetă*, N. Negru inventează un joc textualist printr-o dublă enunțare la pătrat, fiecare participant al acțiunii teatrale având statut logic atât singular în piesa dramaturgului, cât și dublat în piesa din această piesă.

Următoarea treaptă în asumarea deschisă și explicită a caracterului convențional al identității este „scindarea eului” care descinde în simboluri (faună, floră, instrumente muzicale etc.) și fantome. În „proba de orchestră în două acte” *Saxofonul cu frunze roșii* [17], personajele lui Val Butnaru nu numai că sunt impuse să cânte la saxofon, flaut, contrabas, vioară, dar și să se identifice cu ele. În piesa *Proiectul unei tragedii* [18], prin castelul dramaturgic al Irinei Nechit încep a bântui fantomele – umbra masc(ă)ată a lui Casanova. În farsa tragică *Luministul C. Cheianu* își trimite fantoma turistului în recunoaștere (a vidului de identitate).

În teatrul absurdului, inexistența personalității definite duce la *conf(r)und(t)area unora cu ceilalți*, identitatea neînsemnând în ultimă analiză practic(ă) nimic. De aceea, antieroi sunt „personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrarul lor, ele iau locul altora și viceversa)” [19, p. 136]. Referindu-se la figuranții din distribuția piesei *Cântăreața cheală*, E. Ionescu propune: „Ei pot fi schimbați între ei. Martin poate fi pus în locul lui Smith și viceversa” [20, p. 246]. În teatrul postmodernist, personajele se separă de propria identitate prin luarea cu împrumut a distribuției altui personaj, ele făcând scrimă de roluri și devenind, astfel, intersanjabile. Când sunt mai indulgenți, dramaturgii basarabeni contemporani acceptă ideea „interpretării rolurilor... de către 3-4 actori” [3, p. 16], a quiproquo-ului și / sau înlocuirii protagoniștilor, „deoarece nu există persoane de neînlocuit”, iar când sunt mai drastici, îi „elimină”, anticipând ironic p(ro)ermisiunea spectatorilor că „n-o să se supere” [3, p. 10]. Emil și Degeratu din piesa *Realitatea violetă* a lui N. Negru ne invită la o mascaradă unde toți de comun acord își schimbă măștile între ei, exemplificând intersanjabilitatea rolurilor și caracterul confuz al personalității.

Înșușind lecția caracterizării postmoderniste a personajelor, Irina Nechit utilizează *identi(c)fi(e)care* eroilor cu personajele literare: Ifigenia din piesă cu Ifigenia din opera lui Goethe, precum și Ovidiu cu Thaos, regele taurizilor [18, p. 43], Ifigenia cu eroina Cassandra din piesa cu același nume a lui Dumitru Albu [18, p. 14, 58] sau cu cele mitologice: Ifigenia, Cassandra, Dionisie, Ovidiu, Diana. Intensitatea tragică este potențată *in crescendo* prin suprapunerea destinului unor personaje literare peste cel al unor persoane reale, abstractizate poetic. Alți dramaturgi contemporani, la rândul lor, apelează la identitatea unor personaje literare: Cătălin, Cătălina, „Idiotul”, Don Rodriguez, Chimène în eseu dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; Mihai, Cătălin, Cătălina în *Minte-mă, minte-mă... de N. Negru*, sau biblice: Iosif, Beniamin în *Iosif și amanta sa* și Iuda, Ecleziastul în *Cum Ecleziastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru; Iosif și Julieta în piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru. Or, numele proprii din aceste lucrări au acea „capacitate de explorare” despre care vorbea R. Barthes, căci pot fi „desfăcute” exact ca o amintire și explicate prin motivații culturale.

În această lume a derutei existențiale, oamenii sunt pasibili de o *metamorfozare* ontică. E. Ionescu consemna în acest sens: „E ca și cum aș fi asistat la unele transformări. Am văzut oamenii metamorfozându-se. Am constatat, am urmărit procesul mutației, am văzut frați, prieteni devenind progresiv niște străini” [21, p. 147]. Astfel, piesele ionesciene abundă în anamorfoze și transformări. În piesa *Revine Marea Sarmațiană...* a lui N. Negru, Iosif se cufundă cu plăcere nedisimulată în noapte: „Sunt noaptea în persoană, domnișoară...” [8, p. 390, 392], în „ploaie” și în „idee de iubire”. Și personajele lui Mircea V. Ciobanu se reîncarnează succesiv pe parcursul textului: Iozef Klapka își asumă dreptul de a fi (fost) „responsabil pentru securitatea... pasagerilor” și anchetator, dar nu „inspector”, însă de-

vine, ca și celelalte personaje, suspect în comiterea pseudocrimei. „Medicul” îi dezvăluie adevărata identitate: „Tu ești un fost... pușcăriaș...” [6, p. 15]. Medicul, la rândul său, își abandonează pentru moment nobila profesie și, sub numele de „Medic”, își camuflează două identități: de criminal presupus și de anchetator temporar. Ideea contingentei personajului care poate fi orice dorește a ajuns să semnifice că identitățile pot fi adoptate și aruncate la fel de ușor ca obiectele de unică folosință.

Personajul postmodern nu poate fi un sistem de referință absolut, căci el se ascunde, cum constată Fr. Nietzsche, sub „diverse măști și costume”. I. Nechit proiectează metateatral „de-mascarea” *personajelor*, introducând tragi-comic măștile simbolice (ale realității) și ironice (ironiei sortii): „CASANDRA: ...Masca Tragediei (i-o dă Ifigeniei) și Masca Comediei (și-o pune pe față)”. Ifigenia ... pufnește în răs..., Casandra plânge...” [18, p. 57]. Personajul numit Omul în palton negru, care apare în / din întuneric în viața fiecărui personaj în piesa aceluiași autor *Maimuța în baie* [22], își pierde mantia invizibilă și masca misterioasă și în final se înfășoară în giulgiul magicianului Advaitam. Prin (auto)dezvăluirea-aparteu [22, p. 97] a identității Omului în palton negru se realizează trecerea de la personajul umbră la personajul simbol al mesianismului, acesta „făcând minuni” pentru ceilalți protagoniști și „izbăvindu-i de păcate”. Spre deosebire de A. Jarry, care prefera marionetele actorilor, Val Butnaru își substituie personajele cu clownii supralucizi care devin „clișee” și (își) „parodiază” propria tragedie [23, p. 156].

Este cunoscut faptul că romanticii secolului al XIX-lea cultivau mitul geniului. În prezent însă conchide M. Cărtărescu, „estetica însăși renunță la ideea de valoare absolută, la noțiuni ca «geniu», «capodoperă» [24, p. 65]. Prin replicile personajului „Lorenzo da Ponte” din / în piesa *Achitarea lui Salieri*, C. Cheianu *de-mitizează cultul geniului* mozartian, caracterizându-l drept „...un tinerel scund și șters, lipsit de orice șarm și distincție...”, reducându-i notorietatea la o „...modă trecătoare...”. Același personaj real / fictiv al dramei istorice / dramaturgice Mozart – Salieri enumera următoarele cauze pentru atribuirea calificativului de geniu lui Mozart: „Pentru că a murit de tânăr! Și pentru că l-au înmormântat ca pe un sărac” [14, p. 52]. C. Cheianu ironizează genialitatea prin repetarea insistentă și obsedantă a familiei lexicale a cuvântului „geniu” de către personajul „Shubert”, propunând o definiție „proprie” a geniului, prin intermediul replicilor personajului „Aloizia Lange”: „Sunt gravi, au prestanță, rostesc lucruri inteligente și neînțelese, îi farmecă pe toți..., îmi imaginam întotdeauna că genii sunt înalți” [14, p. 56].

Simbolizând spovedania omului „singur în fața (cui?)...” morții, vieții, a lui Dumnezeu, a sinelui, a oamenilor, *auto-caracterizarea personajelor* reprezintă un act de curaj și sinceritate maxime atât din partea eroilor, cât și a autorilor. În dramaturgia contemporană, auto-caracterizarea nu-și îndeplinește doar funcția de caracterizare a eroilor, dar își asumă și responsabilități noi. În piesa lui C. Cheianu *Toți bătrânii ajung în paradis* surprinde îndrăzneala (cutezanța) și obiectivitatea în aurocaracterizare a personajelor. Interferând poezia cu dramaturgia și „reabilitând poezia în teatru” [25, p. 154], Irina Nechit își transformă eroii în purtătorii de cuvânt (intertextual) ai sensibilității sale poetice. Or, toate personajele vorbesc în / prin poezie fie (auto)caracterizându-se: „ROZALINDA: ... Stai că mi-am mai amintit un vers din «Cântarea cântărilor». «Ești un trandafir înmiresmat, un ciorchine de cireș în floare»”, fie ajutându-și autorul în caracterizarea altor personaje, exprimându-și starea afectivă: „POLIȚISTUL: «Ca un crin între mărcini / Este iubita mea între fete»” [4] etc.

Personajele piesei Irinei Nechit *Maimuța în baie* se (auto)caracterizează prin cuvintele franceze pronunțate și prin cântecele fredonate. Augustin cântă „Aș vrea să mor în baie...”, pre-luând unul dintre motivele-cheie ale poeziei autoarei, apa, și sugerând ideea catharsisului teatral. El își materializează starea afectivă și conotația numelui prin cântecul: „August,

august, iubirile...” [22, p. 27]. Profesorul Coșciug interpretează un fragment din cântecul francez „Sur le pont d’Avignon, on y danse, on y danse, o-o-o, avec mes sabots...” [22, p. 58], făcând legătura dintre prezentul său ignobil și trecutul ilustru. Or, curățarea pantofilor din prima scenă a piesei și intenția de „a-i salva pe copiii ceia flămânzi și desculți” [22, p. 99] din scena finală sugerează dorința lui Coșciug de a-și lustrui existența decăzută. Nona intonează și dansează cântecul indian „Murmurtina-bec...” [22, p. 62], pentru a-și „îmbrăca” o identitate de conjunctură. De fapt, toți participanții la acest bal teatral(izat) își pun mai multe măști, *multiplicându-și identitățile*. Imaginea sine-lui personajelor reflectă în oglindă fie un alt personaj teatral / literar (Augustin este clona intertextuală pozitivă a lui Șarikov, Coșciug este una negativă a Profesorului Preobrajenski), fie una sau / și mai multe persoane „reale”, „fictive” etc. Augustin își (auto)definește „eul plural”: „... Am uitat că trebuie să am zece fețe, ca Shiva...” [22, p. 52]. În piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, „multiplicând” *eurile*, Irina Nechit le distribuie personajelor, pe lângă funcțiile sociale, roluri într-un teatru popular: Dumitru Anghel - șef de trupă, Titirezul – regizor, Florentin – suflor, Rozalinda și Camelia – vedetele satului. În piesa *Proiectul unei tragedii eurile* sunt „multiplicate” prin dublarea eroinelor: „CASANDRA: Formidabil! Vom fi deci două Casandre!” [18, p. 15], prin supra-punerea eroinelor: „CASANDRA: ... Te vedeam de foarte aproape, dar parcă nu erai tu. Erai Casandra” [18, p. 58] și prin reinterpretarea qui-proquo – ului atunci când un personaj se dă / ia drept altul:

„IFIGENIA (obosită, detașată): ... Casandra sunt eu.

CASANDRA: Ba nu, Casandra sunt eu!

DIONISIE (plângăreț, teatral): Doamna Bovary sunt eu...” [18, p. 33].

În spiritul teatrului absurdului din care învață, Studentul din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă* caracterizează astfel personajul, și prin extindere, omul contemporan: „Ca personaje suntem fictivi și, dacă vrei, superficiali ca manifestare, nu ca esență... Ca esență, nu am identitate sau nu mi-o cunosc, nu sunt nici comic, nici dramatic, nu sunt nici vesel, nici trist... nu mi-e indiferentă viața, dar nici nu o iau prea în serios...” [3, p. 32]. Criza identității se intensifică pe măsură ce personajele se detașează de esența propriei personalități și se atașează de aparența propriei ficționalități. Or, „Omul modern, chiar dacă fisurat profund, continuă să întruchieze un ideal uman abstract” [26, p. 185].

În societatea postmodernă fiecare eu „este ceilalți”, ceea ce generează o pluralitate de euri. „Eul plural” este una dintre formele cele mai viabile artistic de explorare a realității și de configurare a crizei identității din dramaturgia contemporană. „Iată încă o confirmare în plus, dacă mai era nevoie...”, susține N. Negru prin *alter ego*-ul său Emil: „Idea mea, stimați spectatori, a fost să creăm un spațiu paralel, virtual, ca spectatori să ne vadă dublați, sau chiar triplați, în oglinzi și în realitate...” [3, p. 14]. Dedublarea acestui personaj reprezintă, în același timp, două ipostaze diferite care (con)viețuiesc în autor, iar demultiplicarea lui Emil și a lui Degeratu întruchiează fiecare un aspect dintre altele posibile ale dramaturgului. Totodată, autorul piesei își dublează protagonistul cu același patronimic prin Nichifor II care este deja un avatar al personajului din textul dramaturgului din piesa în piesă. Ca și adepții „performance-art”-ei, N. Negru apelează la personaje non-profesioniste, lăsându-l pe Nichifor I să improvizeze nestingherit mișcări și gesturi din viața cotidiană. Nichifor II nu mai este flagranța unei prezențe, ci prezența propriei flagrante. Or, „omul, ca ființă ludic – culturală, este subiectul unui spectacol care-și dă legea rolului propriu și nu o primește ca lege a unui spectacol moștenit și constrângător [7, p. 13].

Dramaturgul postmodernist e un fel de alchimist care poate fragmenta ca într-un puzzle eul în duete, trio-uri, cvartete etc. În eseu dramatic poetizat *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu se invocă personalitatea lui M. Eminescu în patru ipostaze (de vîrstă): „Eminescu I, E. II, E. III., E. IV”.

Tentativa teatrului contemporan de a crea cupluri sau „pseudocupluri”, parodie a dublului romantic, sunt rezultatul dorinței de a compensa solitudinea personajelor. Prin Willie și Winnie în piesa *Ah! Ce zile frumoase*, S. Beckett repetă re-facerea lumii cu Adam și Eva ai unui sfârșit de lume. El și Ea din piesa ionesciană *Delir în doi* reinvocă același cuplul biblic expulzat din Paradis. Astfel, personajele teatrului ionescian figurează, de obicei, în cupluri complici – inamici legați în suferință: Amedeu și Madeleine din piesa *Amedeu sau cum să te debarasezi*; Domnul cel Gras și Alice, sora sa din *Tabloul* etc. Uneori cuplurile sunt dublate, obținându-se niște pseudocvartete. Posibilitatea înlocuirii soților Smith cu soții Martin și viceversa în tragicomedia *Cântăreața cheală* sugerează presupuziția existenței unui singur cuplu, celălalt fiind avatarurile lui. Or, și în piesa lui N. Negru *Minte-mă, minte-mă...* pluralul începe cu doi, Mihai și Cătălina, care nu formează un cuplu în adevăratul sens al cuvântului. Mihai reprezintă un eu masculin masochist, proiectat în propria sa proiecție feminină. În piesa lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri* sunt originale „implantările” din teatrul absurdului: introducerea soților von Nissen, incursiunea felină a Doamnei Constanse von Nissen și jocul „de copii de-a pisica și șoarecele”. În această piesă ambele personaje sunt „principale”, doar că Salieri este personajul principal *in presentia*, iar Mozart – un personaj principal *in absentia*. Or, această tehnică de plasare a „greutății” operei pe umerii a doi „atlanți” tangentează cu tehnica de multiplicare a eului. Mozart își poate însuși celebra formulă a lui Rimbaud, fiind personaj principal *in absentia* sau / și Umbră, sau / și „Procuror”, sau / și „Judecător” etc. În farsa tragică *Luministul*, C. Cheianu (își) multiplică Turiștii prin voci, dirijând un cor de replici dialogate.

Proxemica personajelor dramaturgiei contemporane naționale reflectă modul de structurare a spațiului uman: tipul de spații, distanțele dintre personaje, organizarea habitatului etc. Consonanța între protagoniști și mediu (sat în *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* / oraș (în celelalte piese), stradă, casă, cameră, mobilă, vestimentație etc.) funcționează într-un raport sintactic exact, această tehnică a cercurilor concentrice focalizând descripțiile exterioare asupra personajului. Caracterizarea lacunară a exteriorului eroilor este compensată prin sesizarea unor corespondențe în portretistica morală.

**În dramaturgia contemporană națională, procesul depersonalizării ființei umane nu e sur-prins în latura generală a „rinocerizării”, ci în aspectul cel mai particular: al desființării lui ca personalitate umană și al încorporării individului în masă. Astfel, dramaturgii contemporani „îmblânzesc” sau radicalizează unele procedee mai vechi de impersonalizare a eroului și creează altele, realizând un metisaj tipic fenomenelor artistice postmoderne. Totuși este salut(!)abil faptul că personajul din teatrul absurdului și cel din dramaturgia contemporană națională se află „într-un balansoar”, dar nu într-un „delir în doi”.**

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Alvin Toffler, *Al treilea val*, București, Editura Politică, 1983.
2. Eugen Ionescu, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992.
3. Nicolae Negru, *Realitatea violetă*, Chișinău, Editura ARC, 2001.
4. Irina Nechit, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor // Semn*.
5. Dumitru Crudu, *Salvați Bostonul*, Chișinău, Editura Cartier, 2001.
6. Mircea V. Ciobanu, *Stația terminus // Semn*, anul II, 1 decembrie 1997.
7. Johan Huizinga, *Homo ludens*, București, Editura Humanitas, 2003.
8. Nicolae Negru, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, Patru texte, patru autori, Chișinău, Editura Arc, 2000.

9. Constantin Cheianu, *În container*, Chișinău, Editura Cartier 2007.
10. Radu Sommer, *Teoria înstrăinării omului*, București, Editura Politică, 1972.
11. K. Tynan, în Polemica din *Note și contranote* cu E. Ionescu, București, Editura Humanitas, 1992.
12. Val Butnaru, *Iosif și amanta sa*, Patru texte, patru autori, Chișinău, Editura ARC, 2000.
13. Constantin Cheianu, *Luministul*, Patru texte, patru autori, Chișinău, Editura ARC, 2000.
14. Constantin Cheianu, *Achitarea lui Salieri* // Semn, anul II, nr. 3-4, decembrie 1998.
15. Dumitru Crudu, *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*, Chișinău, Editura ARC, 2001.
16. Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, Chișinău, Editura ARC, 2001, Colecția „Cântăreața cheală”.
17. Val Butnaru, *Saxofonul cu frunze roșii*, Chișinău, Editura Cartier, 1998.
18. Irina Nechit, *Proiectul unei tragedii*, Chișinău, Editura Arc, 2001.
19. Eugen Ionescu, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992.
20. Eugen Ionescu, *Cântăreața cheală*, București, Editura Univers, 1995.
21. Eugen Ionescu, *Prezent trecut, trecut prezent*, București, Editura Humanitas.
22. Irina Nechit, *Maimuța în baie*, Chișinău, Editura ARC, 2006.
23. Val Butnaru, *Fotografii cu clovnii invizibili* // Teatră, Chișinău, 2006.
24. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.
25. Irina Nechit, *Godot eliberatorul*, Chișinău, 1999.
26. Ihab Hassan, *Sfâșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism* // Caiete critice, nr. 1-2, 1986.

ALIONA GRATI

Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**ROMANUL LUI VITALIE CIOBANU:  
METADIALOG ȘI DIALOG CU LUMEA**

**Un popas „între”.** Cheia romanului *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu o constituie acel „Popas între două capitole”, în care se practică o *literatură a deziluziei* sau, altfel spus, o *metaliteratură* în sensul denudării procedeelelor prin care literatura își dovedește specificul ei ca artă și prin anularea, demolarea inerțiilor reprezentării mimetice de tip realist. Acest „popas” e un bun prilej pentru a cunoaște opțiunile estetice ale autorului, reflecțiile lui personale nevoalate asupra morfologiei actului de creație și, totodată, un imbold pentru relectura, dintr-o altă perspectivă, a celorlalte capitole, a căror receptare, de altfel, și la prima parcurgere a textului a fost bruiată permanent de o sensibilitate neobișnuită pentru un roman istoric tradițional.

Ruptura de cadru este un fel de *jurnal al scriiturii* ce indică o *poetică a autoreflexării*, mai mult sau mai puțin vizibilă și în celelalte părți ale romanului. Din fragmentul dat aflăm, în primul rând, că „tehnica propriu-zisă, procedeul «evadării» din pagină, al flash-backurilor, ruperilor de ritm ș.a.m.d., se sprijină deja pe o întregă bibliotecă, după cum în templul Thaliei, bunăoară, scena demult a îngurgitat spectatorii”, această declarație, în fond, determinându-ne să ne deplasăm atenția de pe realitatea istorică pe problemele literaturii. În această ordine de idei, ar însemna să căutăm referințele textului, mai degrabă, prin romanele consacrate care și-au preluat subiectele din istorie, decât să scotocim febril în manuale și enciclopedii, cu scopul de a disocia cadrul riguros al faptelor de produsele ficțiunii. Dacă privim astfel lucrurile, avem de a face cu o literatură cu gustul mai mult al bibliotecii decât al lumii reale, cu o borgesiană *literatură din literatură, literatură de grad secund*, iar subiectul și preocupările tematice urmăresc, mai degrabă, *reflecția asupra condițiilor ficțiunii* decât reconstituirile fidele ale evenimentelor ce țin de sfârșitul domniei lui Grigore Ghica-voievod<sup>1</sup> sau analiza dilemelor general-umane. Reiese că *Schimbarea din strajă* denotă, mai curând, o imaginație doritoare de schimbare a realității romanului decât o desfășurare epică pe o temă fixată, istorică sau o dezbateră etică, deși nu le exclude nici pe acestea.

Într-adevăr, „flashul proiectat între două capitole” este o lovitură asupra desfășurării normale a epicului, o ruptură și o suspendare a planului narativ. Inserția pasajului metafictional bulversează capacitatea de receptare a cititorului, care miza pe ordinea și evoluția cronologică a subiectului unitar „de până”, îl descumpănește și îl trimite din nou la începutul romanului, care acum începe să fie văzut ca un câmp de coexistență simultană a mai multor lumi în desfășurare sincronică, pe mai multe paliere – de la cel fizic la cel estetic și invers. Abordarea aventurii lui Toma Albuleț și ca o *ficțiune despre ficțiune (metaficțiune)* ar pune punct discuțiilor privitoare la apartenența romanului la vreo paradigmă narativă tradițională și l-ar integra, cum se cuvine, experimentelor Noului Roman Francez și ale prozei optzeciste românești. Sincronizat cu modificările structurale privind tratarea ficțiunii

---

<sup>1</sup> Romanul surprinde o secvență din istoria Moldovei pe timpul domniei lui Grigore Ghica-voievod al III-lea, care s-a terminat cu asasinarea lui de către turci la 12 octombrie 1777, pe motiv că ar fi uneltit împotriva Porții Otomane.

în postmodernitate, romanul lui Vitalie Ciobanu este una dintre primele și puținele încercări, în spațiul pruto-nistean, de scriitură lansată în vria ocurenței și autogenerării.

În al doilea rând, spațiul „între două capitole” denotă spiritul eminent democratic al autorului înscenând un dialog supra-, extraliterar cu eroii săi. Evadând din pagină, personajele devin egale în drepturi cu el și, în scurtul timp acordat expunerii libere, încearcă disperat să-și legifereze autonomia vocii în registrul polifonic al romanului. Tema dezbaterei este tocmai problema posibilității unui astfel de dialog în lumea romanului ce presupune libertate existențială și ascultare reciprocă a creatorului și a protagoniștilor săi. „Vei putea garanta, îl întreabă autorul pe unul dintre personajele romanului, părintele Vladimir, că ei (eroii – n.a.) se vor implica firesc după aceea în țesătura narativă, că vor reveni ușor la condiția lor obișnuită. (...) Vei putea garanta că cititorul, în ciuda opiniilor tale asupra literaturii moderne, va fi în stare să se întoarcă la aceeași măsură de... proză, de *până*, să-ți înțeleagă corect gestul? (...) Ești sigur că tu însuși vei fi capabil să intri în vechea albie, să-mbrățișezi vechiul stil, vechile unelte?” Aici, în acest spațiu „între”, personajele ilustrează viziuni diferite asupra statutului autorului și al eroilor și, totodată, reprezintă poziții axiologice distincte. Trecute de hotarul „popasului”, ele riscă în permanență să fie obiectivate, să devină simple artefacte ale narațiunii. Pe de o parte, personajele contestă autoritatea oricărei instanțe, pe de alta, sunt mereu supuse manipulării ludice. Și, dacă pericolul condiționării auctoriale se mai poate evita, voința imaginației textuale, a „creatorului suprasenzorial”, va fi mult mai greu de înfruntat. Discursul lui Toma Albuleț, cel al părintelui Vladimir, dar și cel al lui Alexa și al lui Iordache Balș reprezintă faimoase descrieri ale dialogului dramatic al ființei umane ipostaziate între dorința avidă de libertate existențială și conștientizarea imposibilității realizării depline a acesteia în cadrul scriiturii.

Ne punem întrebarea dacă autorul, prins și el în mrejele *marei Text infinit*, reușește să păstreze în spațiul romanului acel gen bahtinian de comunicare între vorbe și gesturi, „autentica și profunda comunicare ce are loc pe nevăzute, pe nesimțite”, susținută de părintele Vladimir, vocea care propagă „conștientizarea individuală a unității lumii românești” ca alternativă la unitatea impusă de o instanță autoritară. Extrasă din „popas”, replica personajului se arată relevantă în vederea lecturii romanului:

„Adevăratul contact e numai cel dintre idei, grupate în concepte de existență. Așa cum, de pildă (dar iarăși nu impun nimănui părerea mea), noi doi, un preot de țară și-un stăpânitor de moșii, înfățișăm două alternative, două modalități ale unității și statorniciei românești: Balș – una mai «eficientă», mai dură, plin aplicarea constrângerii și cultivarea obedienței față de stăpânul care «știe» și asigură această necesară coeziune a mulțimii acaparate de instincte rudimentare, de mediocritate și interese meschine (și să ne ferească Domnul de o asemenea unitate!); și eu – posibilitatea mântuirii și a libertății individuale. Mai precis, conștientizarea individuală a unității, înțelegerea și asumarea ei liberă. (...) În timp ce în raza vizibilității polemica de *ideologie* dintre noi doi se traduce – pentru percepția comună, în cadrul căreia pot fi angajați oamenii – într-un conflict în jurul moșiilor: pe de o parte, puterea concentrând pământurile și deci și oamenii într-o mână, pe de alta – libertatea individuală prin asigurarea unei *baze funciare* a libertății”.

Am putea oare întrevedea, dincolo de convenția artificialității dialogului în artă, opțiunea lui Vitalie Ciobanu pentru dialogul autentic între spiritele libere pentru care pledează evlaviosul părinte? Putem vorbi despre faptul că mixajul abil al discursurilor alogene și ale diferitelor tipuri de limbaj, reciclarea convențiilor romanului istoric și ale literaturii confesiunilor este dovada unei *imaginații dialogice* a autorului, nu numai un principiu al scriiturii ca proces? Constituie manipularea conștientă a structurilor ficționale și un dialog între ideologiile, crezurile poetice și pozițiile axiologice ale unor persoane diferite?



Și ultima în șirul acestor întrebări: reușește dialogul din popasul invocat să introducă în celelalte părți ale romanului o *perspectivă dialogică asupra lumii*?

**Dialogismul – principiu al creației artistice. Tehnica de „transcriere a realului” în dialoguri.** Potrivit lui Mircea Nedelciu, apariția autorului în interiorul textului literar are un efect de sporire a autenticității comunicării, acest procedeu „renaturalizează dialogul și potențează unele funcții sociale ale artei literare” (Nedelciu, 1994, p. 287). Comunicarea de la egal la egal, în același plan ontologic, a autorului cu personajele sale reproduce dialogul din natură fără a-l distorsiona prin literaturizare și, totodată, e în armonie cu gustul estetic descentralizator: „Existența în textul literar a unui număr de propoziții ce aparțin în exclusivitate autorului (cu numele propriu), adică negestionate din punctul de vedere al autenticității de niciun personaj, face să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile «puse pe seama» celorlalte personaje (inclusiv naratorul și vocea auctorială) nu vor mai fi, în acest caz, părți gestionate din autenticitatea globală (a autorului), ci vor fi autentice. Ele vor părea acum citate din discursul unor personaje reale și adesea vor fi chiar asta, cazul transcrierii mot-à-mot a unui dialog din natură nemaitrecând în afara «literarului». Documentul, actul, transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate pot intra în economia textului literar unde nu vor mai fi «transfigurate artistic», ci **autentificate**” (ibidem). Reinserarea în text a unui autor vulnerabil, ezitant este dovada „umanizării scriitorului dintr-o *persona* abstractă într-o persoană, o «prezență vie în text» (Oțoiu, 2000, p. 22). La fel se schimbă și statutul personajului, „întrucât propozițiile ce-i erau atribuite nu mai sunt decât urme în text ale unor persoane reale”. Astfel că între autor, persoana de la originea personajului și cititor se stabilește o relație democratică și „ceea ce-i revine de făcut fiecăruia este un act autentic” (Nedelciu, 1994, p. 287). Afirmarea noii autenticități a dialogului interpersonal este în deplină înțelegere cu programul „Noului antropocentrism” lansat, în literatura română, de generația anilor ’80, conform căruia scrisul literar „devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce și, prin faptul că autentifică orice lectură, este angajant” (ibidem, p. 288). Acceptând condiția de egalitate a tuturor participanților la dialog din spațiul romanului, nu ar trebui însă să-l privim pe autor de perspectiva întregului, atribuindu-i acest privilegiu în exclusivitate Textului infinit, realității intertextuale. Structura de suprafață ascunde una de adâncime, mai importantă decât intertextualitatea însăși, care dezvăluie caracterul intersubiectiv, dialogul interior dintre autor și celălalt.

Noua relație dintre autor și personaj în textul literar modifică și statutul cititorului, care este scos din moleșirea „lecturii-torpoare” și determinat să-și pună întrebări, să acceadă la un alt palier al „lecturii-întrebare” a textului. Reușita unei proze depinde de măiestria autorului „de a provoca întrebarea în așa fel încât ea să coincidă sau să se asemene cu o întrebare pe care cititorul și-o pune deja înainte de a citi textul” (ibidem, p. 288). Pentru a seduce cititorul și a-i stârni curiozitatea necesară de a participa activ în acțiunea semnificării, autorul trebuie să-i anticipeze orizontul de așteptare, care se află întotdeauna în relație directă cu ideologia timpului. Documentele, transmisiunile directe, citatele, expresiile argotice vor menține legătura naturală cu mesajul autentic aparținând unor persoane reale și, totodată, istoriei culturale a umanității. Amplasarea în același plan temporal-valoric a discursurilor autorului, a persoanelor reale, a ideologiei timpului și a cititorului care își pune întrebarea asigură „dialogul natural”, care este „înțelegere în vederea acțiunii” tuturor participanților. „Astfel, susține Mircea Nedelciu, parafrazându-l pe Bahtin, recâștigăm poziția naturală din lume, unde tot ce se află la un moment dat în percepția și conștiința unui punct fix se află în dialog” (ibidem, p. 289-290).

Ei bine, suspansul-surpriză a reușit să ne suscite curiozitatea, să ne inoculeze mistuitorul suflu al interogației. Ambiția noastră de cititor determinat să înțeleagă ne

îndeamnă spre începutul romanului, pentru o nouă avansare în text în speranța eventualelor răspunsuri. La sugestia personajului din roman vom căuta, mai întâi, să înțelegem cum apar ideologiile „în raza vizibilității” și în „percepția comună”, cu alte cuvinte, vom identifica *vocile* cele mai auzibile în roman și apartenența lor la un tip de discurs românesc. Reprezentând, pe de o parte, o percepție temporală și spațio-senzorială diferită (un cronotop) și, pe de alta, una dintre marile unități narative constituite istoric, *vocile* creează *polifonia autentică a romanului* despre care vorbea Bahtin. Și, pentru că din perspectiva paradigmei actuale nu ne mai interesează adevărurile „de-a gata”, vom urmări capacitatea autorului de a mânui cu oarecare spontaneitate aceste voci în vederea instituirii dialogului generator permanent al semnificațiilor general-umane. Ne va interesa disponibilitatea dialogică a textului, „adresabilitatea”, structura lui de apel.

Operația de identificare a vocilor într-un roman este o aventură precară. S-ar părea la prima vedere că romanul *Schimbarea din strajă* este scris în cheia convențiilor balzaciene și că naratorul suplinește funcțiile autorului de a povesti. După câte am văzut, aceste iluzii de obiectivitate globală a unei autoritare și inabordabile instanțe supraindividuale se spulberă, mai întâi, cu sesizarea vocii autorului din subsolul romanului, consemnat prin acea notiță „(n.a.)” și, mai apoi, definitiv, la lectura popasului abisal. Mai mult, *metalepsele autorului*, voalate și totuși frecvente în discursul indirect liber, indică și prezența implicită a vocii auctoriale în interiorul lumii pe care el o scrie. Aparența unor instanțe narative relativ constante de-a lungul unor capitole (vocea naratorului din prolog și capitole; a autorului din capitolul XII și din subsol; a personajelor din „popas...”) este permanent bulversată și de intervențiile altor voci, a căror intrare în scenă are loc fără nicio indicație compozițională. Vocea naratorului, a lui Toma Albuleț, a părintelui Vladimir, a boierului Iordache Balș, a ispravnicului de Lăpușna Grigore Dârzu, a morarului Alexa, *vocile țăranilor din Măgura Branului* etc. coexistă în spațiul întregului roman. Fiecărei voci îi corespunde o anumită viziune asupra lumii și asupra literaturii, fiecare voce evoluează în registrul propriu de limbaj și se înscrie cu acest repertoriu într-o anumită tipologie de gen. Astfel, personaje cu psihologii, feluri de a gândi și limbaje diferite, aparținând unor planuri temporale și spațiale diferite, intră într-un fel de **dialog imaginar** care creează unitatea stilistică relativă a romanului. Faptul atestă toleranță în spirit postmodern față de procedeele literare marcate istoric sau categorial.

**Vocile romanului.** Vocea naratorului adoptă în roman multiple registre, în funcție de personajul intrat în acțiune. În *Prolog* el are vocea unui bătrân povestitor al unei lumi demult apuse și obscure, ai cărei locuitori privilegiați nu pot fi decât hermeneuții semnelor criptice ale realității, „cei care cunoșteau știința miraculoasă de a le aduna pe mai multe la un loc, găsindu-le tâlcul ascuns, pentru a fi legate și tălmăcite fiecare în parte”. Mai ales că „semne în acea toamnă se iveau dintre cele mai felurite și ciudate”, printre care imaginea apocaliptică a omorului unei femei cu un copil în brațe în chiar incinta bisericii și arderea din temelii a altor câtorva biserici, erau cele mai înfricoșătoare și mai inexplicabile. În mod normal, primul eroul intrat în acțiune descinde din lumea mistică a textelor religioase. Figura abia perceptibilă a sihastrului („mogâldeața îngheboșată în colțul cel mai din fund al încăperii”) este investită cu o voce ecleziastică, conturând o perspectivă sceptică și epicureică asupra cunoașterii și a existenței:

„Zadarnică așteptarea să cunoașteți într-o zi răspunsul la întrebările și neliniștile voastre, tainele se vor înmulți. Iar raza adevărului o să se stingă, și va trebui să ajungeți la fundul puțului ca să vedeți stelele ziua, când e prea multă lumină ca să mai deslușiți și altceva decât pe voi. Zadarnică suferința, dacă ea vă apleacă mai tare grumazul și vă apropie de noroiul în care sfârșesc toate nădejtile și mângâierile copiilor voștri, născuți spre a vă

purta crucea și blestemul mai departe. (...) Vă mor copiii, se prăpădesc semănăturile și pomii își pierd roadele când pajura neagră se rotește peste lume. O hrăniți voi cu lăcomie, cu minciună și răutate, cu pizmă și dușmănie și-apoi, când vine urgia, jeliți smulgându-vă părul din cap și blestemându-vă soarta”.

Limbajul acuzator din *Cărțile profetului* este readus în planul romanului pentru a pregăti terenul confesiunilor și al explorărilor arheologice pe verticală. Registrul povătuitor, de propagare a încredințării, a răbdării și a reînținerii la origini, care trebuie căutată „în sufletul vostru, acolo unde păstrați amintirile și visele neîntinate”, în „icoanele sfinte și dragi”, este preluat mai târziu de părintele Vladimir, a cărui moarte tragică în a doua parte a romanului anunță, într-un fel, sfârșitul lumii dominate de fiorul metafizic și, poate, în sens postmodernist, căderea marilor narațiuni. Dar până atunci povestea se desfășoară, începând cu primul capitol, în albia convențiilor romanului istoric modern, în genul pânzelor istorice sadoveniene, având un narator care realizează o descriere dintr-o perspectivă variabilă, oferită când de un punct fix aflat la înălțime, când de unul plasat în interiorul personajelor.

Perspectiva panoramică și desfășurarea coerentă, echilibrată, cronologică a acțiunilor narate, specifice tipului de roman tradițional de aventuri, ne permite să urmărim oarecum subiectul, a cărui reconstituire este permanent bruiată de vocea care evoluează în registrul romanului psihologic modern. Într-o duminică de toamnă, căpitanul Toma Albuleț lasă Iașiul, cetatea de scaun a Moldovei, pentru a duce scrisori serdarului Sorociei și Orheiului, precum și altor boieri din ținuturile de răsărit. Însoțit de câțiva ortaci, el străbate drumurile Lăpușnei, fiind, la un moment dat, martorul unei scene în care câțiva oșteni urmăreau cu insistență doi țărani. Aflând că aceștia erau învinuiți că au dat foc hambarelor boierului Mârza Cremene și că urmau a fi duși spre judecata dură a acestuia, tânărul le ia apărarea, inițiind o adevărată anchetă polițistă ambiguă și neterminată. De aici înainte destinul lui se va lega implacabil de cel al țărănilor. Pentru un timp, povestea lui Albuleț este întreruptă pentru a fi adusă în plin plan vizita ispravnicului ținutului Lăpușna, Grigore Dârzu, la conacul stolnicului Iordache Balș, omul care „semăna vânt, în timp ce furtuna o culegeau alții” și care, „chiar dacă trăia la țară, avea numeroși prieteni și oameni de credință la Iași și în alte locuri de decizie”. Ispravnicul îi aduce boierului știrea unui complot al rudelor acestuia din urmă împotriva domnitorului, cu intenția de a-l șantaja. Totodată, Dârzu nu pregetă a-i aminti și de faptul că domnitorul le făcu parte țărănilor din Măgura Branului, întorcându-le pământurile pe care stolnicul Balș le însuși după ce aceștia nu-și putuse ră achita birurile. Între timp, Toma Albuleț îi aduse scrisoarea serdarului de Orhei și Soroca cu poruncă de la vodă să prigonească boierii trădători, dar se pomeni martorul unei scene din care înțelese că și acesta făcea parte din haita complotașilor. Capitolul IV ne introduce în mijlocul țărănilor din Măgura Branului, adunați la crâșma lui Moise pentru luarea unei decizii referitoare la cererea lui Balș de a plăti birul în măsură dublă. După o scurtă jubilară a dreptății făcute de vodă, țărani sunt iarăși măcinați de nesiguranță. În centrul sătenilor, părintele Vladimir face încercări disperate pentru menținerea încrederii răzeșilor în puterea voinței domnești. Discursurile sale creștine reușesc să modereze pentru un timp spiritele ațâțate: „Calea noastră se cuvine să fie mai dreaptă și mai deschisă – în unire și cu stăpânire de sine lucrând pentru ce-i al nostru, căci a spus Iisus spre luminare ucenicilor Săi: «dar cine va răbda până la sfârșit, va fi mântuit»”. În capitolul următor narațiunea reia firul călătoriei lui Toma Albuleț, însoțit de un vechi prieten pe nume Alexa care, după cum se va afla mai târziu, se făcea vinovat de înșelarea țărănilor măgureni într-o afacere cu făina acestora. La Lăpușna, Toma se întâlnește cu un grup de țărani din Măgura care îi mărturisesc trista lor poveste despre ignorarea hrisoavelor domnitorului și trădarea morarului Alexa. Lovitura îi provoacă lui Albuleț prima criză și în următoarele două capitole (VII-VIII) asistăm la un

spectacol oferit de reculul eroului în memoria proprie, finalizată cu o defulare confesivă în fața părintelui Vladimir. Implicarea lui Albuleț în problema măgurenilor este atât de profundă, încât acesta își neglijează datoria față de domnitor. Discuția cu fostul său tovarăș de haiducie nu-i reușește, la întoarcere este atacat de un necunoscut, după care este nevoit să se reabiliteze multe zile în șir în casa părintelui Vladimir. Între timp, vine și vestea morții lui Gica-vodă, zădărniciind toate acțiunile lui Albuleț în vederea obținerii dreptății pentru țărani din Măgura. Vestea îi declanșează a doua criză, zguduirea profundă îl determină să „revizuiască” întâmplările, „să se desprindă de sine și să se privească de la o parte”. După o lungă convorbire cu părintele Vladimir, alege să lupte în continuare pentru cauza măgurenilor. Tratatările cu boierul Balș eșuează și pregătesc terenul pentru catastrofa din ultimul capitol. Boierul este pedepsit, însă la întoarcere țărani își găsesc satul ars până în temelii. Privirea acuzatoare a femeilor înnebunite de durere îi provoacă eroului sentimentul de culpabilitate și, în consecință, prăbușirea definitivă.

Povestea înșirată de narator e un soi de „literatură de frontieră” (Iosifescu, 1969, p. 241-273), balansând între documentul istoriei și produsele ficțiunii. Frontiera însă este extrem de incertă, căci penetrația subiectivității în tratarea istoriei este evidentă. Modelul acesta de hibridizare trebuie căutat în cronicile moldovenești și intenția de reciclare este vizibilă: „Era domn milos Ghica-vodă, cu ureche la nevoile țării și ale omului sărman, de aceea n-aveau ochi să-l vadă boierii și-i urzeau scoaterea din scaun. O parte fugiseră peste Nistru, de unde trimiteau pâri la împărăție, nădăjduind să-i grăbească mazilirea. Zurbele foloseau numai dușmanilor din afară și-n primul rând turcilor, care se hăiniseră de tot după pierderea războiului și sfâșierea Moldovei. Vodă hotărâse prinderea și pedepsirea vânzătorilor, asta ar fi băgat frica și în alți boieri, ce nu trecuseră încă fățiș de partea fugarilor”. Scriitorul nu are preocupări arheologice, nu acordă spațiu pentru descrieri minuțioase ale epocii cu amănunte de arhitectură și costume, morală etc. Puținele fragmente de evocare a faptelor reale de pe timpul domniei lui Ghica-vodă sunt pretexte pentru a justifica o temă etică universală. Prin deplasarea accentului de pe aventura eroului pe trăirile lui interioare se transcende condiția de literatură istorică în favoarea permanentului. Toma Albuleț este mânat de un destin pe un traiect prestabilit, aventura lui indică traseul meandric al accederii într-o lume în care ființa își poate recăpăta integritatea. Deplasarea într-un spațiu limitat, sondările psihanalitice în tainele sufletului, semnalele oculte (moartea tovarășului în drum spre boierul Mârza, imaginea călugărului care „apărea în clipele cele mai grele, cele mai primejdioase sufletului său”, arderea bisericii, pajura neagră etc.), dispuse teleologic astfel încât să anticipeze, ca la Marin Preda, o scenă din viitor, sunt ingredientele romanului inițiativ modern. Semnele prevestitoare, premonițiile și amestecurile providenței creează o atmosferă brumoasă, onirică și instalează un fel de „realism magic” în stare să asigure deliciul interpretărilor hermeneutice.

Oscilând la frontiera a două tipuri de roman, doric și ionic, ca să folosim clasificarea lui Nicolae Manolescu, naratorul intră în dialog cu **vocea autorului**, care reprezintă un alt tip de narațiune. Inserția în text a ființei reale, biografice a autorului, imediata lui apropiere prin viață și limbaj de lumea romanescă provoacă acea nedumerire apărută la prima lectură. Orice realitate a romanului este percepută intens și trecută prin conștiința critică a unui intelectual contemporan. Cu greu ne putem imagina că un tânăr căpitan de oști din secolul al XVIII-lea ar putea gândi sau vorbi în acești termeni, făcând din propria sa retorică un spectacol:

„Transferurile de realitate (le putea considera și altfel) îl nelinișteau nu atât prin frecvența lor, cât printr-o infidelitate manifestată față de anumite episoade concrete, pe care le invocau – și el înțelegea că nu se reproduce după cum a fost, că intervin frânturi din alte scene și întâmplări, de parcă în interiorul acelor sertare se produsese o fermentație bizară

și conținutul lor își schimbase alcătuirea, dezvăluind structuri necunoscute și imprevizibile pentru conștiința proprietarului edificat; insinuând elemente ale contingentului, cum unele detalii ale convorbirilor sale cu gazda, fragmente suprapuse în chip neobișnuit – *palimpseste* surprinzătoare, în care lucruri casate sau mânate adesea voit sub patina nepăsării, tresăreau în lumina divulgatoare, degajată din cea mai nefirească, dacă nu incompatibilă vecinătate de chipuri, vorbe, împrejurări tulburând certitudini, jenând aranjamente, instituind convenționalul în rosturile multor gesturi considerate semnificative, și anulându-l în alte cazuri ca mijloc separator și sursă de artificiu”.

Nu e greu să recunoaștem, în acest fragment, problematica și tenta teoretică a tinerilor scriitori din generația anilor '80. Asumarea lucidă a trecutului, conștiința unor arhetipuri culturale suprapuse, dedublările și structurile abisale instalează dimensiunile romanului reflexiv sau metaficțiunea, acel tip de narațiune ce generează semnificații în jocul narativ, reflexiv și autoreflexiv. Vocea autorului capătă identitate prin abordarea temelor predilecte ale postmodernismului literar: autoreflexivitatea sau legătura dintre ficțiune și istorie. Din interiorul discursului contemplat, aceasta intră în relații de dialog cu alte feluri de a gândi realitatea romanului. Aceasta explică eclecticismul stilistic și ambiguitățile ce îngreunează configurarea vreunei concluzii referitoare la apartenența tipologică a romanului.

Cert este că Vitalie Ciobanu are sensibilitatea prozatorilor optzeciști care s-au definit printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și de literatură. Revenirea eului auctorial în contingentă, în lumea concretă a romanului, e o inextricabilă fisură pe care o creează realul în imaginar. Tehnica includerii asigură transmisiunea directă a observațiilor, senzațiilor, gândurilor, pozițiilor axiologice, prin concursul lor viața intră în literatură. Trăirile ființei biografice face cu literatura, ca pe „Banda Möebius” (Buduca, 1994, p. 27-29), o singură suprafață. Astfel că, sub imperiul îndeterminării, lumea românească nu e „nici falsă, nici adevărată”, ea se mișcă „între existență și non-existență”, într-o zonă a *liminalului*, în care frontierele dintre realitate și literatură, dintre lume și text, sunt mereu transgresate.

Noul tip de atitudine a eului repune în discuție individualul pulverizat de criza modernistă. Intrarea autorului în text se face cu *intenția* de a veni cu o *replică* în cadrul comunicării existențiale, care urmează a fi fixată textual. Textualizarea „răspunsului” impune, dincolo de originalitatea de abordare a unei teme general-umane, necesitatea recuperării depozitului cultural existent. Preocuparea pentru transmisiunea directă a dialogului „natural”, „high fidelity”, ca să folosim calificativul lui Nedelciu, este întotdeauna secondată de alternarea lucidă a limbajelor consacrate istoric. Astfel că suntem determinați să căutăm și o **voce care reprezintă discursul textualist**, una care să vorbească în registrul teoreticienilor din jurul revistei *Tel Quel*. Această voce promovează dimensiunea autoreflexivă a prozei, lăsând să se înțeleagă că traseul lui Toma Albuț corespunde permutărilor sintactice ale narațiunii prevăzute de legile interne ale textualizării. Și dacă, în capitole, această voce se pierde printre altele, atunci în „popas” ea este atribuită deschis „creatorului suprasenzorial”, acelei instanțe textuale care manipulează suveran toate discursurile romanului, dacă nu cumva e vorba de „Marele Bibliotecar” borgesian<sup>1</sup>. Transcendența textului face din autor un simplu personaj jucând rolul unui scrib pornit pe experimentări: „Pe când aspirația

<sup>1</sup> „Școala de la Viena consideră metafizica o ramură a literaturii fantastice. Această aserțiune îi indispuce pe metafizicieni și îl binedispune pe Borges: cărțile lui abundă în jocuri metafizice. În realitate eu cred că Borges vede totul sub aspect metafizic: a făcut ontologia jocului de cărți *truco* și teologia crimei de mahala; ipostazele realității lui obișnuiesc să fie o Bibliotecă, un Labirint, o Loterie, un Vis, un Roman Polițist; istoria și geografia sunt simple degradări spațio-temporale ale unei eternități conduse de un Mare Bibliotecar” susține un alt mare prozator al secolului al XX-lea, Ernesto Sábato, rugat fiind să se expună privind esența creației borgesiene (apud Ileana Scipione, 2005, p. 136).

mea este să devin un familiar, un element al ei, să fac să stăpânească ea, această lume închipuită peste mine, și dacă mă gândesc bine, chiar așa a fost”. S-ar crede că singurul conținut de comunicat al ficțiunii istorice ar fi ficțiunea însăși, că avem în față o invitație în imperiul „simulacrelor”, dar ambiguitatea și nesiguranța afirmărilor stârnesc semne de întrebare. Palpitul vieții și realitatea vocii auctoriale sunt prea evidente ca să nu atribuim acest roman în exclusivitate tipului de literatură abstractă și izolată de concret, investigată de teoreticienii structuraliști ai narațiunii.

Experimentalismul facilitează descoperirea nenumăratelor virtualități ale textului, spațiul romanesc fiind un laborator de producere a realității. În același timp, tehnicile textuale sunt puse în slujba unei mai directe angajări în realitate, ingineria expertă poate genera efecte reușite de naturalețe. Asocierea mai multor feluri de rezolvare a situației narative instituie relația, mecanismul intertextual, însă *dialogul fictiv, artificial, pus la cale*, în mod conștient sau inconștient, pe care îl reprezintă intertextualitatea, urmărește, în fapt, *efectul* de sporire a autenticității comunicării umane. Jocurile meta/inter/paratextuale nu anulează dialogul autentic, neprelucrat, ci, dimpotrivă, devin formele speciale ale acestuia. În „spațiul liminal” conciliant al romanului acești termeni polari – *dialogul autentic și dialogul fictiv* – „reușesc să coabiteze în opoziție, fără să se anihileze sau să se compromită reciproc” (Oțoiu, 2000, p. 37), realizând acea „maximă naturalețe și maximă artificialitate” despre care vorbea Ioan Bogdan Lefter. Participarea efectivă a autorului la dialogul existențial presupune o mânuire abilă, calculată și dezinvoltă din exterior a felurilor de a povesti născocite de omenire, selectate anume pentru relevanța lor în raport cu tema discuției. Drept rezultat, proza „probează în același timp prospețime și complexitate a percepției, simplitate și elaborare, «umilință» a transcrierii fidele și «trufie» auctorială disimulată” (Lefter, 1999, p. 7).

**Vocea hibridului autor-personaj**, a autorului „desantat” printre personajele sale, a „omului cu cap de personaj” sau a „personajului cu cap de autor”, cum ar spune Mircea Nedelciu, poate fi auzită peste tot în romanul lui Vitalie Ciobanu. Se pare că scriitorul, ca și colegii săi de peste Prut, se complăce în postura de „personaj de hârtie”. „Cel considerat până acum o entitate fizică, concretă – autorul – se coboară în carte, transpunându-și ființa palpabilă într-o existență imaterială” (Ardelean, 2004, p. 27-28). Și, desigur, nu ne miră faptul că pe alocuri și personajele preiau calitatea de ghid sau de scriitor reflectând asupra actului de creație. Permanentele metamorfoze autor-personaj/personaj-autor facilitează atomizarea identității, dar și pluralitatea modalităților de cunoaștere a lumii.

Nouă structură literară, dialogică și socială în speță, presupune prezența **vocii cititorului** în text care, să vină cu o viziune personală asupra temelor abordate. E vorba de un cititor conceput ca persoană reală, ancorată în istorie, într-un context concret și, în același timp, ca *personaj principal* al romanului („personalitate de graniță”). Aceasta ar însemna, cu alte cuvinte, că cititorului i se solicită „calitatea lui naturală «înnăscută» de cititor de roman istoric (...), de cititor de literatură fantastică (...), de cititor de schițe realiste caragialești (...), de cititor de roman al mediilor (...), (...), de cititor de proză scurtă cehoviană (...), de cititor de literatură psihologizantă (...), de cititor de roman clasic englez (...), de cititor al romanelor de dezvoltări cincizeciste (...), de cititor al romanelor de dragoste (...), de cititor al literaturii neorealiste (...) și se încearcă apoi, prin cascade de procedee, implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualității” (Nedelciu, 1987, p. 5). Anume autorului îi revine meritul de a provoca această implicare dedublă a cititorului, crede Nedelciu, prin experimentarea parodicului, a intertextualității, a ludicului, a metalimbajului și a autoreferențialității. Prezența cititorului în romanul lui Vitalie Ciobanu este evidentă nu numai prin adresările directe către el, dar și dată fiind încrederea deplină că acesta se va descurca lesne,

datorită competențelor *comunicativă, literară și culturală*, în caleidoscopul discursurilor eterogene de teorie, poetică și istorie a literaturii, de estetică, etică, filosofie, religie, sociologie, antropologie, politică etc. Ca și ceilalți prozatorii optzeciști, Vitalie Ciobanu caută o cale de mijloc „între tentațiile opuse ale controlului autorității narative, pe de o parte, și cele ale libertății polifonice dar potențial anarhice, pe de altă parte” (Oțoiu, 2000, p. 30)

**Romanul istoric în postmodernitate.** Metadialogul (dialog asupra caracterului dialogului) din „popasul-cheie” și, desigur, sugestivul titlu *Schimbarea din strajă* ne fac să credem că autorul pune în discuție, pe lângă multe altele, și tema privind modificarea structurală de abordare a romanului istoric în postmodernitate. Într-un pertinent studiu despre zonele de interferență a literarului cu extraliterarul, Silvian Iosifescu urmărește felul în care istoria a căpătat finalități literare în toate timpurile. Esteticianul identifică câteva „trepte regulate” în procesul de infiltrare a istoriei în literatură. Antichitatea a avut o „înțelegere lineară a istoriei” identificabilă prin motivul schimbării („*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*”). Conceperea matură a istoricității ca mișcare și ca repetare ciclică a tuturor evenimentelor se realizează în romantism, fiind precedată de filosofia lui Vico potrivit căreia „revenirea ciclurilor se produce prin însuși mecanismul acestei succesiuni, în care epoca eroică o înlocuiește pe cea «divină», epoca umană pe cea eroică, pentru ca factorii disolutivi să înlocuiască această epocă umană printr-un nou stadiu de barbarie și să se redeschidă ciclul” (Iosifescu, 1969, p. 254). Romanul istoric de factură romantică păstrează schema descrisă, subiectele preferate ale autorilor ce au reprezentat această paradigmă ilustrează caracterul ciclic și, în același timp, evolutiv al istoriei. Odată cu lansarea de către Nietzsche a ideii „eternei reîntoarceri” și a repetării identice a situațiilor, în literatură are loc o „dizolvare a istoricității” (*ibidem*, p. 263-270) și a substituirii acestora prin *mitic*. Regândirea istoricității în acești termeni dictează noua arhitectonică a romanului realist modern, conceput ca un traseu abstract de cunoaștere a anistoricului și atemporalului. Vom adăuga la schema concepută de Silvian Iosifescu constatarea faptului că postmodernitatea demitizează și readuce istoricul la scară terestră, concretă, măsurabilă, introducând evenimentialul, biografia, mărturia directă, documentul etc. Interesul pentru istorie a însemnat o apropiere mai radicală de problemele „omului deplin”, de trupul, lecturile și reprezentările sale. În felul acesta, narațiunile grandioase, panoramice ale istoriei sunt substituite de micropovestirile contingente și locale, ale căror „adevăruri” coexistă și dialoghează.

Acest excurs elementar în istoria literaturii evoluate la frontieră cu istoria ne determină să credem că romanul lui Vitalie Ciobanu se înscrie foarte bine în spectrul de probleme care i-a preocupat pe teoreticienii postmodernismului în anii '70 ai secolului trecut, atestând o „schimbare din strajă” a ficțiunii istorice tradiționale, care crea o lume cu certitudini exterioare, prin una ancorată în pluralitatea modurilor de descriere și reinterpretare ale aceluiasi fenomen. Cu alte cuvinte, se poate spune că autorul încalcă în spirit postmodernist distincția dintre discursul ficțional și discursul istoriografic, experimentând formula **metaficțiunii istoriografice**, ilustrată exemplar mai târziu de Ioan Groșan în *O sută de ani de zile la porțile Orientului (roman istoric foileton)*.

Schimbarea statutului instanțelor narative, testarea imaginară a diverselor limbaje aparținând mai multor tipuri de limbaje și chiar, pe alocuri, conștiința deplină a ficțiunii nu anulează dialogul natural dintre oameni în unitatea romanului, dacă acesta are o structură construită pe o „bază funciară a libertății”. Liber se arată a fi și Vitalie Ciobanu, creatorul unui roman în care reflectivitatea și narcisismul narativ se întretaie cu preocuparea ontologică și necesitatea întreținerii unui dialog fiabil cu *celălalt*.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Laura Teodora Ardelean, *Considerații asupra relației autor-operă-cititor în proza lui Mircea Nedelciu // Familia*, Oradea, nr. 2, 2004.
2. Ioan Buduca, *Banda lui Möebius // Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994.
3. *Dialoguri. Jose Luis Borges, Ernesto Sábato*, consemnate de Orlando Barone, traducere din limba spaniolă, postfață și note de Ileana Scipione, București, Editura RAO, 2005.
4. Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
5. Ioan Bogdan Lefter, *Prefață cu și despre Mircea Nedelciu // Amendament la instinctul proprietății* (culegere integrală a prozelor scurte ale lui Mircea Nedelciu), Pitești, Editura Paralela 45, 1999.
6. Mircea Nedelciu, *Dialogul în proza scurtă (III). Autenticitate, autori, personaj // Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994.
7. Mircea Nedelciu, *Un nou personaj principal // România literară*, anul XX, nr. 14, 1987.
8. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.



MARIA BACULEA

Institutul de Filologie  
(Chișinău)**CASA – MICROCOSMOS. O INTERPRETARE  
BACHELARDIANĂ A SPAȚIULUI  
ÎN OPERA LUI URMUZ**

Nicolae Balotă menționează: „Jocurile de perspectivă în ficțiunile lui Urmuz nu se petrec într-un vast univers, infinit, tridimensional, deschis, precum universul «faustic» după definiția spengleriană. Lumea lui Urmuz se aseamănă mai curând cu cea a monadelor lui Leibniz, încăperi închise fără ferestre în spațiu. Fiecare erou e închis în mica lui lume. (...) Dincolo de microcosmul propriu fiecărei făpturi nu e nimic, sau aproape nimic, începe, de fapt, dezmarginitul, infinitul mic, Nirvana, spații negând limitele și existența” [1, p. 59].

Într-adevăr, nu putem vorbi, la Urmuz, de un spațiu tridimensional. Dar, studiind lexicul textelor, observăm obsesia unui spațiu **pseudo-cvadrimensional**, exprimat în dialectica sus-jos, dreapta-stânga (modelul odăii: plafon-podea, doi pereți, sau – a mormântului). Pseudo-cvadrimensional, deoarece se văd numai doi pereți ai odăii: stângul și dreptul, de parcă ființa ar sta în colțul odăii, cu fața la perete (în unghi, precum stă alt personaj, Fuchs, în fundul umbrelei!). De fapt, e aici o înțelegere originală a spațiului – omul poate să vadă ceea ce se află în dreapta și în stânga, dar nu vede ce se află în spatele lui, fără ajutorul unor dispozitive, cel puțin al unei oglinzi (posibil, aceasta explică interesul deosebit al personajelor urmuziene față de aparataj). Oricum s-ar situa în spațiu omul, dreapta și stânga rămân două constante ale percepției lumii de către **ființa verticală**. Se schimbă doar peisajul, ceea ce vezi, nu și modul de a vedea. „Când ne privim unul pe altul, două lumi diferite se reflectă în ochii noștri” [2, p. 22], afirmă Mihail Bahtin.

Să urmărim pe text dialectica sus-jos, dreapta-stânga: în *Cotadi și Dragomir* spațiul se concentrează în personaj – pe corpul acestuia. Dragomir are în partea **de sus** „un aparat care arată cele «patru puncte cardinale»” (o altă fațetă a condiției umane – omul e limitat la cunoașterea a doar patru puncte cardinale). Faptul că un astfel de aparat este parte componentă a personajului ne sugerează ideea omului ca măsură a spațiului și a timpului (sau ca măsură a tuturor lucrurilor), ideea de percepție subiectivă și interiorizare a acestora (vezi Proust) ca parte a unei paradigme care ar exista în conștiința umană, independent de voința omului: patru pereți și patru puncte cardinale, douăzeci și patru de ore, ziua și noaptea, toate sunt mituri distruse și reconstruite. Gayk înoată douăzeci și trei de ore în direcția nord-sud – spațiul neutralității și frica de a o încălca. „În ora liberă” (de înot sau...) se inspiră de la „muze cu bocanci”... Unul din autorii clasici afirmă că adevăratul artist creează măcar timp de o oră în fiecare zi, să fie o aluzie? Atunci e clar de ce muzele inspirației (de notat pluralul substantivului – câte una pentru fiecare zi, ori oră, ori minut?) sunt „încălate” – bocancii „leagă” de pământ, inspirația e forțată, e artificială, pe de o parte, demitizând, pe de altă parte, concepția tradițională asupra inspirației ca „entitate” de origine divină. Clișeul „mi-a venit muza” este interpretat *ad litteram*: muza nu zboară, ea vine, și ce poartă când vine? – bocanci. Efectul e nu numai absurdul, ci și ambiguitatea.

E interesant că dialectica sus-jos, stânga-dreapta, pe lângă interpretarea mitologică (cer-pământ, bun-rău, demonic-angelic) capătă în textele urmuziene înțelesuri aparte: luate împreună, elementele formează un spațiu pseudo-cvadrimensional (în accepția de mai sus); văzute însă din perspectiva unor perechi antinomice, ele își schimbă conotația. Personajul

care se mișcă între aceste două poluri contrarii trăiește, întreg zbuciumul vieții ar încăpea într-o serie de prăbușiri și ridicări, lumea ar fi duală, universul urmuzian apropiindu-se, în acest sens, de cel din *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert. Această dualitate este anunțată de majoritatea titlurilor acestui autor (*Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu*), de folosirea numerelor pare, îndeosebi a cifrei doi în descrierile de interior sau în conturarea personajelor. Cuplul pare a fi antitetic, dar: „la Urmuz cuplul nu e auxiliar eroului (...), ci e însuși eroul. Eroul apare scindat, dedublat” [1, p. 96]. În fond, e greu de făcut o distincție netă între antieroi, rămâne doar convingerea că sunt **doi**.

Microromanele sfârșesc, de cele mai dese ori, prin a sugera moartea protagonistului care se identifică nivelului „jos” din dialectica sus-jos. Coborârea nu e o degradare, precum urcarea nu înseamnă dezvoltare, aceste concepte lipsesc în *Pagini*. Există o stare constantă care se repetă la nesfârșit. Pentru a se dezvolta sau a degrada („devenire” în romanul tradițional) este nevoie de spiritualitate, de psihologie, personajele lui Urmuz sunt însă private de o viață psihică normală, se pare că firești au rămas doar manifestările sub- și inconștientului, niște măști groțesti.

În analiza imaginii casei e important de subliniat: „Casa e imaginată ca o ființă verticală. (...) Ea este una dintre chemările la conștiința noastră de verticalitate. (...) Verticalitatea este asigurată de polarizarea: pivniță – podul casei” [3, p. 34-36]. Spațiul urmuzian se află sub semnul „subpământei” descrise în *Pâlnia și Stamate*. Între acest spațiu ambiguu și personaj se stabilește un raport organic, precum e cel dintre personaj și haină, menționat de N. Balotă [1], dar și o relație de natură ontică: „(personajul) știe că pereții pivniței sunt niște pereți înhumați, (...) pereți care au TOT pământul în spatele său” [3, p. 37]. Coborârea ar fi condiția primă a morții: „Scara spre pivniță este întotdeauna coborâtă” [3, p. 41], această coborâre având semnificații mitice și mistice. Moartea ar fi o îmbinare a planului vertical cu cel orizontal.

În *Pâlnia și Stamate* personajul „dispare”, „cu căruciorul prin canal” – ne amintim că acesta se află la același nivel cu **subt-pământa**, adică jos.

În *Ismail și Turnavitu* există **vârful dealului**, unde Ismail îi primește pe solicitorii de posturi (aparența personajului, statutul social ascund diferite defecte și vicii), iar pepiniera cu viezuri se află în „**groapa** din Dobrogea”. După ce Turnavitu îi arde „rochiile” (iar dezbrăcatul semnifică moartea), Ismail „se târăște până la marginea pepinierii cu viezuri, acolo căzând în stare de decrepitudine”.

În *Cotadi și Dragomir* moartea este presupusă sau planificată de către Cotadi care „a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeași groapă cu Dragomir”. Aici însă apare și planul vertical („vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra”) ce se poate interpreta ca: motivul metempsihozei; motivul unui singur mormânt pentru personajele atașate unul față de altul: în Egipt se înhuma în același mormânt (piramidă) stăpânii și slugile lor (uneori de vii), iar N. Balotă menționează relația stăpân-slugă între personaje; în romanul medieval *Tristan și Isolda* îndrăgostiții au fost, după moarte, înhumați aproape, din mormintele lor au crescut doi arbori care și-au împletit crengile (în unele variante ale textului – două tufe de trandafir); motiv romantic (*O, mamă...* de M. Eminescu etc.).

În *Algazy & Grummer* vedem că marea luptă dintre „eroi” s-a desfășurat „în vârful unui munte înalt” și „a doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un șanț aruncate de ploaie un grătar (resturile lui Algazy) și un mirositor felix de lemn... (tot ce a rămas din Grummer). E interesant că Ploaia (apa) a aruncat la poalele muntelui un obiect de metal și unul de lemn! Soția lui Algazy care avea formă de mătură (imaginea concentrată a femeii dedicate gospodăriei, cum e pâlnia – dragostei; dar să nu uităm că mătura slujește drept vehicul vrăjitoarelor din poveștile multor popoare, adică e un **OBIECT** magic, precum e și pâlnia) apără (...) dând de două-trei ori, în dreapta și în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi”. Or, Bufty și pâlnia au fost „aruncați” în Nirvana, care prin descrierea ei

ambiguă, îndeplinește funcția de urnă pentru deșeuri (aruncau cocloașe de pâine și coceni de porumb în ea). În *Fuchsiada* protagonistul este exilat din Olymp și „cade” pe pământ, unde „dispărună pentru totdeauna în mijlocul naturii” etc. Personajul dispăre în: „infiniul mic” (Stamate), „barou” (*Plecarea în străinătate*), în mijlocul naturii (*Fuchsiada*), adică în sine însuși: singura cunoaștere posibilă este auto-cunoașterea, care este inutilă societății („Auto-Kosmosul infinit și inutil”). Individul „dispăre” din „realitatea” socială în care a viețuit. Persoana „inutilă” dispăre, pe când personajul care a putut să aleagă „utilul” a supraviețuit (nu dispăre). Un exemplu elocvent în acest sens este protagonistul textului *După furtună* care va deveni folositor semenilor săi, „învățându-i arta moșitului”.

Gaston Bachelard afirmă: „Casa e colțisorul nostru de lume. Ea reprezintă, s-a zis de multe ori, primul nostru univers. Ea este într-adevăr un cosmos” [3, p. 24]. „Criticul reveur” [4, p. 60] atrage atenția și asupra faptului că imaginea simplă este mai susceptibilă visului: „trebuie să ajungem la primitivitatea unui refugiu” [3, p. 94]. Imaginea arhetipală a casei-adăpost o întâlnim în toată creația grefierului de la Curtea de Casație, fiind mai explicită în primul text: antiteza între „salonul somptuos” și „încăperea scundă, cu pământ pe jos” unde se află țărșul de care e legată familia Stamate o exemplifică. Apartamentul lui Stamate se construiește pe niveluri. Odăile apartamentului sunt dispuse una deasupra alteia, unite cu un „tub de comunicațiune”, descrise de narator pe rând, de sus în jos. Mișcarea de coborâre este caracteristică universului imaginar al operei urmuziene. Nici o treaptă a acestui spațiu halucinant nu este urcată, în text funcționând toate semnificațiile (inclusiv cele mitice) ale coborârii. Tonalitatea descrierii e a unui regizor de filme documentare, care umblă cu o cameră de luat vederi printr-un muzeu și descrie amănunțit ceea ce vede și ceea ce filmează.

Formula dată (pe niveluri, pe straturi<sup>1</sup>) e valabilă în cazul lecturii și interpretării textelor lui Urmuz. A citi e o artă care depinde de cultura și experiența lectorului. Un cititor elevat va descoperi în text valențe pe care unul obișnuit nu le va lua în seamă: „Autorul imaginează o lume pe care o concentrează într-o narațiune, după care dispăre, lăsând ca, în baza acestei narațiuni (materializate în textul romanesc), cititorul (în dependență de nivelul lui de inteligență și pregătire) să identifice fie lumea imaginată inițial, fie alte lumi posibile, stimulate de text” [5, p. 16-17]. T. S. Eliot observă că „într-o dramă de Shakespeare sunt diferite niveluri de semnificație. Pentru spectatorii cei mai simpli există tramă, pentru cei mai reflexivi există personajul și conflictul său, pentru cei mai înclinați către literatură există cuvintele și construcția expresiei, pentru cei mai sensibili există ritmul și pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate și inteligență există un semnificat care se revelă în mod gradat. Ceea ce contează e faptul că nimeni nu este deranjat de prezența a ceea ce nu înțelege, ci, după posibilitățile sale naturale, se oprește la nivelurile preferate” [8, p. 7]. Descrierea de interior, de la începutul microromanului *Pâlnia și Stamate*, ne sugerează că autorul a organizat opera în vederea exprimării, la niveluri structurale diferite, a unor mesaje diferite. Iurii Lotman numește procedeul dat „semantică în mai multe trepte” [9]. Ajungem la concluzia că Urmuz era conștient de complexitatea universului creat. Scriitorul „definește” spațiul operei sale, în textul *Pâlnia și Stamate* și, odată definit, acesta devine obsedant, o normă care funcționează independent de voință, ca un mecanism. Tehnica preferată a scriitorului este repetiția – „marea lege care ordonează mecanica automatelor” [1, p. 48]. Se construiește o lume-artifex.

Apartamentul lui Stamate, lipsit de uși și ferestre (iar „ușa este un cosmos întreg al Întredeschisului” [3, p. 200]), este, aparent, un spațiu închis. De fapt, e „întredeschis”: odăile apartamentului sunt unite printr-un „tub de comunicațiune”, care totuși „nu comunică

<sup>1</sup> Vezi și *Opera literară ca structură stratiformă. Modele teoretice* // Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006, 276 p.

cu lumea din afară”, de aici rezultă ideea de comunicare cu lumea lăuntrică. Acest paradox este subliniat chiar la nivelul lexicului: în scriitură apar două lexeme care se contrazic și se exclud – „comunicare” și „nu comunică”, criza comunicării, anunțată de Alexandru Mușina ca una din crizele moderne ale poeziei<sup>1</sup> [10, p. 115-195], este evidentă și în proză. Mai ales că absurdul urmuzian se construiește, deseori, în baza clișeului sau poncifului. Descrierea minuțioasă, plină de detalii, enumerate cu emfază, are singura funcție – de ambiguizare a spațiului, încât cititorul se pierde într-un labirint. Apariția „țăruiului” pare a fi punctul terminus al voiajului întreprins de narator prin cercurile infernului ultramodern. Cităm: „În față, salonul somptuos (... apoi trecem în) a doua încăpere (...). De aici, prin o trapă făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subpământă ce formează sala de recepție, iar în partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior (...) se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țărui, de care se află legată întreaga familie Stamate”. La sfârșitul textului Stamate urcă în căruciorul cu manivelă și se îndreaptă spre „capul misterios al canalului (cel, care „nu se știe unde ajunge”), cu scopul de a putea pătrunde odată și dispărea în infinitul mic. Apartamentul „întregii familii Stamate” este însă baza spiralei, circumvoluțiunile ei fiind strada-circumscripția-Nirvana (e semnificativ cuvântul „circumscripție”, având o nuanță semantică matematică, bazată pe asociația fonetică între cuvintele circumscripție și circumscriere, formate de la radicalul latin „circus” – cerc [6]. Anume spațiul-spirală creează impresia unei călătorii prin cercurile infernului lui Dante, însă lipsit de suflete care ar trebui să-l „populează”, or, sufletele sunt înlocuite de obiecte (teroarea obiectelor). Fiecare obiect are locul său, precum sufletele nu pot să treacă dintr-un cerc al infernului în altul, nici obiectele nu pot fi mutate. Încercarea lui Stamate (observăm apropierea personajului de obiect) să se dezlege de țărui duce la destrămarea „ordinii” universului, cauza fiind „tăierea legăturilor” cu „întreaga familie Stamate”, care nu mai este întreagă, din moment ce unul dintre membrii ei se îndepărtează.

Putem vorbi de un univers-cochilie. E firesc: omul „aproape eliptic” (portretul lui Stamate) locuiește într-un spațiu-spirală.

Spațiul închis (apartamentul) se deschide (capul misterios al canalului) însă, paradoxal – în sine însuși (infinitul mic, Auto-Cosmosul). Anume predilecția lui Urmuz pentru un spațiu și timp în spirală, concomitent deschis și închis, ne face să credem că autorul român este, în acest aspect, un anticipator al Noului Roman Francez. „Neoromancierii nu acordă decât în unele cazuri o preferință vădită *spațiilor clausturate*, mici, care rămân dominante în antiteatru. Interesul lor se îndrumăază cu precădere către spațiile itinerante ample, aparent deschise, ale căror coridoare labirintice impun o rătăcire repetabilă într-un univers circular, în care mișcarea omului care merge se înscrie într-un timp circular. Faptul acesta impune însă o suspendare a existenței infraeroilor într-un prezent continuu, imposibilitatea străpungerii unui spațiu opac anulând transgresiunea omului spre un epilog cert, pentru care el însuși a optat” (sublinierile ne aparțin *M. B.*) [11, p. 184]. Astfel, este prefigurată un spațiu-cochilie, expresie a izolării, a solitudinii: „este aici un oraș-cetate pentru omul singur, pentru marele solitar care știe să se apere și să se protejeze prin imagini simple” [3, p. 126]. Stamate este un personaj-molusc „legat” organic de casă și de familie. Stamate, soția și copilul reprezintă „celula societății”, subliniindu-se ideea că omul este „un animal social”. În acest context, fuga lui Stamate din familie semnifică încercarea de a depăși condiția umană. Pe de altă parte, familia reflectă, în sine, ciclul vieții unui om – fiul lui Stamate ar fi Stamate însuși (astfel, se explică faptul că Bufty este „blazat” la vârsta de trei ani), iar soția este arhetipul Mamei. O aluzie la teoria că omul ar fi veșnic prin copiii săi. Explorarea lumii din exterior,

<sup>1</sup> Vezi *Poezia și crizele modernității // Alexandru Mușina, Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.

prezentată prin imaginea mării (cuvântul „mare” joacă, în text, atât rolul de substantiv, cât și de adjectiv, reliefând imposibilitatea cunoașterii), duce la ruperea „legăturilor” cu familia, deci la scindarea eului. Faptul că Stamate alege pâlnia (adică universul din afară, infidel, schimbător și de aceea reprezentat prin femeia-obiect) cauzează „disparația” personajului. Însă Stamate dispare în „infiniul mic”, în acel „canal răcoros” care îl va duce fie „nu se știe unde”, fie „în încăperea scundă”, adică înapoi în familie. Cu toate că Bufty e exilat în Nirvana, iar fidela sa soție e „cusută în sac”. Cunoașterea devine autocunoaștere, simbolizată prin mișcare circulară (criza cunoașterii).

Constatăm în universul urmuzian importanța lumii minerale (influența expresionismului?). G. Bachelard evidențiază „realitatea geometrică a formelor” [3, p. 105], geometria, matematica având un statut deosebit în *Pagini*. Cu acest prilej e nevoie să facem o precizare: Urmuz încearcă să aplice teoria relativității timpului și spațiului unui text artistic. Legile geometriei euclidiene nu mai funcționează, se intuiește faptul că: „masa este o caracteristică a oricărei existențe, alături de spațiu și timp (...) comportarea geometrică a corpurilor nu e autonomă, ci depinde de repartitia maselor” [12, p. 116]. Corpurile (în acest context ar trebui să nu uităm de textul *Puțină metafizică și astronomie*) în opera urmuziană se comportă conform legilor geometriei neeuclidiene. În text nu mai există planuri (geometria euclidiană), doar curbe (geometria lui Gauss și Riemann). Legătura dintre masă (personaje), spațiu și timp este indisolubilă. Se pare că forma lui Stamate (elipsa) este dictată de „spațiul și timpul circular”, și nu viceversa (precum ar trebui să rezulte din teoria lui Einstein: „întreaga inerție, respectiv câmpul gravific, este determinată de materia din univers” [12, p. 126]), anume din motivul că în text apare întâi descrierea spațiului apoi „personajele”, de fapt, un singur personaj – Stamate și ipostazele acestuia (familia, părți ale „întregului”, precum menționează însuși autorul). Pâlnia este și ea o ipostază a lui Stamate – reprezentând criza identității acestuia, dedublarea (transformarea în obiect). Identificarea Stamate-pâlnia se poate urmări prin identificarea spațiu-personaj. Cochilia de sidex pe care este adusă pâlnia este și ea un spațiu-spirală. E ușor de observat chiar asemănarea dintre pâlnie și cochilie, la nivelul formei lor (geometrice). N. Balotă afirmă: „Ca într-un tablou anamorfotic manierist, mitologica Venera, sosind pe o cochilie de sidex (amintire a tabloului lui Botticelli?), îi apare lui Stamate sub chipul unei «inocente și decente pâlnii ruginite» [1, p. 66]. Dacă Botticelli a re-inventat *Nașterea Venerei* [13, p. 53] (în mitologie, Venus apare din spuma mării, nu din cochilie), Urmuz reinventează pe Venus însăși, prin deconstrucția abilă a mitului, zeița fiind simbolizată prin pâlnie. Frumusețea și veșnica tinerețe a Venerei devine „rugina” pâlniei. O atitudine mai sarcastică e greu de imaginat. Ironia vizează atât gradul de uzură a miturilor și simbolurilor, a utilizării atributelor zeiței în descrierile de portret ale personajelor feminine, cât și categoriile date ale esteticului. Pâlnia este zeitatea banalizată, precum Stamate este eroul banalizat (și obiectualizat), sau, mai simplu – antieroul.

„Cochilia este proiectul unei evoluții animale condensate («doi oameni cum coboară din maimuță»). E destul să scurtăm o evoluție pentru a genera grotescul /.../ dialectica mic și mare, dialectica ființei libere și ființei înlănțuite: și ce oare am putea aștepta de la o ființă descătușată!” [3, p. 108], afirmația poate fi aplicată la *Pâlnia și Stamate*.

G. Bachelard accentuează că orice ar descrie autorul, imaginea rămâne întotdeauna umană: cel mai abstract personaj, în cel mai schematizat spațiu, va reprezenta omul și casa [3, p. 15]. Chiar Fuchs, cel mai „pur” și cel mai inuman dintre personajele urmuziene, locuiește în umbrelă. Să analizăm semiotic spațiul dat. Imaginea se creează pe baza metasemiei sau a transferului de sens în interiorul clișeului „a intra în casă”, care devine „a intra în umbrelă”. Se actualizează semnul integrativ comun pentru glosemele „casă” și „umbrelă” – adăpost de ploaie, obținându-se o metaforă linguală, apoi, grație contextului – o metaforă revelatorie, „model” pentru insolitarea [14] (din punctul de vedere al cititorului – pentru deciptarea

semnificațiilor) clișeele de tipul „a închide umbrela” sau „a da umbrela la reparație”, care, datorită metasemiei, se pretează multiplelor interpretări. Mai mult decât atât, prin sensurile latente, fraza „apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale” depășește „limitele” metaforei, constituind o imagine: a securității și a confortului. „Ființa se retrage în sine” [3, p. 120]: „intră în fundul umbrelei”, iar pronumele posesiv (umbrelei „sale”) sugerează bucuria de a poseda „un colțișor al lumii” (coin du monde [3, p. 134 Bachelard]), bucuria de „avere personală”: „Concentrarea bucuriei de a locui” [3, p. 45] și, totodată, a singurătății. Astfel, un obiect banal, umbrela, constituie microcosmosul lui Fuchs.

Toate ființele urmuziene au locuință – casa devine un fel de marcaj al condiției umane. Spunem că biserica este „casa Domnului”; creat după asemănarea Sa, omul a inventat „adăpost” și pentru divinitate (Olympul, Cerul), și pentru demoni (Lucifer – sub pământ!, și să nu uităm că în *Divina comedie a lui Dante* infernul are forma unei pâlnii).

Urmuz a sesizat ironia și paradoxul credinței umane, transpunându-le în text.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Nicolae Balotă, *Urmuz. Monografie*, Timiș, 1997.
2. Михаил Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, 1986.
3. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1978.
4. Romul Munteanu, *Lecturi și sisteme*, București, 1977.
5. Marin Postu, *Romanul românesc și modelul narativ proustian*. Teză de doctor în filologie. Cu titlu de manuscris: CZU 821.135.1„19”(478).09-3(043.2), Chișinău, 2005.
6. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, București, 1998.
7. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006.
8. Th. S. Eliot, *Eseuri*, București, 1974.
9. Iurii Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970.
10. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
11. Romul Munteanu, *Timp și spațiu în noul roman // Noul Roman Francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, ediția a 2-a, București, 1995.
12. Albert Einstein, *Teoria relativității*. // Florescu Mihail, *Materia sau Realitatea obiectivă*, București, 1972.
13. Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, București, 1972.
14. Victor Chklovski, *Le roman parodique Tristan Shandy*, Paris, 1973.

TATIANA CIOCOI

Universitatea de Stat din Moldova  
(Chișinău)

**ELSA MORANTE: MATERNITATEA  
GÂNDULUI ȘI MATERNITATEA OMULUI.  
MEDITAȚII PE MARGINEA UNUI  
SUBIECT ONTOLOGIC**

Cel din urmă roman din CV-ul terestru al Elsei Morante este *Aracoeli* (1982). Biografia scriitoarei și criticii literari, care au cunoscut-o personal în timpul vieții, consemnează evenimentele „misterioase”, care au precedat și au însoțit scrierea acestui roman: despărțirea de Alberto Moravia, o banală fractură a femurului care o imobilizează într-o clinică din Zürich, un suicid ratat, urmat de o operație pe creier, ca rezultat al hidrocefaliei produsă de asfixierea cu gaze, solitudinea, disperarea, trăirea exasperantă a îmbătrânirii corpului, „ca o explozie a unui uragan, cu atât mai teribil, cu cât apropierea furtunii a fost silențioasă; acest uragan răvăși corpul Elsei, îl alteră, îl transformă, îl detronă, cedându-l unei persoane în care Elsa nu s-a recunoscut niciodată pe ea însăși. Mai ales unei persoane pe care Elsa nu o iubea. (...) Transformarea propriului corp s-a dovedit a fi mai puternică decât ea; și atât de monstruoasă, atât de neverosimil de configurat în ochii proprii, nu doar ca o pistă, un indiciu, o enigmă de interogat, ci ca o oglindă care îi restituia o culpă refulată, prea lungă vreme refulată. O veche rană se redeschise odată cu primele simptome ale senectuții corpului Elsei și concentră asupra sa fiecare gând, ca unică experiență netrăită, ca unică divinitate căreia nu i-a fost sacrificat: maternitatea renegată și ofensată.” [1, p. 196]. Pătrunzând atât de adânc în „fiziologicul” Elsei Morante, Cesare Garboli pune degetul pe o rană tipic feminină, o rană care nu a constituit sursa durerii edificatoare de ontologie a niciunui creator masculin, genial sau serial, de la Platon încoace: culpa de a naște gândul în loc de a naște omul. În întreg tezaurul culturii, nu există un corespondent masculin (paternitatea gândului / paternitatea omului) al acestei psihodrame înrădăcinate în subconștientul creatoarelor femei: maternitatea gândului / maternitatea omului. Încredințat unui „fiu” imaginat, dar niciodată avut, tragicul monolog din *Aracoeli* este o crudă răfuială a scriitoarei cu ea însăși, dar și cu teribilele imagini feminine pe care mitologia și cultura le-a consemnat modernității. În ciuda rigorii psihanalitice, *Aracoeli* este un document psihanalitic iconoclast și iconostrof, plin de amărăciune și deprimare privity cu o supremă luciditate metafizică și caracterizat de o remarcabilă absență a locurilor comune ale metafizicii, al căror bilanț e redus la o unică și fatală esență: amorul etern pentru corpul mamei din care am fost smulși. Emanuele, protagonistul narator, este un bărbat de patruzeci și trei de ani, otrăvit de angoasa existențială, un mizantrop morfinoman, homosexual și un ratat superior condamnat la o „respingere fără remediu”, care întreprinde o călătorie reală, dar nu mai puțin delirantă pentru aceasta, la El Almendral, țara de origine a mamei sale andaluze, *Aracoeli*, ce corespunde unei reînțarceri într-un trecut apocrif, în corpul mamei. Ce s-ar mai fi putut adăuga la tema angoasei existențiale după miile de pagini scrise de Kafka, Ionesco, Beckett, Adamov, Vian, Frisch, Camus, Sartre ș.a.? Venit pe urmele întrebărilor sfâșietoare ale unui Estragon, Molloy, Béranger, Lucky sau Ubu Roi, Emanuele are toate atributele insului masacrat de angoasa morții, a vieții, a responsabilității, a culpei fără vină, a alienării, a vidului și a nonsensului existențial. Cauza disperării lui Emanuele conține răspunsul la toate aceste obsesii atemporale ale omului melancolic în sens aristotelian, ca rezultat al „supraabundenței de umanitate.” Iată „portretul său robot” efectuat cu mare precizie de

Julia Kristeva în *Soleil Noir*: „Tristețea este semnalul unui eu primitiv rănit, incomplet, vid. Un asemenea individ nu se consideră lezat, ci atins de un defect fundamental, de o carență congenitală. (...) tristețea lui va fi mai curând expresia cea mai arhaică a unei răni narcisiste imposibil de simbolizat, imposibil de numit, atât de precoce, încât orice agent exterior (subiect sau obiect) nu-i poate fi referit. Pentru acest tip de deprimat narcisistic, tristețea este de fapt singurul obiect: ea este, mai exact, un ersatz al obiectului de care e atașat, pe care-l domesticește și mângâie în locul altuia. În acest caz, suicidul nu este un caz de război camuflat, ci o reuniune cu tristețea, dincolo de ea, cu această imposibilă iubire, mereu intangibilă, mereu în altă parte, ca promisiunea neantului sau a morții. (...) datorită acestui atașament arhaic, depresivul are impresia că este privat de un bine suprem imposibil de numit, de ceva nereprezentabil, pe care poate numai o devorare ar putea să o figureze, o *invocație* s-o indice, dar niciun cuvânt nu o poate semnifica.” [2, p. 21-23]. Indicibilul, nenumitul despre care vorbește Kristeva provine de la faptul că rana narcisistă a deprimatului este premergătoare limbajului și deci anterioară simbolizării prin cuvinte. În acest sens, meritul romanului morantian, constă în invenția lexicală capabilă să exprime senzațiile proteiforme ale unei „nostalgii uterine”, să descifreze mesajele cifrate ale unei existențe „subacvatică,” ale unei ancestralități biologice provenite din „oceanul placentar.” Contrar atâtor Uliși ai modernității, voiajul gnoseologic al lui Manuele este o reconstrucție a „amintirilor apocrife” despre „flora onirică,” „bacilul vizionar,” „celulele beatificate,” „protoplasma,” „impulsurile endogene,” „repaosul afazic” și „starea preagonică,” apoi „talazurile apocaliptice” ale aruncării pe lume: „patruzeci și trei de ani în urmă, patru noiembrie, orele trei după amiază. Este ziua și ora nașterii mele, a primei mele separări de ea, când niște mâini străine m-au smuls din vaginul ei pentru a mă expune ofensei lor. Și s-a auzit atunci primul meu plâns, acel plâns tipic mielului, care, după părerea tâmpită a medicilor, n-ar avea un alt sens decât cel fiziologic. Eu sunt sigur că plânsul meu a fost unul adevărat, de luptă disperată: eu nu vroiam să mă separ de ea. Cred că știam deja atunci că acelei prime separări sângeroase îi va urma o alta, și alta, până la ultima, cea mai sângeroasă. A trăi înseamnă: experiența separării. (...) În realitate, eu n-am încetat niciodată s-o caut, și opțiunea mea a fost, încă de atunci, aceasta: a reintra în ea.” [3, p. 19].

Căderea în lume dezvăluie structura existențială cea mai profundă a ființei umane, de care sunt legate toate celelalte angoase ontologice. În fond, arhetipul morantian al relației ființei cu neantul este complementar celui heideggerian și reconductibil la aceeași finalitate: a învăța experiența morții (*être-pour-la-mort*) înseamnă a învăța experiența separării (*être-pour-la-séparation*), care începe prin ieșirea din cavoul uterin și sfârșește prin întoarcerea în cavoul funerar. Și ce efecte ar avea această nostalgie a uterului asupra chimiei interne a angoaselor existențiale? Întreg corolarul de postulate privind vacanța autorității, tirania vieții instituționalizate, degradarea sistemului de comunicare, alegerea și responsabilitatea, aprehensiunea realului, condamnarea la libertate, damnarea sisifică, înstrăinarea și moartea converg în privilegiul exorbitant al mamei de a fi începutul și sfârșitul a toate câte sunt. Filosofic, se înregistrează două responsabilități ontologice ale femeii în raport cu ființa (pro)creată: generarea celuilalt și excesul de dăruire de sine pentru celălalt. Când privește psihanaliza, aceste forme de responsabilitate anulează legătura crucială dintre anxietatea de castrare și evenimentul psihic care, considera Freud, joacă rolul de „nucleu al tuturor nevrozelor.” Descrierea pe care Freud a făcut-o complexului lui Oedip, parțial psihologică și preponderent mitologică, se bazează pe frica fiului de a fi castrat de tată ca răspuns la dorința lui sexuală pentru mamă. Nașterea este însă o separare biologică anterioară amenințărilor paterne, ea prevalează asupra tuturor celorlalte temeri și sfârșește prin a deveni o angoasă dominantă. „Cazul” lui Emanuele e „atipic,” după cum se autodiagnostichează el însuși. În amintirile lui apocrife nu transpare niciun tată, mai mult chiar, el nu concepea că „tații ar fi fost necesari și inevitabili pe pământ.”



Realitatea freudiană e înlăturată de statura fizică a celor doi „luptători” – tatăl și fiul – „prea diverse erau măsurile noastre pentru a se adapta unei confruntări sau, cu atât mai puțin, unei competiții,” „nicio amenințare nu venea din partea lui. Din contra, corpul mitic pe care i-l presta Aracoeli extindea și asupra mea demnitatea sa grandioasă”. Reconstrucția psihanalitică a întâlnirii lui Emanuele cu *II Comandante* e lipsită de rezonanța peniană (freudiană) a „pumnalelor și coaselor”: „Între mine și el se stabili imediat – în locul unui afect carnal – o silențioasă concordanță: poate chiar în virtutea comunei noastre pasiuni pentru Aracoeli. E absolut sigur că amorul nostru imens și exclusiv pentru aceeași femeie era, pentru noi doi, un motiv de recunoaștere, și nu de contestare.” [3, p. 134]. Morante exacerbează în mod evident cultul mamei, făcând să renască imaginarul niciodată simbolizat al atotputerniciei htonice a Marii Mame (corpul mitic), dar nu pentru a-i sărbători triumful, ci pentru a-l substitui unui Dumnezeu mut și arbitrar omorât prin excesul de simbolizare. „Voiajul de dragoste” al lui Emanuele în „țara de origine” a mamei sale se configurează ca o călătorie înapoi, spre „origini,” spre viscerele materne (cromatica drapelului spaniol – roșu și galben – și preponderența galbenului nisipurilor și a roșului trandafirilor, o țară văzută ca „o grădină de portocali” și un paradis al vacanțelor estive, sugerează „repausul afazic” și culorile lichidului intrauterin), unde descoperă „o cavernă de mistere minunate și de tenebre crude,” „o vatră de morbidități” în care „sălășluiește Dumnezeu”. „Călătoria de dragoste” devine în mod inevitabil o „călătorie a urii,” căci din interiorul dezolant al acelei „caverne pietrificate” îl pândește privirea ucigașă a Gorgonei pe care Emanuele, biet Perseu fără scut, nu o poate decât acuza: „Greșeala ta de neiertat a fost aceea de a mă fi generat. Cu atât mai gravă cu cât, ignorantă și nesocotită, tu n-ai prevăzut efectele funeste ale creației tale. Necunoașterea legilor este un delict. (...) Moartea (căreia tu m-ai hărăzit născându-mă) e sadică și carnivoră prin natura sa.” [3, p. 103]. Metafora acvatică a „oceanului placentar” în care se oglindește Emanuele îi restituie imaginea funerară a unui „Narcis încărunit,” sortit decrepitudinii și morții. Iată o formidabilă corespondență masculină a masochismului feminin: dacă femeia se complăce în suferință din cauza penisului introiectat în ea, bărbatul (Emanuele) e masochistul prin excelență din cauza „feminității” sale incarnante, care îl leagă de „natura” mortală a femeii, făcându-l muritor, ca și ea. Peisajul existențial în care se mișcă Emanuele este exact inversul grădinii edenice (paradisul pierdut al copilăriei) pe care spera să o regăsească demarând motorul acestei „mașini de căutare a sensului”. Turismul fiului în „străinătatea” legendară a mamei” convertește toposul mitic al coborârii în infern într-o transcendențialitate absurdă și dureros înfrimată. Răspunsul adus de acest Enea al (post) modernității din Hadesul viscerelor materne e dezolant: „dar ce-ai fi vrut să înțelegi, *niño*? Nu e nimic de înțeles.” Colapsul existențial al fiului capătă dimensiuni apocaliptice: „Era mai bine dacă mă avortai, sau mă sufocai cu mâinile tale la naștere, în loc să mă fi hrănit și crescut cu dragostea ta perfidă, ca pe o vită destinată măcelului. (...) dacă ai fi studiat științele pozitive ale sufletului, ai fi putut, cel puțin, să-ți recunoști crimele materne.” [3, p. 100]. Delirul hermeneutic al simbolului Madonei cu copilul Iisus (*Sacra Maternità*) destramă și această ultimă făgăduință de pietate. Cruzimea Tatălui Ceresc, care își hărăzește propriul fiu mântuirii pe cruce, merge mână în mână cu indolența maternă, care îi ascunde, prin dragoste și povești consolatorii, tragicul sfârșit care îl așteaptă. Rămasă pură experiență biologică, realitatea maternală a originii vieții nu s-a bucurat în religia creștină de o simbolizare spirituală comparabilă cu primordialitatea sufletului (patern), fiind fantasmă fie ca o gestație imaculată, care exclude sexualitatea maternă și conduce la o idealizare căreia nici o femeie nu-i poate corespunde (masochism), fie ca un păcat abominabil și repulsiv, pentru care corpul purtător de viață a fost obiectul constant al procedurilor teologice de deculpabilizare (sadism). Desublimarea maternității

sacre întreprinsă de Morante prin figura ambivalentă a lui Aracoeli – „carne în floare” și „obiect de pedeapsă” – este apoteoza aspectului religios deformant al maternității.

Întrebarea care-l preocupă pe Emanuele nu este, prin urmare, una tipic oedipiană (cine sunt?), ci una mult mai dramatică și determinantă pentru *fință*, întrucât e legată de *fințare*. Dincolo de orice raport de iubire sau de dușmănie, proximitatea mamei procură uitarea morții și pune pecetea oricărei finalități: „De la Napoleon, la Lenin și la Stalin, și până la ultima prostituată, la idiotul mongoloid, la Greta Garbo și la Picasso, și la câinele vagabond, aceasta e, în realitate, unica întrebare perpetuă adresată de orice ființă vie altei ființe vii: „vă par frumos? Eu, care îi păream *ei* cel mai frumos?”. Și, astfel, fiecare își exhibă propriile frumuseți: așa se explică toate disperatele noastre vanități. Ambițiile publicitare ale divelor și încruntarea generalilor, și puterile, și finanțele, și kamikaze, și alpiniștii, și echilibriștii; și orice țintă atinsă, orice record („Pentru *ea*, eu eram primul dintre toți”). (...) Tot pentru aceeași întrebare, sau laudă, sau pretenție, se încredințează supliciuului și crucii, și sadismului, și algomaniei, și jafului, și nimicirii. Nimeni nu poate evita condamnarea nașterii: într-un singur moment te smulg din uter și te aruncă pe pământ. Și cine ar putea să se adapteze pe un teritoriu comun, unde i se dispută orice îmbucătură și orice adăpost, după ce a fost oaspetele aceluia cuib și nutrit de acel fruct gratuit?” [3, p. 108].

Nu există în meandrele analizelor lui Emanuele nicio manifestare a făpturii materne, doar vorbire, debordare, venire la lumină a ceea ce n-a venit niciodată pe deplin la lumină, ocultare și mai secretă decât aceea acoperită de tăcere. Fantoma eternului feminin – Aracoeli. Păstorită. Hidalgă. Sfântă. Prostituată. Moartă. Imortală. Victimă. Tirană. Păpușă. Zeiță. Sclavă. Mamă. Fiică. Balerină. – traversează această carte de la un capăt la altul. Concetta D’Angeli notează în *Leggere Elsa Morante* că numele Aracoeli nu există în limba spaniolă (există Araceli, cu diminutivele Celina sau Celona), în schimb există la Roma o biserică foarte populară, Ara Coeli, dedicată Sfintei Maria: „Aracoeli este un altar al Cerului care adună în numele său comprezența oximoronică a divinității efective pe care Aracoeli o posedă prin paradisul din Totetaco și răsturnarea demonică realizată în acțiuni abjecte și contrastante cu numele celest în timpul ultimei părți a vieții.” [4, p. 74]. Duplicitatea fundamentală a figurii materne și a structurii de profunzime a romanului e fondată pe contradicția ireconciliabilă dintre natură și cultură. Viața lui Emanuele e împărțită în două faze majore: copilăria fericită petrecută cu Aracoeli (până la patru ani) într-o vilă sordidă din cartierul Monte Sacro (Totetaco, în articularea infantilă a lui Manuele) și copilăria din vila rezidențială din „cartierul de sus” după legalizarea relației cu *Il Comandante*. Provenită din spațiul mitic al unei insule din marea Almeriei (El Almendral), străină prin limbă și obiceiuri culturii italiene, inferioară ca stare și clasă socială, diversă ca spiritualitate (cultura andaluză, mixată cu fondul arab, e privită ca o formă barbară de cultură), incultă, ignorantă, dar foarte frumoasă și protestatară (refuză să-și taie pletele lungi și răsfricate pe umeri, ca semn al personalității sale libere, nesupuse, și să-și acopere capul în biserică), istoria lui Aracoeli amintește de vestita magiciană din Colhida, fugită cu Iason în civilizația înfloritoare a Corintului. „Povestea romanțată” a dragostei ei cu *Il Comandante* sporește analogia cu mitul Medeei: aflat într-o misiune militară, locotenentul de marină Eugenio Oddone Amedeo (*Il Comandante*) o cunoaște pe Aracoeli Miñoz Miñoz și, „în pofida atâtor diferențe,” se aprinde între ei o „pasiune incandescentă,” „subită” și „definitivă.” Conform fanteziilor surorii locotenentului, mătușa Monda, Aracoeli traversează marea „până la Livorno (sau la Spezia) ascunsă pe nava de război a tatălui meu, cu complicitatea echipajului.” După ce o aduce în Italia, *Il Comandante* o instalează într-o casă din cartierul Monte Sacro, unde frumoasa barbară este supusă unui intens tratament civilizatoriu: învățarea limbii italiene, utilizarea instalațiilor sanitare, a periutei de dinți, a portjartierelor, a fierului de călcat și a aragazului, e dezvățată să sufle în supă, să muște mărul cu dinții și să se scarpine în cap cu furculița. Ca și în cazul Medeei, „exotismul” lui Aracoeli, mistica sa credință în

talismane și fizionomia sa, care era cea a „naturii intacte,” sunt privite în anturajul burghez al locotenentului cu o „indulgență superioară” și o „bunăvoință seniorială.” Imaginea sanctificată a maternității provine din perioada Totetaco (Monte Sacro), când Aracoeli, *natură nedenaturată*, întruchipează fantasma gestației purificate de sexualitate: „Pentru ea, coitul era un soi de act magic – un tribut convenit soțului, ceva de genul săruturilor convenite lui Dumnezeu. Ea i se abandona tatălui meu nu pentru plăcerea simțurilor, ci prin consimțământ și încredere. Tot ce venea de la el îi părea benefic și, într-o oarecare măsură, sfânt. (...) existența lui Aracoeli la Totetaco se nutrește, ca cea a unui arbore, din două substanțe vitale: o limfă pe care rădăcinile sale o sorbeau din pământ și o tensiune îndreptată spre luminoasa energie solară. Prima, era prezența mea. Cealaltă, era așteptarea tatălui meu.” [3, p. 120]. „Limfa pământului” indică esența htonică, aspectul nocturn și obscur al suveranității materne, în timp ce „tensiunea solară” este o manifestare a luminii diurne penetrante (care face lucrurile manifeste) și fecundatoare a paternității imperiale. Refigurarea mitologică a cuplului Medeea/Iason (matriarhat / patriarhat) identifică o zonă intermediară cerului și pământului reprezentată, în iconografia creștină, prin figura Fecioarei Maria. În pseudomemoria lui Emanueel, chipul lui Aracoeli primește contururile Madonei cu pruncul în brațe, însă imaginea nu este directă, ci „înărmată” în pătratul oglinzii care o răsfrânge: „se vede în ea, așezată într-un fotoliu de piele galbenă-aurie, o femeie ținând la piept un sugar. Ea își reazemă piciorul nud de pat, iar pe podeaua acoperită de un covor francez se vede un botoșel întors pe dos. Nu disting bine hainele ei (un capot lung, de culoarea brocartului?), dar recunosc modul său de a-și acoperi pieptul, evitând dezgolirea lui, având grijă să-i iasă în afară doar vârful mamelei, cu o pudoare de-a dreptul comică, a uneia care se rușinează până și de propria sa odraslă. Suntem, de fapt, numai noi doi în cameră. Sugarul cu căpșorul brunet, care stă cu ochii ridicați spre ea, sunt eu”. [3, p. 11]. „Stadiul oglinzii” (Lacan) fixează corpul matern în care copilul își identifică propria imagine ideală, anticipând discrepanța dintre această viziune globală și jubilantă a formei corpului său și „statura” precară pe care o va regăsi ulterior în realitate și care îi va procura alienarea eu-lui și ura (invidia) față de un ideal imposibil de atins.

Deteriorarea treptată a „naturii” feminine începe, în mod paradoxal (sau normativ), tocmai odată cu punerea ei sub custodia legilor culturii patriarhale. După nașterea fiului, *Il Comandante* se căsătorește cu Aracoeli și o introduce, cu acte în regulă, în mediul său burghez. Aracoeli se mută în „cartierul de sus,” urcă pe tocuri și în ochii lumii (devine doamna colonel), învață să deosebească un *renard argenté* de un *renard bleu*, sau un *chemisier* de un *tailleur*, renunță la credința că pământul ar fi un disc plat suspendat între infern și paradis, începe să combine corect ingredientele unui cocktail, să mimeze o ținută mondenă și să citească reviste ilustrate pentru femei și gospodine, a căror calitate era „garantată” de opinia autoritară a soțului. Asociată naturii și proceselor ei gestative, Medeea andaluză este pusă la adăpostul domesticului, unde este supravegheată, cultivată și transformată în obiectul fetișizat al dorințelor și fantasmelor bărbatului-colonel. Dar confruntarea cu virtuțile culturii androcentrice are un impact devastator nu doar asupra ființei sexuate din punct de vedere social, ci și asupra ființei sexuale din punct de vedere biologic. Ca orice dispozitiv al puterii, care nu poate fi decât abuziv, „domesticirea” și „pedagogizarea” lui Aracoeli urmărea raportarea conduitei ei sociale la normele culturale în vigoare (dominante), dar efectele acestei instrumentalizări au repercutat în anatomia corpului său „natural” și „armonios,” afectându-i creierul, simțurile și „mașinăria reproductivă.” Carina, fetița născută în splendoarea „regală” a vilei din cartierul rezidențial, moare înainte să fi împlinit două luni, din cauza unei deficiențe congenitale a glandei suprarenale. Reacția mamei în fața corpului neînsuflețit al fiicei abia născute traduce furia dezlănțuită a materiei primordiale: „auzind-o de afară, părea o invazie de câini turbați sau de fiare și spectacolul era teribil. Cădea și se ridica, și iarăși cădea, târându-se pe mâini și pe picioare ca o bestie.”

[3, p. 203]. Dizgrația lui Emanuele are și ea o cauză reperată în sexualitatea culturii. Gloria maternă a lui Aracoeli, susținută de laudele și mirarea trecătorilor la vederea „minunii de copil” generat de ea, este profund rănită în momentul când un oculist „necromant îmbrăcat în alb” îi pune lui Emanuele pe nas lentilele de miop-prezbit: „Ea mă scruta cu o violență care, s-ar putea spune, nu era dictată de voința ei, și trăsăturile ei erau descompuse, aproape îmbătrânite de uimire și deziluzie, de parcă ar fi descoperit o trădare. De fapt (cred eu), pentru prima oară în viața noastră ea mă vedea urât. (...) În realitate, pe tiparul primitiv al feței mele, de care ea era atât de îndrăgostită, începea deja să lucreze acel deget obscur și malign care trebuia să mi-l deformeze fără remediu, întru eterna mea dizgrație.” [3, p. 175]. Obiect intelectual prin excelență, ochelarii (pe care Aracoeli îi numește, la masculin, „un ochelar”) sunt un echivalent al falosului care penetrează pentru a cunoaște, favorizând astfel pulsiunea epistemofilică a eului și dezvoltarea sa pe calea cunoașterii. Cu ajutorul ochelarilor, Emanuele învinge miopia (prezentul) și prezbitismul (viitorul), distrugând astfel (orice cunoaștere-penetrație este distrugătoare) iluziile imaginii totale din „oglină.” Ticul său nervos de a-și scoate ochelarii va fi o încercare disperată de reînțoarcere în paradisul pierdut. Prețul psihic al cunoașterii este însă enorm. Alienarea, angoasa morții, castrarea, impotența, homosexualitatea și imensa cohortă de reprezentări ale femininului malefic își au rădăcina în această oglindă spartă a eului. Spus direct, ceea ce pedepsește Emanuele atunci când o învinuiește pe Aracoeli de „crimele ei materne” este limita și mizeria propriului său corp, „mai străin decât conglomeratiile stelare sau străfundurile vulcanice,” de care este legat „prin același raport care leagă un condamnat de roata supliciului.” Ireprezentabilitatea tenebrelor întunecoase ale „corpului-mormânt,” ca și ireprezentabilitatea morții, a împins gândirea mitică spre construcții imaginare asociative cu originea „subterană,” terifiantă și primejdioasă a corpului feminin, pe care „ochelariștii” intelectual le reproduce în cunoștință de cauză și cu mare plasticitate. O experiență sexuală ratată cu o prostituată sexagenară îi sugerează o metaforă tipic freudiană care face legătura între femininul lipsit de penis și moarte: „Nu mai văzusem până atunci, expus ochilor mei atât de aproape, un sex de femeie; așa cum îmi dau seama astăzi, acesta îmi apăruse ca un obiect al masacului și al unei oribile torturi, asemănător cu botul măcelărit al unui animal.” [3, p. 85]. O astfel de fantasmă nu putea fi concepută decât de un bărbat literalmente înfometat de sex, a cărui poftă de „carne” introiectează sfârtecarea ei sadică. Stereotipul angoasei masculine față de umorile interne ale corpului feminin transpare și în delirul cocainist al lui Emanuele, în care frica de boală și de moarte e concentrată în trupul mort și despuiat al lui Aracoeli: „nuditatea ei dezgolită provoca aceeași rușine mizerabilă și iremediabilă care face să întorci privirea de la corpurile animalelor jupuiate.” [3, p. 269]. Cheia acestor tensiuni și neliniști masculine trebuie căutată, așa cum a arătat Michel Foucault, în semnificațiile doctrinare ale discursurilor puterii, care construiesc femeia și bărbatul grație reproducerii, în procesul vorbirii, a reprezentărilor deja existente în sistemul lingvistic. Imaginarul lui Emanuele nu este inedit, personal, propriu, ci pură vehiculare a reprezentărilor colective mereu reanimate de activitatea reiterativă a limbajului, ajungând, în cele din urmă, la o adecvare inconștientă la aceste categorii lexicale. În mod similar, Aracoeli materializează dublul standard feminin (mater glorioasă și vampa diabolică) introiectat odată cu mimicria normelor sociale, culturale, religioase și lingvistice. Afectată de un cancer cerebral („marele rău” îi atacă anume organul pretențiilor de raționalizare a „naturii”), ea devine victima unor crize de hetairism debordant, acuplându-se frenetic și la întâmplare cu orice mascul apărut în cale, până când boala o va aduce pe masa de operație, apoi în eternitatea postumă a fiului și a soțului.

La capătul chinuitoarei căutări a „originii” pierdute, Emanuele descoperă adevărul obiect al iubirii sale enorme: Eugenio Ottone Amedeo. În fața acestui tată absent la propriu și la figurat, redus acum la un trup abominabil, urât mirositor, bolnav, alcoolizat și ros de

culpabilități neștiute, fiul rătăcitor trăiește revelația traumei după care n-a știut să poarte doliu. Dezlegarea enigmei o găsim la Kristeva: „Deprimarea mea îmi semnaleză că nu știu să pierd: poate că n-am știut să găsec o contrapartidă valabilă acelei pierderi? Orice pierdere antrenează o pierdere a ființei mele – și a Ființei însăși. Deprimatul este un ateu radical și morocănos.” [2, p. 14].

Nu putem încheia acest articol dedicat Elsei Morante fără a răspunde unei provocări lansate de Cesare Garboli, prefațatorul, biograful și comentatorul cel mai fidel al scriitoarei italiene. În *Elsa come Rousseau*, un eseu scris în mai 1995, cu ocazia participării ratate a criticului la Salonul de Carte din Torino, unde trebuia să vorbească despre întemeietoarele gândirii feministe, Garboli notează: „Oricât de mare ar fi forța de provocare și fascinația romanelor sale, nici un mesaj al Elsei Morante nu este destinat femeilor, nu poate fi bănuț de solidarizare cu lupta lor, ideologia lor, bătăliile lor în favoarea emancipării feminine. Niciunul din romanele sau eseurile sale nu merge în această direcție. (...) Morante nu se identifică cu femeile, ea se identifică cu bărbații tineri. Raportul său cu lumea trece prin prepotența luminoasă a lui Ahile, sau prin distanțarea de lume a lui Rimbaud. Să fim serioși, Morante nu iubește femeile. Le disprețuiește. Și le disprețuiește cu atât mai mult, cu cât acestea au pretenții de civilizație, educație, cultură. Femeilor emancipate sau intelectuale e capabilă să le nege orice simpatie. Preferă țărance ca Nunziata, învățătoare timorate ca Ida Ramundo. Dacă am exclude-o pe Simone Weil, femeile pe care le admiră Morante sunt aproape întotdeauna analfabete.” [1, p. 223]. Invectivele aduse de criticul italian *Weltanschauung*-ului Elsei Morante vizează problema foarte controversată a reprezentării deja reprezentatului. Tema femininului a traversat în mari șuvoaie arta înaltă și cultura vieții cotidiene, cristalizându-se într-o serie de coduri semice, mitice, simbolice și stilistice imposibil de evitat într-o narațiune cu pretenții de „verosimilitate.” De la romanul feminin se așteaptă, probabil, să fie misandru, vindicativ și gynocentric în măsura în care romanul masculin a fost misogin, „didascalic” și androcentric. Scriitura Elsei Morante nu este, într-adevăr, o „cântare a celor două buze” (Annie Leclerc), demersul său spre „diferența” feminină trecând prin tot ceea ce a fost tradițional conotat negativ ca „etern feminin.” Trebuie însă admis că niciun critic nu i-ar fi reproșat niciodată lui Samuel Beckett, de exemplu, ura față de bărbați (misandria) doar pentru faptul că personajele sale sunt cloșari, scursuri sociale abjecte și absurde. Strategia Elsei Morante este, așa cum reiese din micul său tratat de poetică, *Sul Romanzo* (1959), de a „traversa angoasa cu ochii deschiși și de a regăsi, chiar și în mijlocul confuziilor celor mai aberante și diforme, valoarea ascunsă a adevărului poetic,” intervenție prin care „sustrage cetatea umană monștrilor absurdului.” Aventura ei scriitoricească intră în competiție cu estetica romanului masculin și exprimă, uneori mai bine decât povestitorii consacrați, arta de „a oglindi în propriul limbaj limpezimea adevărului.” Și poate, contrar părerii lui Garboli, și o estetică feminină.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi edizioni, 1995.
2. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
3. Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
4. Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci Editore, 2003.

TATIANA BUTNARU

Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**MITURILE ȘARPELUI ÎN POEZIA  
EPICĂ POPULARĂ**

Printre reprezentările și sugestiile mitice, cu o vastă sferă de circulație în epica populară, șarpele sau balaurul, constituie un simbol arhaic totalizator, care persistă mai mult în credințe, superstiții, legende populare și care variază de la o specie folclorică la alta, în dependență de anumite probleme, situații, viziuni și semnificații artistice. Folcloriștii au încercat nu o singură dată să explice simbolismul șarpelui și să-l încadreze în „granițele dintre materie și spirit” [1, p. 180], să-l prezinte drept „o întruchipare a materiei primare, a pământului și a apei, a amestecului dintre fenomenele naturii” [1, p. 180]. Este vorba de un fond mitic arhaic, trecut printr-un îndelung proces de generalizare, de amplificare a esențelor și de accentuare a motivațiilor psihologice, avînd tangență cu niște arhetipuri mitice din imaginația populară. Mai multe specii ale creației folclorice aprofundează o tematică complexă, legată nemijlocit de mitologia șarpelui, găsindu-și expresie printr-o polaritate estetică și existențială specifică. În această ordine de idei, se poate vorbi de un context mitologic, care a dat naștere unui bogat material factologic, orientîndu-ne spre niște simboluri arhetipale apropiate de „viziunea prin suflet a unui fenomen primar” [2, p. 35]. În ultimă instanță, toposul șarpelui se manifestă prin niște valori epice și narrative, ce reflectă o realitate fabuloasă, se impune prin necesitatea primordială de a explica originea lucrurilor și a fenomenelor, de a viza o sferă arhetipală, dictată de ritmurile primare ale existenței, este imboldul spre sîmburele germinatoriu al universului, dezvăluie „dialectica binelui și a răului universal” [1, p. 181].

Binecunoscutul subiect despre un voinic și șarpe este atestat, în special, în epica eroică arhaică. Aici este descrisă, așa cum încearcă să ne convingă prof. V. Gațac, „scena înfruntării unui crud monstru”, redat cu trăsăturile sale tipologice:

*Șarpe lung cu solzii verzi,  
Nici să-l vezi, nici să-l visezi* [3, p. 18].

Acțiunea malefică a șarpelui din exemplul enunțat se încadrează în planul unor funcții epice cu vădit substrat mitic. În acest context, șarpele este asemuit cu o alegorie hiperbolică a răului, iar voinicul transpare în ipostaza unui viteaz de poveste. Analiza comparată a mai multor texte din epica arhaică presupune „un impact eroic”, voinicul, luptînd cu șarpele, se încadrează într-o tematică marcată de niște nuanțe magice și conotații mitice individualizatoare. Triumful binelui asupra răului spre care înclină mesajul scrierilor respective devine un model ipotetic, simbolul emblematic al unui spațiu mitic vizionar, este o modalitate de a privi lumea, de a aprecia valorile ontologice ale existenței. Pe de altă parte, acțiunea malefică a șarpelui relevă o ambianță existențială specifică, este personificarea unui cadru natural văzut în dimensiunile descriptive ale

imaginației populare, unde, după cum precizează în continuare V. Gațac, „prefigurează stihiiile dușmănoase ale naturii” [3, p. 18] și vieții sociale. Miezul textelor folclorice aflate în circulație sînt determinate de o structură mitică arhaică, unde înfățișarea luptei cu șarpele capătă niște tonalități epice majore. Înfrîngerea monstrului este redată în cel mai autentic spirit al cîntecului eroic și exprimă o culminație a bărbăției și sacrificiului. Astfel, la chemarea voinicului aflat „în gura de șarpe”, adică în primejdie,

*Ș-un glas tînguios,  
Un vaiet duios,  
Un glas de voinic,  
Cu țipătul mic,  
De țipă cît poate  
Ca' n gură de șarpe  
Cu vaiet de moarte!,  
acesta va fi salvat de un  
...Tînăr hușan,  
Pui de moldovan,  
Viteaz și hiclean.* [3, p. 85].

Înfrîngerea monstrului este redată prin niște imagini dinamice, care într-un fel sau altul, aprofundează victoria omului asupra unor condiții existențiale malefice, proclamă valorile general-umane autentice.

Deznodămîntul specific este prefigurat în dependență de modele epice narative, iar „patosul epic mare al luptei eroice redat idealizat” [4, p. 8] va fi substituit treptat prin niște forme noi. Reprezentările malefice prescrise din complexul mitico-ritualic original se manifestă printr-un joc al imaginației și fanteziei populare. În cele din urmă, firele narrative sînt influențate de o finalitate etică și capătă o orientare spre niște zone existențiale de alternativă, așa cum, bunăoară, se prezintă în *Sora otrăvitoare*, care își omoară fratele cu veninul strîns într-un pahar „de la un zmau” aflat într-un „petic de chirău”. Din acest complex arhaic s-au dezvoltat niște structuri independente, căpătînd alte semnificații și forme de transfigurare. Fenomenul poate fi demonstrat în baza diferitor subiecte individualizate în cadrul eposului folcloric, atît din punct de vedere tematic, cît și prin natura sau amploarea suflului epic. Deosebirile ce s-au cristalizat între diferite forme și specii folclorice rezultă din însăși esența materialului folcloric, sînt influențate de conotațiile istorice, care au favorizat apariția și evoluția acestora. Este ceea ce Gh. Vrabie numește „estetică diferențială” [5, p. 28], de care trebuie să ținem cont la estimarea unor imagini și simboluri de un substrat mitologic străvechi, orientate spre niște modificări succesive, ceea ce asigură flexibilitatea speciilor din eposul popular.

Dacă revenim la valoarea arhetipală a șarpelui, el poate fi atestat nu numai în epica eroică arhaică, dar și în celelalte „forme-specii ale cîntecului bătrînesc, acestea fiind «aranjate în ordinea apariției (nașterii) în timp, creșterii materialului poetic»” [4, p. 8].

De menționat, atestările similare ale subiectului folcloric amintit nu mai prezintă șarpele drept „un monstru”, așa cum am încercat să demonstrăm în aserțiunile de mai sus, dar are loc o „remediere” stilistică și funcțională. Reprezentările simbolice baladești vor imprima arhetipului mitic al șarpelui o coloratură deosebită. Astfel, el devine expresia unui concept existențial, este „un adevărat model simbolic în concepțiile

și reprezentările arhaice despre univers”, „un arhetip al ambiguității specifice tuturor simbolurilor fundamentale și o ilustrare vie a anulării sau contopirii contrariilor în gândirea arhaică” [1, p. 180]. Diferențele de funcționalitate și inițiere mitologică prevăd niște mutații stilistice sau compoziționale, care se produc în sfera imaginarului. De aceea, toposul șarpelui se profilează printr-o orientare conceptuală, etică, estetică, gnoseologică și capătă un caracter sincretic. Narațiunea epică oscilează între fantastic și real, iar elementul de ficțiune aprofundează o situație dramatică prin esență:

*Foaie verde a bobului!  
Pe marginea drumului, of,  
Sub tulchinea pomului,  
Stă un șarpe' ncolătăcit, of,  
Și îl sugă pe-un voinic. [6, p. 172-173].*

Episoadele descrise sînt caracteristice eposului universal și relevă tendința de a crea o lume cosmică neordinară, contradictorie. Voinicul înghițit sau sugrumat de șarpe, „jumătate l-o mîncat, jumătate nu-l mai poate”, este împlinirea blestemului matern,

*Mîncă-ți-ar șarpîi carnea,  
Cum îmi mănînci tu inima,  
Suge-ți-ar șerpele sîngele tău,  
Cum îmi sugi tu pieptul meu.  
Chisăți-ar șerpîi oasele,  
Cum îmi rupi tu brațele,  
Ochii tăi cei albaştrii,  
Juca-s-ar șerpîi toți cu ei [7, p. 190-191],*

iar prin asociație metaforică, se poate subînțelege fatalitatea destinului uman aflat sub puterea malefică a blestemului. A. Fochi atestază, în această ordine de idei, „o concepție tipic sud-est europeană”, care reflectă „credința în eficacitatea blestemului” [8, p. 13]. Este vorba de un blestem funcțional, similar cu cel din balada „Voichița”, fiind contaminat „cu specifice accente ale unui anumit sentiment al destinului” [9, p. 125]. Soarta omului este prefigurată în șarpe, „fiecare om are șarpele său”, [10, p. 99], care în cele din urmă, îi sugrumă existența. Resemnarea celui înghițit de șarpe adică aflat sub puterea nefastă a destinului, este de sorginte mioritică și oferă noi orizonturi de interpretare a lumii, a cosmosului existențial, fiind privit în raport cu misterul trecerii și complexitatea problemelor de viață.

Într-un „Dicționar de simboluri”, M. Ferber atribuie șarpelui noi nuanțe și îl apreciază drept un „simbol al eternității”, „simbol al veșniciei” [11, p. 271], „Marele Șarpe Veșnicia” [11, p. 272]. O metaforă, din „Daimonul lumii”, are legătură directă cu interiorizarea dramatică din scrierile baladești, prevede esențializarea universului sufletesc al omului. Semnificația fatidică a șarpelui încearcă să substituie așa-zisa „metaforă a înghițirii” [10, p. 211] printr-o coerență lăuntrică cu alte viziuni și semnificații din sfera creativității populare. Șarpele „încolătăcit” în jurul eroului, așa cum ni se comunică în mai multe forme baladești, îl „suge” și îl strivește fără milă. Fenomenul de inițiere și resurrecție mitică are deschidere către niște zone arhetipale, unde substratul arhaic este marcat de scene și întâmplări corelative. „Ne aflăm în fața



unui topos deosebit de interesant, subliniază M. Coman, acela al șarpelui care înghite doar pe jumătate un cerb sau un tânăr erou. Imaginea apare în colinde, basme și balade, acțiunea șarpelui fiind întotdeauna identică: „el sughe pe voinic de putere” [12, p. 185], cu alte cuvinte, îi „devoră” existența. Or, așa cum încearcă să demonstreze în altă parte autorul respectiv, șarpele ar mai putea întruchipa „corespondentul din natură al omului și depozitarul mitologic al soartei sale” [10, p. 99].

În balada *Milea*, arhetipul șarpelui este dirijat de o logică mitică interioară, el se încadrează într-un „salt ontologic” cauzat „de un ritual magic” [12, p. 187]. Aflat într-un „impas existențial”, „cu șarpele în sân”,

*Șerpele mă-ncolăcește,  
Cu venin mă otrăvește* [13, p. 58-59],

Milea cere ajutorul celor apropiați, mama, tatăl, fratele, sora, dar aceștia îl refuză, ceea ce amplifică gravitatea situației. Narațiunea este determinată de un moment funcțional, care se manifestă printr-o situație de încordare și maximă tensiune dramatică:

*Decît, Milea, fără mîină,  
Mai bine eu fără tine* [13, p. 58-59].

În cele din urmă, Milea se adresează iubitei, care va răspunde chemării eroului,

*Bagă-mi, puică, mîna'n sîn,  
Scoate-ni șerpe cu venin!* [13, p. 58-59].

și va dirija narațiunea epică spre dezvăluirea sensului ei fundamental, „proba iubirii”, sacrificiul prin dragoste. Balada ia în dezbatere o problemă etică și, în conformitate cu aserțiunile aceluiași cercetător, prezintă „o prescripție etică, o anumită viziune colectivă despre normele de funcționare ale societății” [12, p. 182].

Metaforele și simbolurile poetice au deschidere către un spațiu de valori circumscrise printr-o viziune inițiatică, sînt orientate spre estimarea unor sensuri primordiale, cu un substrat mitologic străvechi. Drama lui Milea se desfășoară într-o atmosferă marcată de miracole și are tangență cu fabula unor legende biblice, unde motivul arborelui consacrat amplifică coloratura sacrală a inițierii mitice:

*Uite asară m-am culcat  
Sub un pom mare, rotat,  
De flori dalbe'mpodobit  
Și la vîrfuri măciucat,—  
Măciucile de argint,  
Că n-am văzut de cînd sînt,  
Nici pe cer, nici pe pămînt,  
De cînd maica m-a făcut,  
Vîntul din jos c-adia,  
Florile se scutura  
Și-un șarpe'n sîn îmi intra. —  
Un șarpe-balaure* [14, p. 263 ].

Arborele cosmic, omniprezent în această ipostază existențială a eroului, exprimă inițierea într-o situație specifică de viață, interpretată fiind drept „un axis mundi”, un „loc de contact între sacru și profan, punct de intruziune a lumii fabuloase cu cea cotidiană” [12, p. 183]. Atît în variantele baladei *Milea*, cît și în unele specii adiacente, colinde sau cîntece bătrînești, arborele cosmic are menirea de a reda un peisaj natural privit sub un unghi specific al raportului dintre mit și realitate și, după sugestia lui R. Vulcănescu, își trage originea „din mitologia arhaică dacică și daco-romană” – prin aceasta explicîndu-se „sentimentul comuniunii dintre plantă și om” sau „mitul codrilor și al arborilor sacri” [15, p. 82]. *Milea* adoarme într-o ambianță arhetipală, „sub un pom mare, rotat” sau „un măr mîndru’nflorit”, iar prin aceasta este circumscrisă dedublarea eroului în cadrul unor situații și stări ontologice existențiale. Mai bine zis, are loc integrarea sa într-un spațiu mitic, condensat pînă la saturație de niște resorturi și trăiri sufletești de excepție, ceea ce amplifică ideea înfloririi, a germinației totalizatoare, așa cum se întîmplă deseori în mai multe scrieri folclorice, bunăoară în colindele populare. De exemplu:

*Nici n-a nins, n-a viscolit,  
Vînt de vară ne-a bătut,  
Flori de măr s-au scuturat,  
Peste noi, peste-amîndoi* [16, p. 40].

În ambele cazuri asistăm la un spectacol ceremonial, de o pronunțată efervescență lăuntrică, unde participă deopotrivă atît elementele cosmosului, cît și cele pămîntești. Căderea florilor de măr peste eroii adormiți nu semnifică altceva decît „un simbolism cristologic”, „ideea statorniciei din veac a ritmurilor primare ale vieții” [17, p. 27]. Se are în vedere personificarea germinativă a naturii, înțeleasă în succesiunea sa dialectică, revelația mitologică de reintegrare într-o ambianță sacră, unde predomină armoniile primare, iar geniul popular contribuie la redarea „unei stări primare, geomorfe a vieții pe pămînt reprezentată prin asocierea vegetalului” [18, p. 55].

Odată ce imaginea somnului în sînul naturii, într-un spațiu vegetal, capătă o accepție mitico-ritualică, printre numeroasele semnificații ce i le conferă mentalitatea populară, ar mai putea exprima „norocul sau nenorocul omului” [17, p. 307]. Arborele cosmogonic și orizontul floral vor transpune personajul baladesc într-o zonă a misterelor, a rezorturilor mitice, are loc suprapunerea diferitor tărîmuri ontologice. Declanșarea stărilor și trăirilor sufletești ale eroului se află sub semnul interdicției mitice, de aceea, la un moment dat, el este marcat de „formula imposibilului” [19, p. 138], redată metaforic prin șarpe. Este o „magie a realului” [20, p. 3], identificată cu aspectele primare ale vieții și materiei, cu perenitatea unui mit solar existențial. În această ambianță sacrală, arhetipul șarpelui ar putea fi substituit prin formele alegorice ale mitului și privit în corelație cu germinația naturii și a universului.

În „Dicționarul antichităților grecești și romane”, mitologia șarpelui este interpretată în legătură cu existența și cultul zeului Sabazios, „un zeu al vegetației și fertilității naturii” [21, p. 190-191]. Se creează impresia că, la un moment dat, eroul din balada *Milea* se află în contact cu încarnarea simbolică a „zeului-șarpe” și cultul lui Sabazios, „un șarpe-balaur cu solzii de aur”, înzestrat cu puteri miraculoase. Mai poate fi sugerată ideea că „zeul-șarpe” domină prin prezența sa tutelară anturajul selenar al cosmosului, universul terestru, el își găsește transfigurare într-o „lumină” arhetipală orientată spre nucleul interior al existenței,

spre o fenomenologie a spiritului cu o vastă sferă de cuprindere a identităților mitice. Astfel, într-o formă baladizată a textului respectiv, sînt depistate versurile:

*Colo' n vale într-o grădină,  
Se zărește o lumină, mumă,  
Parcă-i raza soarelui, măi,  
Dar nu-i raza soarelui,  
Ci sînt ochii șarpelui, mumă [22, p. 43].*

„Raza soarelui” și privirea inițiativă „din ochii șarpelui” presupune o complexitate de asociații metaforice cu un înțeles sublim. Recuperarea straturilor mitice are loc prin medierea metaforică a luminii, care variază în dependență de caracterul arhetipal al sensurilor folclorice și oscilează de la viziunea mitică spre cea metafizică, spre o concepție apropiată de miezul filozofiei populare. Este conturat un diapazon empiric al cunoașterii umane, unde legătura dintre om și tainele universului se manifestă într-o procesualitate continuă.

Numeroasele interpretări semiotice și estetice despre arhetipul mitic al șarpelui nu sînt epuizate, demonstrînd cu perspicacitate gîndul că eposul folcloric este „un sistem deschis” [23, p. 103], un domeniu în continuă resurecție și evoluție, capabil de a păstra și a menține valorile perene ale spiritualității populare cu durată sigură în timp.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. I. Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Amorcand, 1994.
2. D. Bălăieț, *Eterna regăsire*, București, Cartea Românească, 1979.
3. *Eposul eroic. Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de V. Gațac*, Chișinău, Știința, 1983.
4. *Ce este cîntecul bătrînesc // Cîntece bătrînești ale românilor. Cîntece istorice*. Antologare, introducere, glosar, comentarii: Grigore Botezatu, Andrei Hîncu, București-Chișinău, Litera Internațional și Grupul Editorial „Litera”, 2003.
5. Gh. Vrabie, *Din estetica poeziei populare românești*, București, Albatros, 1990.
6. A.A.Ș.M., 1968, ms. 179, Frecăței (Limanscoe) – Reni-Odesa, inf. Elizaveta Balaban, 76 ani, culeg. A. Hîncu.
7. A.A.Ș.M., 1968, ms. 179, Frecăței – Reni-Odesa; inf. Teodora Ghețoi, 43 ani, culeg. A. Hîncu.
8. A. Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, București, Editura Academiei, 1975.
9. A. Hîncu, *Geneza Mioriței – mit și realitate // „Revistă de lingvistică și știință literară”*, 1993, nr. 5.
10. M. Coman, *Bestiarul Mitologic Românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
11. M. Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, București-Chișinău, Cartier, 2001.
12. M. Coman, *Izvoare mitice*, București, Cartea Românească, 1980.
13. A.A.Ș.M., 1950, ms. 30, Borisovca – Tatarbunar, inf. I. Moșu, culeg. I. Potîngă.
14. Vezi: Balada populară. Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de A. Hîncu, Chișinău, Știința, 1976.

15. R. Vulcănescu, *Mitologia română*, București, Editura Academiei, 1985.
16. A.A.Ș.M., 1967, ms. 176, Cartal (Orlovca) – Reni-Odesa, inf. D. Reuțoi, 22 ani, culeg. E. Junghietu.
17. A. Fochi, *George Coșbuc și creația populară*, București, Minerva 1971.
18. A. Rusu, 15 iunie // *Mihai Eminescu*. Buletin. Serie nouă, 2005, nr. 2.
19. N. Roșianu, *Eseuri despre folclor*, București, Univers, 1981.
20. M. Cimpoi, *Magia realului* // P. Boțu. *Scrieri alese*, Chișinău, Literatura artistică, 1985.
21. Apud: M. Coman, *Izvoare mitice*, București, Cartea Românească, 1980.
22. A.A.Ș.M., 1968, ms. 178, Frecăței – Reni-Odesa, inf. Ana Bunulu, culeg. Gr. Botezatu.
23. T. Crețu, *Etnosul folcloric – sistem deschis*, Timișoara, Facla, 1980.

#### Abrevieri:

|        |   |  |
|--------|---|--|
| A.Ș.M. | – | Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Moldovei, fondul 19. inventar 3 |
| Culeg. | – | culegător  |
| inf.   | – | informator   |
| ms.    | – | manuscris  |
| nr.    | – | numărul  |

ANGELA PASAT  
 Institutul de Filologie  
 (Chișinău)

**DIN ISTORIA CONSEMĂRII  
 ȘI EDITĂRII NARAȚIUNILOR  
 POPULARE COMICE ROMÂNEȘTI**

Preocupați de structurile definitorii ale creației populare comice românești, ne-am propus, dintru început, examinarea diacronică a denominației unor atare structuri, a modului de categorisire (de multe ori aproximativ, de către diverși autori) a pătăranilor folclorice, apreciind pe parcurs calitatea categorială a materiei subordonate acestor nominalizări.

Amintim că diverse vorbe glumețe, ziceri usturătoare și întâmplări hazlii au fost atestate sporadic încă în vechile scrieri de limba română. Iluștri cărturari ai sec. XVII-XVIII ca Miron Costin, Radu Popescu, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, moderni prin viziunea lor umanistă și atitudinea afabilă față de cele „audzite din om în om”, inclusiv pătăranii poznașe, ne-au lăsat nu puține probe de ilaritate folclorică, atât în forma lor nativă (mai cu seamă, din sfera paremiologiei), cât și ca reinterpretări în funcție de contextul frazei așternute pe hîrtie.

Folclorul comic românesc este sesizat de timpuriu ca importantă sursă de completare benefică a scriiturii cronicărești, artistice etc., însă culegerea și publicarea lui începe relativ târziu, în prima jumătate a sec. XIX. La 1841 cărturarul ieșean Teodor Stamatî (1812-1852), cadru didactic la Academia Mihăileană, prezintă spre publicare la gazeta politică și literară „Albina românească” o **snoavă** [aici și mai departe sublinierile cu aldine ne aparțin – *aut.*], intitulată *Pepelea se tocmește argat la un român, numit Vasile Răuț*, publicată în zilele de 16, 20 și 23 noiembrie (stil vechi), urmată ulterior (1851) de alte narațiuni populare comice [1, p. 87].

După un sfert de veac, la 1867, B. P. Hasdeu (1838-1907), într-un studiu intitulat *Literatura populară*, în care clasifică genurile și speciile creației folclorice, folosește, pentru povestirile comice ale domeniului cercetat, noțiunea (1) **anecdotală**, cu explicația (2): „un fel de narațiuni satirice, foarte scurte, precum sînt, bunăoară, acelea despre țigani sau evrei” [2, p. 29], ceea ce, pentru acel moment era important ca primă consemnare, deși nu cuprindea integral fenomenul artistic respectiv nici ca termen, nici ca explicație.

În 1873 un „culegător-tipograf” bucureștean, Petre Ispirescu (1830-1887), publică volumul de *Snoave sau povești populare, adunate din gura celor ce știu multe*, urmat în anul următor de cartea *Snoave sau povestiri populare, adunate din gurile celor ce știu multe*, iar în 1883 – o ediție de *Basmе, snoave și glume, adunate din gura poporului*. În titlurile acestor trei tipărituri din anii '70-'80 ai sec. XIX avem, pentru desemnarea naturii comice a folclorului narativ, termenii: **snoavă**, cu sinonimele *poveste populară* („snoave sau povești populare”), **povestire populară** („snoave sau povestiri populare”) și **glumă** [3, p. 497-499]. Mai observăm că P. Ispirescu, prin felul de intitulare a cărților, atenționează cititorii asupra caracterului autentic al textelor: nu recreate, ci culese „din gura / gurile” povestitorilor populari.

Predispunerea pentru comicul popular îl fac pe culegătorul de folclor și scriitor Ion Fundescu (1836-1904) să colaboreze la publicațiile ca „Satyrul” (hasdeuean), „Ghimpele” ș. a.; să editeze el însuși publicații ca „Pepelea”, „Tombatera” (imitatorul hazliu), „Calendarul Dracului pe 1867”, precum și culegerile de folclor *Literatură populară: basme, orații*,

*păcălituri și ghicitori* (1867), *Anecdote, păcălituri, basme, orații și ghicitori* (1895), „a căror autenticitate folclorică a fost elogios apreciată de B. P. Hasdeu” [3, p. 403]. Ca scriitor, din aceeași predispoziție față de momente amuzante, semnează povestirea satirică *Un bal la Călărași*, precum și romanele umoristice *Memoriile unui tartan* (pled) și *Negoită*, ambele rămase nedefinitivate [4, p. 375]. De observat că I. Fundescu înțelegea **anecdota** și **păcălitura** ca narațiuni cu profiluri artistice aparte.

Configurații semantice deosebitoare între **anecdota** și **palavră** (glumă) schițează Elie Baican (1845–1912), fost coleg de școală cu Ion Creangă și student al profesorului universitar B. P. Hasdeu. E. Baican publică volumul *Literatura populară sau palavre și anecdote* (1882), cu prefața de M. Eminescu, operă folclorică citată în *Etymologicum Magnum Romaniae* al eruditului Hasdeu; iar la 1911 – culegerea de *Palavre și anecdote* [3, p. 76] – fără specificarea „literatură populară”, precum în cazul ediției din '82 (trecuse aproape trei decenii); atît palavrele, cît și anecdotele fiind familiare publicului cititor ca producții folclorice.

Pentru denumirea întregului complex de forme ale folclorului comic narativ Grigore al lui Ioan Sima (1856-1907) aplică termenul **anecdota poporală**, lui aparținîndu-i colecția *Ardeleanul glumeț sau 101 de anecdote populare, alese pe sprînceană și întocmite din glumele lui nenea Stan, ce-și rîde de toți*, publicată la Sibiu în 1889 [5, p. 291; 3, p. 803-804].

De productiva preocupare folclorică a lui Dumitru Stăncescu (1866–1899) țin colecțiile sale de narațiuni populare comice (pentru dînsul termenii **snoavă** și **glumă** fiind identici): *Snoave sau glume populare* (1892), *Snoave* (1893), *Basme și snoave* (1895), *Glume și povești* (1895), *Povești și snoave noi pentru popor* (1895), *La gura sobei [cu snoave și basme]*, 1895 [3, p. 822-824]. În anul premergător publicării manuscrisului numit, *Glume și povești* (1894), Alexandru Vlahuță, într-o scrisoare adresată folcloristului, îi apreciază înalt autenticitatea textelor (numindu-le *snoave*) pregătite pentru tipar: „Iubite dle Stăncescu, [...] D-ta ai înțeles că cel mai mare artist e poporul și ai căutat să-i prinzi snoavele și să le scrii sobru, natural, așa cum le-a gîndit el, așa cum le spune el [6, p. 283]”.

Termenul *glumă*, dimpreună cu o nouă consemnare a subdiviziunilor narațiunii comice – **frămîntare de limbă** – au fost prezente în titlul, din multe cuvinte-nume de specii folclorice și descrieri etnologice, al ediției-corpus de creație populară, elaborată colectiv, de trei autori (Tudor Pamfile, Mihai Lupescu, Leon Mrejeriu): *Carte pentru tineretul de la sate. Rugăciuni, cîntece de stea, irozi, urături, povești, glume, frămîntări de limbă, colinde, rostiri de nuntă, cîntece, bocete, gîcitori, zicători și felurite sfaturi și învățături pentru viață* (Bîrlad, 1907) [9, p. LXI].

Istoricul literar Gheorghe Adamescu (1869-1942), la 1913, în opera sa *Istoria literaturii române*, la compartimentul „Literatura poporană”, include un capitol numit „Anecdotele și satirele”, unde opinează că „Poporul are numai vorba snoavă, ca să numească și anecdota, și satira [...]. Satirelor în versuri le zice glume. În unele părți se întrebunțează vorba povești în loc de snoave [7, p. 50-51]”. Gh. Adamescu, asemenea lui B. P. Hasdeu, preferă, pentru toate prozele folclorului comic, termenul **anecdota**, văzînd în ea „povestirea scurtă a unui fapt, cu o încheiere în care scînteiază gluma sau înțepătura”; el remarcă meritul cărturarului P. Ispirescu de a prezenta creațiile comice populare în forma lor autentică, „în proză”, nu versificate, cum au procedat Anton Pann și Theodor Speranția [ibid.], sau, adăugăm, cum le vedem pe cele publicate în ediții de Petre Dulfu, Elena Sevastos ș. a.

În „Cuvînt înainte” la *Cartea povestirilor hazlii* din 1919 prolificul folclorist Tudor Pamfile (1883–1921), spre deosebire de Gh. Adamescu, folosește (a doua oară, după ediția colectivă din 1907) noțiunea **glumă**, descrisă cu plasticitate ca „poveste care mușcă în taină, fără durere și fără rană adîncă, pe cel care se uită și pășește în afară de drum”; poporul o mai numește (continuă prefațatorul și alcătuitorul *Cărții*) „întîmplare, prujă, jîtie,

tacla, anecdotă, tămășag, minciună, poveste” și, oricum îi zice, „este minunatul mijloc de îndreptare a răului, [...] un folositor chip de petrecere” [8, p. 4] – descriere și caracterizare amplă, cu multe sinonime de zicere populară a narațiunii de folclor comic în genere.

Cercetarea atentă de către T. Pamfile a semnificației cuvântului *glumă*, asupra legăturilor acestuia cu noțiuni înrudite ca *prujă*, *anecdote*, *jîtie*, *tacla*, *tămășag* etc. înscrie meritoriul numelui său în istoria folcloristicii, alături de alți editori ai narațiunilor comice din perioada 1893-1933, care doar au folosit, ca pe o realitate evidentă, cuvântul respectiv. Astfel, Ioan Adam, A. Bîrseanu, N. A. Bogdan, V. Caraivan, G. Chicoș, L. Costin, Gh. Crăciunescu, Petre Danilescu, Th. Duma, N. I. Dumitrașcu, D. Furtună, T.-V. Gheaja, V. A. Gheorghită, I. S. Ionescu, D. Jurescu, G. Maican, S. Moldovan, I. Mușlea, E. I. Patriciu, I. Pop-Reteganul, Șt. Pop-Reteganul, N. I. Popescu, Gh. Popescu-Ciocănel, Sandu Pungăgoală, S. Pușcariu, C. Rădulescu-Codin, Gh. P. Salviu, Petru Gh. Savin, N. C. Sudițeanu, Th. Vartic, Th. Zaharescu [9, p. LIV-LXIX], mai apoi și Gr. Botezatu [10, p. 56-57], vor edita colecții de narațiuni comice, aparte sau împreună cu alte specii de folclor, numindu-le fie *snoave*, fie *anecdote* sau cu sinonime și parafraze ale acestora: *brașoave*, *bazaconii*, *taclale*, *opșaguri*, *vorbe de clacă*, *minciuni populare*, *rîsete și zîmbete* etc. Problema nominalizării adecvate a narațiunilor comice a fost studiată și de alți cercetători în domeniu.

Unul dintre aceștia a fost Ștefan Stan Tuțescu (1880-1926), pentru care **dafie** și **snoavă** nu reprezintă același fel de narațiune comică, chiar dacă unii consideră drept snoavă și dafia (de la sîrbescul „davija”) [11, p. 504]. Mai mult, folcloristul Șt. St. Tuțescu, „cel mai de seamă dintre culegătorii [de folclor] olteni” [5, p. 388], al cărui tată, Stan Tuțescu, „a colaborat la marea culegere de proverbe a lui [Iuliu A.] Zane” [5, p. 324, 388], a observat că esență comică au și alte categorii de narațiuni folclorice – așa-numitele **povești hazlii**, **glume** și **păcălituri-frămîntări de limbă**; în 1904 el publică la Craiova, în colaborare cu C. Rădulescu-Codin, *Dăfii, snoave și povești*; la Piatra-Neamț, în 1906 – *Taina ăluia. Proză, snoave și povești hazlii*; în 1911, la București – *Din văi și vilcele. Glume, legende, snoave și povești*; iar în 1913, la Craiova, în colaborare cu S. T. Kirileanu – *Frămîntări de limbă* (păcălituri) [5, p. 388-389].

Etnologul Petru Ursache (n. 1931), în *Prefață* la un volum de narațiuni populare comice (1964), după ce informează cititorii despre felul de nominalizare a snoavelor în diferite regiuni ale României: „în Oltenia [... cunoscute ca] *dăfii* și *palavre*; la moldoveni – *poloticuri*, *palotii*, *iznoave*, *snoave*, *olejgi*, *pilde*, *jîtii*, *taclale*, *povești*, *minciuni*; la munteni – *trantii*, *istorii*, *secături*, *dafii*” [12, p. V], se referă la glume și anecdote, pe care le consideră „categorii înrudite mult cu snoava, dar mai moderne prin întreaga lor structură” [12, p. XV]. Cercetătorul, teoretic, distanțează *istorioara comică* de snoavă, cea cu pasaje lungi, atenționînd că „se produc uneori confuzii între cele **două specii**” cu „tematica – în majoritatea cazurilor – comună. Deosebiriile dintre ele sînt totuși sesizabile, mai ales în privința structurii și dimensiunii pieselor. **Snoava** este mai concisă și organizează materialul faptic în așa fel, încît să creeze un anumit și singur moment, care coincide cu deznodămîntul neașteptat sau cu așa-numita poantă, după care piesa se încheie [...]. **Istorioara** are, dimpotrivă, o structură mai complexă, [...] poate acumula diferite fapte și personaje, iar factorul narativ ocupă un spațiu larg” [12, p. XVII]. În continuare, P. Ursache atrage atenția cititorilor asupra faptului că „snoava nu trebuie confundată nici cu anecdota, nici cu gluma, deși stă foarte aproape de acestea”, ea deosebindu-se „printr-un material de construcție mai accentuat tradițional folcloric” [12, p. XVIII], pe cînd „în cuprinsul **anecdotei** se resimt de multe ori intervenții ale unor oameni de litere”, ea răspîndindu-se „și pe calea scrisului”, cuprinzînd „întîmplări din viața unor personaje celebre, înfățișate sub forma” povestirilor „scurte și vioaie”, cu largă „circulație în rîndurile maselor” [id.]; **gluma**, „de asemenea, scrie P. Ursache, nu poate fi confundată cu snoava, ea fiind o simplă relatare a unei întîmplări cotidiene, în cadrul căreia partea narativă este înlăturată, punîndu-se accent, în primul rînd,

pe utilizarea dialogului, pe jocul de cuvinte” [id.]. Deși face aceste specificări, valoroase pentru desemnarea unor specii folclorice separate, P. Ursache concluzionează că istorioara comică, anecdota și gluma sînt subdiviziuni ale snoavei.

Despre **anecdota** ca „o subspecie strîns înrudită cu snoava, cu care în genere e confundată și de care de multe ori se delimitează cu multă greutate” scrie Ovidiu Bîrlea (1917-1990) în ampla *Introducere* la valoroasa *Antologie de proză populară epică* în trei volume (1966) [13, p. 52]. Autorul antologiei creionează profilul deosebit al **anecdotei** față de **snoavă**, pe care o consideră „narațiune, de obicei mai scurtă decît snoava, care relatează doar un incident și în care atenția se concentrează asupra replicii neașteptate, explozive, care stîrnește rîsetele abundente ale ascultătorilor”. Dificultatea marcării unui profil aparte al anecdotei față de snoavă reiese, în viziunea lui Ov. Bîrlea, „din faptul că în destul de numeroase snoave personajele își dezvăluie metehnele numai prin replica provocată de situația în care sînt anume puse de către creatorul popular și care oglindește uneori și o inteligență ascuțită. În genere, conchide Ov. Bîrlea, pot fi socotite anecdote acele narațiuni în care în chip neîndoielnic se scoate în evidență numai inteligența ascuțită, dotată cu mult simț al umorului”. Desigur, am putea avea anumite obiecții privitor la aprecierea, de la un caz la altul, a *inteligenței ascuțite* și a *densității* umorului în anecdote, dar mai greu de acceptat este opinia cercetătorului cînd acesta afirmă că anecdotele, „de obicei, [...] sînt de origine cultă și s-au răspîndit parțial și printre purtătorii de folclor” [ibid.], altfel spus, autorul le consideră niște folclorizări. Realitatea este alta: alături de anecdotele culte (bancurile), există o categorie de anecdote culte folclorizate și, în sfîrșit, îndeosebi de importante, de sine stătătoare ca specie, sînt anecdotele de esență folclorică, diferite ca structură de snoave, dar (cum vom trata mai jos) și de alte structuri narrative comice.

La problema delimitării unor narațiuni comice populare ca **snoava**, **anecdota**, **gluma**, Ov. Bîrlea revine în *Prefață* la volumul *Nevasta cea isteată. Snoave populare românești* (ediție de S.-C. Stroescu, 1971), unde constată aceeași incertitudine terminologică și tipologică: „delimitările dintre snoavă, glumă și anecdota nu sînt încă pretutindeni clare [...]. Fluctuația terminologiei provine [...] din împrejurarea că glumele devin anecdote și invers” [14, p. X]. Tot acolo: „Distincția dintre snoavă și glumă nu e întotdeauna clară. [...] narațiunile scurte care se încheie cu o replică ilariantă pot fi considerate glume” [14, p. XV]. Semnificativ e faptul că exegetul Bîrlea își expune în această prefață propria înțelegere a numitelor subdiviziuni de proză folclorică: „Prin snoavă înțelegem narațiunea scurtă, cu intenția satirizantă, de obicei uniepisodică [...]. În genere, snoava e o narațiune scurtă, de întinderea unui singur episod” [14, p. XI-XII]. În continuare cercetătorul precizează: „Snoavele din repertoriul românesc au un sistem compozițional care se desfășoară de la forma cea mai simplă a epicului pînă la cea complicată a basmului propriu-zis (cu o scenă sau cu un serial de scene, cu numeroase episoade)” [14, p. XVII-XVIII]; „În unele snoave, epicul e [...] absent, acțiunea fiind înlocuită printr-un dialog între un personaj care are [...] funcție interogatorie și protagonistul caricaturizat. Acestea sînt cele mai apropiate de glumă și anecdota, unele greu de orînduit într-o specie sau alta” [14, p. XIII]. De reținut totuși că autorul conturează anumite particularități ale acestor categorii de proză – gluma și anecdota, incerte *ca specii* ale narațiunii comice populare.

„Îndeaproape înrudite cu snoava sînt *gluma* și *anecdota*, scrie savantul. La prima vedere cele două par a fi sinonime [...]. Prin *glumă* [...] înțelegem narațiunea care se încheie printr-o poantă menită să scoată în lumină mintea scînteietoare a protagonistului [...]. Gluma are la bază înclinarea omenească de a specula sursele felurite ale unor cuvinte, jocurile omonimiei, apropiind [...] cuvinte care în uzul firesc nu se asociază niciodată. [...] Narațiunea e [...] redusă, expunîndu-se [...] un singur moment, uneori repetat pentru



fiecare din cei doi sau trei protagoniști, gluma situându-se din acest punct de vedere la periferia speciilor epice” [14, p. XIV-XV]. Ceea ce surprinde pînă la urmă în exegeza de mai sus este concluzia că anecdota și gluma se află la „periferia **speciilor** epice” (expresia lui Bîrlea), de unde rezultă că nu întrunesc condiții estetice de specii literare.

Confuză și inacceptabilă considerăm prezentarea anecdotei folclorice drept „glumă în care actanții sînt personalități cunoscute” [tot acolo, p. XVI].

Despre *anecdota* și *glumă*, ca „subspecii strîns înrudite ale snoavei”, scrie același autor în articolul *Snoavă* din a sa *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (București, 1976) [15, p. 352]. „Dacă narațiunea urmărește să pună în lumină ingeniozitatea, mintea scilicitoare a actantului, avem în față o glumă; dacă însă îndărătul acestei replici se ascunde prostia sau viclenia [...] narațiunea respectivă e o snoavă” [15, p. 357]; „S-a convenit în zilele noastre (cu trimitere la cartea lui Hermann Bausinger *Formen der „Volkspoesie”*, Berlin, 1968 – n. n.) ca prin anecdota să se înțeleagă gluma în care actanții sînt personalități cunoscute” [ibid.]. Sigur, nu putem împărtăși nici aceste opinii.

Conceptul despre anecdota *populară* ca glumă „în care actanții sînt personalități cunoscute” (exclusiv deci) depășește chiar și dimensiunile formulei de anecdota ca termen *literar* (din același an, 1976, autor Marcel Duță): „scurtă povestire, cel mai adesea veselă, cu final moralizator și cu un pronunțat caracter pitoresc, din viața de toate zilele, sau pusă pe seama unui personaj celebru” [16, p. 25].

În studiul monografic *Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești* (1978), cercetătorul V. Cirimpei (n. 1940) pledează tranșant pentru recunoașterea snoavei și a anecdotei populare (nu cea de altă origine) ca specii aparte, cu profiluri categoriale de sine stătătoare: „Și *snoava*, și *anecdota populară* sînt narațiuni cu caracter comic. Ele se deosebesc prin felul de desfășurare a comismului [comicului]: în **snoavă** – treptat, lent și desfășurat; în **anecdota** – concis și brusc. Snoava are episoade laterale, poate întruni și o înlănțuire de peripeții ale eroului central; anecdota reflectă, de regulă, un singur caz. Realitățile descrise în snoavă sînt generalizate, iar cele din anecdota – mult mai individualizate, mai concrete. Cu cît anecdota e mai nouă (mai îndeaproape vizează o situație cotidiană sau o faptă a cuiva), cu atît efectul ei comic, poanta, este mai mare; cu trecerea anilor acest efect scade. În unele cazuri anecdota poate fi o fază inițială a snoavei” [17, p. 7-8].

Aceeași concepție despre snoavă și anecdota ca specii aparte stă la baza volumului *Snoave și anecdote* (1979). În studiul introductiv, intitulat *Specii folclorice de satiră și umor*, V. Cirimpei face cîteva precizări vizavi de problema consemnării-nominalizării narațiunilor comice: „Modalitatea umoristico-satirică de zugrăvire folclorică a realității este caracteristică pentru două specii înrudite – **snoavele** și **anecdotele**. Creațiile acestor specii sînt în întregime umoristice, umoristico-satirice ori satirice. Ele redau în exclusivitate aspectele comice ale mediului uman; prin ele creatorii populari provoacă zîmbete și rîs, întrețin căldura bunei dispoziții, a hazului și glumei [...]. Snoavele și anecdotele, deși întretesute pe alocuri de expresii și pasaje în versuri, sînt specii de proză folclorică. Ele au asemănări de ordin secundar cu povestea nuvelistică și povestirea populară, cu fabula și parabola. Ceea ce le face să se deosebească radical de aceste specii, este aceeași ținută umoristico-satirică predominantă, orientarea totală spre interpretarea comică a vieții. În temei realiste (asemenea povestirilor populare), snoavele și anecdotele pot avea și elemente alegorice, miraculoase și convenționale, didactice și de altă natură, însă oricare din aceste elemente sînt subordonate tratării comice a subiectului, obținerii efectului ilariant [...].

Strîns unite între ele datorită modalității de înfățișare a realității, **snoavele** și **anecdotele**, totuși, **nu constituie o singură specie**; ele au profiluri independente bine conturate. [...] În genere, anecdotele proaspăt create conțin mai multă satiră decît snoavele,

cu timpul însă efectul sarcastic al satirei lor se transformă (pentru alte generații) în glumă nevinovată, simplu umor; uneori chiar în glumă banală sau, cum obișnuim a-i spune, anecdotă răsuflată” [18, p. 5-6].

V. Cirimpei grupează textele volumului, peste 200 la număr, în cinci categorii tematice (I: situații familiale, II: trăsături de caracter, III: situații extrafamiliale, IV: relații sociale antagoniste, V: viziuni anticlericale și antireligioase) a câte două compartimente – unul de *snoave* și altul de *anecdote*.

Ca prefațator al ediției critice de S.-C. Stroescu *Snoava populară românească* (1984), Mihai-Alexandru Canciovici (n. 1944), bun cunoscător al povestitului pe teren, se referă, printre altele, și la aspectul denominativ al narațiunilor populare comice: afară de *poveste* și chiar *basm*, scrie autorul prefeței, pentru snoavă sînt folosiți, în diverse regiuni ale României, termeni: *povești glumețe*, *povești cu măscări*, *minciuni*, *bazonii*, *parascovenii*, *jîtii*, *taclale*, *polojării*, *bălăcărele*, *dăfii / dăfi*, *secături*, *palavre*, *istorii*, *trantii*; „Foarte des este folosit [pentru snoavă] termenul de glumă alături de poveste” [9, p. VI].

Considerînd „snoava [...] o *categorie* a prozei populare [...]”, M. Canciovici subordonează „anecdotele și glumele acestei specii. Ele se prezintă ca „[...] două **subcategorii** ale snoavei, avînd o individualitate aparte” [id.]. Intuind caracterul **subred** al acestei tipologii, exegetul caută argumente concludente și afirmă că **gluma**, ca „subspecie a snoavei”, este o „narațiune scurtă, concentrată, care se încheie cu o «poantă» ce pune în valoare iscusința și inteligența creatorului ei. Glumele sînt narațiuni de origine livrescă” [9, p. VII]; **anecdota** – „o glumă în care personajele sînt diverse personalități, [...] o farsă pusă, de obicei, pe seama unui personaj istoric. [...] este legată de personalități istorice de renume” [9, p. VIII].

În viziunea noastră, aceste precizări teoretice nu clarifică situația. Care ar fi rațiunea includerii „glumelor de origine livrescă” în proza folclorică?

Cercetînd specificul structural-artistic al narațiunilor comice populare, V. Cirimpei propune o nouă tipologie a acestora. Pe lîngă noțiunile snoavă și anecdotă, pe care le definea categoric drept **specii** în anii '70, exegetul evidențiază ulterior cea de-a treia specie de folclor comic în proză – gluma. În postfață la volumul *Ace pentru cojoace*. **Glume, anecdote, snoave**, autorul pledează pentru recunoașterea a trei tipuri de narațiuni comice. Comentariul următor este concludent în acest sens: „Strîns unite între ele, datorită modalității de înfățișare a realității, snoavele, anecdotele și glumele nu constituie o singură categorie de gen; ele au profiluri independente, distinct conturate. Se deosebesc, în primul rînd, prin felul de expunere și degajare a comismului [comicului]: în snoavă – treptat, lent și desfășurat; în anecdotă – concis și brusc, în glumă – laconic-aluziv. Snoava are episoade laterale, poate încorporează și o înlănțuire de peripeții ale eroului central; anecdota reflectă, de regulă, un singur caz; gluma constă dintr-un schimb de vorbe, un scurt dialog sau o replică. Realitățile vizate de snoavă sînt generalizate, iar cele din anecdotă și glumă – individualizate, mai concrete” [19, p. 144-145].

În volumele colective de creație populară din diferite zone, editate la Chișinău: *Folclor din Bugeac* (1982), *Folclor din nordul Moldovei* (1983), *Frumos e la șezătoare* (aceiași an), *Folclor din Maramureș* (1991) și *Cît îi Maramureșul...* (1993), folcloristul V. Cirimpei a prezentat snoavele și anecdotele ca specii aparte, iar în *Folclor din stepa Bălților* (1987), afară de snoave și anecdote, a inclus un grupaj de 10 texte-glume.

Un moment inedit în teoria speciilor comice apare în colecția zonală *Folclor din Țara Fagilor* (Chișinău, 1993). Același cercetător delimitează, cu tablete explicative și creații folclorice, altfel zis, teoretic și practic, în categorii-specii aparte, narațiunile comice nord-bucovinene (ale Țării Fagilor) în următoarele unități: *snoave*, *anecdote*, *glume* și, pentru prima dată, introdus în uz științific, termenul **pidosnicii**. Autorul se întreabă retoric „Ce este

**pidosnicia?**” și răspunde explicând: „Cuvîntul nu e o invenție de cabinet, ci profilarea unei ziceri din popor. Într-o iarnă, prin 1989, nimerisem la o șezătoare din nordul Basarabiei: un bărbat, la un moment dat, zise: «O să vă spună moșul o povestire cam pe dos (poate ați putea-o înțelege)». Și continuă cu o *istorisire amuzantă* nu numai prin subiectul expus, dar și prin *felul special sucit al vorbelor*. Expuneri de acestea am auzit cu toții în viața noastră nu o singură dată, le cunoaștem hazul și farmecul, știm că sînt ziceri «pe dos»; din păcate însă, ele au circulat pînă acum numai pe cale orală. Sigur, așternerea lor pe hîrtie implică anumite greutăți de ortografiere, nemaivorbind de forma incomodantă pentru obișnuita percepere a textului, căci lipsește intonația, conducătoare spre înțelegerea vorbelor (intonație proprie doar comunicării pe viu între cel care povestește și ascultă). Este vorba de niște *avalanșe de realități absurde și anapoda*, care, în loc să ne supere, *ne fac să zîmbim* și chiar să rîdem. (Să le fi știut în copilărie și creatorii teatrului absurd?...)»

Să relevăm [...] principalele tipuri de pidosnicii.

Mai întîi – 1) cele domoale, povestiri ca toate povestirile, și numai pe ici-colo au cîte o situație alogică: unui tînăr i se naște tata, în cîteva minute o mlădiță de copac dezvoltă «vreo douăzeci de metri în înălțime», transformîndu-se în arbore cu un cuib de pasăre cu puișori în el (*Cînd s-a născut tata*); posibilitatea unuia de a umbla fără cap și de a și-l așeza, la nevoie, la loc, între umere (*În căutare de nănași*);

2) cu o densă împănare de alogisme: un foarte bun ciubotar, care în același timp e tot atît de bun fierar, lemnar, olar, bucătar, specificul măiestriei lui reieșind din aceea că, lucrînd în funcția unui specialist, realizează – și aceasta în lanț continuu – producția altui specialist (*Un ciubotar bucovinean*); livada [numai] de cireși a cuiua poate fi de vișini, pruni, zarzări, prăsazi (*În livadă*);

3) sucirea oricărei îmbinări de verb și substantiv: în loc de a purcede pe o cărare, cineva se cărărește pe o purceasă; în loc de a fura vreo trei cîrlane, unul cîrlănește vreo trei furate (*La furat mioare*); în loc de a fugi la bordei – a bordeia la fugit, în loc de a mîncea plăcinte – a plăcinti mîncate (*La furat plăcinte*); în loc de «s-a pornit la drum un popă» – «s-a popit la drum un pornit», în loc de «s-a dus cu caprele» – «s-a caprilus cu dusele», în loc de «s-a suit pe cuptor» – «s-a cuptorit pe suit», în loc de «îl ciupeau coțofene» – «îl coțofeneau ciupite» (*Întîmplările unui tîlhar*);

dar și cu scornirea de forme noi pentru unele cuvinte (în loc de «babă», «slujbă» – «babet», «slujbete», în loc de «a vedea, a observa» – «a ochi»), cît și – ceea ce e îndeosebi de sofisticat – de îngemănări ale unor cuvinte, adică îmbinări de două cuvinte într-o singură vocabulă (în loc de «cauți, fiule» sau «caut, părinte» – «căutat-iule» și «căutat-inte») [20, p. 273-274].

Cu toate că e o dezvoltare amplă și minuțioasă a respectivei noțiuni de folclor comic, V. Cirimpei, conștientizînd multitudinea fațetelor fenomenului ca atare, menționează: „Acestea-s doar unele particularități ale speciei pidosnicilor; o exegeză mai desfășurată a fenomenului artistic în cauză urmează a se face” [ibid., p. 274].

După vreo 15 ani, același folclorist, în prefața cărții sale *Pozne cu alde Păcală. Povestiri și dialoguri din folclorul comic românesc* (2007), își informează cititorii despre o specie de folclor comic narativ, rămasă în afara cîmpului de cercetare a specialiștilor: „Printre [piesele volumului ...] expunem textele 76, 84, 98\* [...], acestea conturînd un profil poetic aparte, distinct, al unei forme de narațiune populară comică, pe care o denumim (de prima dată în această prefață) **întrebare cu răspuns isteț**; ea constă din preocuparea

\* Reproducem două dintre acestea, mai scurte: 1) „*Secretul vîrstei înaintate*. // – Ia spune-mi, moșule, ce ai făcut, că, iată, ajungi la suta de ani? / – Păi, dă!... Ce era să fac?... Am așteptat.” și 2) „*Apa mării*. // Profesorul: De ce apa de mare este sărată? / Elevul: Pentru că ea conține multe scrumbii.”

cuiwa (concret sau fără identificare) de o problemă ce necesită limpezire; soluția fiind una stupefiantă, mucalită și înveselitoare; ansamblul componentelor *întrebare și răspuns* necesitând efort creator subtil, inventiv, ingenios-ilar, demn de mintea unui Păcală. Plăsmuiri de această factură poetică au fost și sînt prezente în creația populară a românilor, în folclorul altor popoare” [21, p. 7-8].

\* \* \*

Așadar, în decursul istoriei folclorului românesc, narațiunilor comice li s-a zis în diverse feluri: *întîmplare, jîtie, polojănie, poveste și poveste populară, povestire populară, istorie* și (cu accent pe dimensiune) *istorioară; iznoavă, snoavă, dafie/dăfie, palotie, polotic, pildă* (ca una moralizatoare), *prujă, brașoavă, teclă, olejgă, opșag, tămășag, palavră, bălăcărea, trantă / trantie*; pentru adevăru-i convențional – *minciună și minciună poporală, secătură*; iar pentru caracterul ilar – *păcălitură, bazaconie, parascovenie, frămîntare de limbă, vorbă de clacă, pidosnicie, zîmbet, rîset, poveste hazlie și poveste glumeață, poveste cu măscări, glumă, întrebare cu răspuns isteț, anecdotă și anecdotă poporală*.

A urmat o lungă perioadă de identificare a speciilor comice populare, de nominalizare adecvată a narațiunilor de această natură. Diferiți culegători, editori și cercetători de folclor au luat în calcul specificul materialului de care au dispus, numirea lui populară și cărturar-savantă. Astfel, B. P. Hasdeu, la 1867, s-a oprit la termenul de origine cultă *anecdota*; Petre Ispirescu, în 1873 și 1874 – la popularul *snoavă*, el însă, la 1883, observînd, că afară de snoave, circulă oral și piese comice cu alt specific structural, pe care le-a numit *glume*.

Ion Fundescu, pentru unele narațiuni, a preferat zicerea populară *păcălitură* (în ediții din 1867 și 1895), altele fiind nominalizate, în înțelegerea sa, cu termenul *anecdota* (1895); pentru Elie Baican, deosebită puțin de *anecdota*, este *palavra* (1882, 1911); Gh. I. Sima, cu anumite rezerve față de preluarea de către folcloriști a termenului livresc „*anecdota*”, introduce sintagma-termen *anecdota poporală* (1889); pentru D. Stăncescu, în edițiile din 1892, 1893 și 1905, toate povestirile populare comice sînt *snoave*; în timp ce aceleași snoave pentru Tudor Pamfile sînt *glume* (1919), evident, cu altă semantică decît cele numite așa de P. Ispirescu; dar, un moment istoric important: altceva decît *gluma-snoavă* este *frămîntarea de limbă* – termen introdus de T. Pamfile, împreună cu M. Lupescu și L. Mrejeriu la 1907.

Scrutarea atentă a narațiunilor comice de către Ștefan St. Tușescu, l-a făcut pe acesta să nominalizeze inedit, cu termenul popular *dafie* (1904), o categorie diferită de cunoscutele *snoavă* și *glumă*, pe care, de asemenea, le publică (1904, 1911). Autorul promovează ca denumiri *povestire hazlie* (1904) și *păcălitură* (1913), aceasta din urmă sinonimică, în viziunea sa, cu *frămîntare de limbă*.

Alți cercetători ai domeniului (Petru Ursache, Ovidiu Bîrlea, Mihai-Alexandru Canciovici), folosind termenii consacrați de acum – *snoavă, anecdota, glumă* –, caută să aprecieze valoarea lor denotativă în raport cu noțiunea de specie folclorică. Pentru P. Ursache istorioara comică, *anecdota* și *gluma* sînt **subdiviziuni** ale *snoavei* (1964), pentru Ov. Bîrlea – *anecdota* și *gluma* sînt „**subspecii** strîns înrudite ale *snoavei*” (1966, 1971, 1976); M.-A. Canciovici consideră *anecdota* și *gluma* „**subcategoriile** ale *snoavei*” (1984).

O altă percepere a noțiunii de specie folclorică rezultă la V. Cirimpei, care din 1978-1979 descrie *snoava* și *anecdota* ca **specii aparte**, în 1985 – și a *glumei*; pledează pentru configurații de **specii folclorice**: în 1993 – a *pidosniciei* (înrudită

cu *frământarea de limbă*) și, în 2007 – a ceea ce numește *întrebare cu răspuns isteț*. Pentru V. Cirimpei nici anecdota, nici gluma, nici pidosnicia / frământarea de limbă, nu se încadrează în parametrii noțiunii de snoavă; cu atât mai mult întrebarea cu răspuns isteț.

Urmează, credem, ca viitoarele cercetări asupra conceptului de specie folclorică, aplicat la materia concretă a vastului și diversului domeniu de creații populare comice (S. C. Stroescu: 3228 de tipuri), să vină cu noi corective, precizări, și originale descoperiri.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Victor Cirimpei, *Generatorii rîsului folcloric, aspecte ale operei lor* // RLȘL, 2007, nr. 3-4.
2. B. P. Hasdeu, *Studii de folclor*, Ediție îngrijită și note de Nicolae Bot, Cluj-Napoca, 1979.
3. Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români. Autori, publicații periodice, instituții, mari colecții, bibliografii, cronologie*, București, 2006.
4. *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979.
5. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974.
6. D. Stăncescu, *Cerbul de aur. Basme culese din popor*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, 1985.
7. Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, f. a.
8. Tudor Pamfile, *Cartea povestirilor hazlii*, Chișinău, 1919.
9. *Snoava populară românească*, Ediție critică de Sabina-Cornelia Stroescu, Prefață de Mihai-Alexandru Canciovici, București, 1984.
10. *Dicționarul scriitorilor români din Basarabia (1812–2006)*, Chișinău, 2007.
11. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Chișinău, 2007.
12. P. Ursache, *Prefață // De-ale lui Păcală. Snoave populare*, Ediție îngrijită de V. Adăscăliței și P. Ursache, București, 1964.
13. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I., București, 1966 [p. 5-110: Prefață și Introducere].
14. Ovidiu Bîrlea, *Prefață // Nevasta cea isteată. Snoave populare românești*, Ediție îngrijită de Sabina-Cornelia Stroescu, București, 1971.
15. Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976.
16. *Dicționar de termeni literari*, București, 1976.
17. V. A. Cirimpei, *Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești*, Chișinău, 1978.
18. *Snoave și anecdote*, Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de V. A. Cirimpei, Chișinău, 1979.
19. *Ace pentru cojoace. Glume, anecdote, snoave*, Selecție, prelucrare literar-științifică și comentarii de Victor Cirimpei, Chișinău, 1985.
20. *Folclor din Țara Fagilor*, Chișinău, 1993.
21. *Pozne cu alde Păcală. Povestiri și dialoguri din folclorul comic românesc*, Selecție, îngrijire folcloristică, prefață, note asupra ediției, bibliografie și vocabular: Victor Cirimpei, Chișinău, 2007.

ANATOL EREMIA  
 Institutul de Filologie  
 (Chișinău)

**LEXICUL SOCIAL-ISTORIC ÎN TOPONIMIA  
 ROMÂNEASCĂ PRUTO-NISTREANĂ**  
**2. TOPONIME OICONIMICE,  
 SOCIALE, PROFESIONALE**

Continuăm, prin acest articol, tratarea numelor topice românești provenite din termeni și cuvinte ce țin de lexicul social-istoric al limbii române. Formațiile onimice respective urmează să fie analizate în plan sincron și diacronic, cu aplicarea diverselor metode lingvistice de cercetare (comparativ-istorică, lexical-etimologică, derivațională, teritorial-geografică), prin utilizarea celor mai diferite informații de ordin lingvistic, istoric, geografic, etnologic. Obiectul investigațiilor în acest caz îl constituie toponimele oiconimice, sociale propriu-zise și profesionale. Pentru o viziune de ansamblu asupra problemei în cauză a se vedea prima parte a studiului *I. Toponime etnonimice, migratorice, antroponimice*, publicat în „Revistă de lingvistică și știință literară” (Chișinău, 2008, nr. 1-2, p. 71-85).

**Toponime oiconimice.** Această categorie de nume topice reprezintă la origine termeni ce denumesc așezări omenești, locuințe, diverse încăperi și construcții (< gr. *oikos* „locuință”, „localitate”, „încăpere” + *onyma* „nume”). Tipurile așezărilor umane au fost determinate în trecut de diferiți factori istorici, geografici, social-economici, demografici, aceștia fiind în strânsă legătură cu dezvoltarea culturii materiale și spirituale a societății, precum și cu evoluția modului de trai al oamenilor. În diversele împrejurări istorice și condiții geografico-naturale omul a folosit condiții și modalități prielnice pentru a-și întemeia gospodăriile și a fonda sate.

După criteriul fizico-geografic se disting două tipuri de așezări omenești: sate de m u n t e și sate de c â m p i e. După structura și forma lor așezările se divizează în: sate de tip r ă s f i r a t, sate de tip a d u n a t și sate de l i n i e (situat de-a lungul văilor sau al drumurilor). În funcție de ocupația locuitorilor se deosebesc: sate a g r i c o l e, sate a g r i c o l e - p a s t o r a l e, sate de p e s c a r i și sate s p e c i a l i z a t e (după anumite meșteșuguri, îndeletniciri, atribuțiuni sociale).

Pentru regiunile de la est de Carpați sunt caracteristice satele de tip complex: de câmpie, adunate, agricole. Se întâlnesc pe alocuri și alte tipuri și subtipuri de așezări: de linie (în cazul unor colonii germane, rusești și ucrainene), agricole-păștoarești (în trecut odăi, cășle, stâne, târle, ferme). Aici mai pot fi amintite și unele sate care s-au dezvoltat pe baza gospodăriilor și așezărilor din pădure, a cantoanelor pădurarilor și a locuințelor temporare ale lucrătorilor la pădure, pe locul unor prisăci, al unor stații de poștă și hanuri din cadrul vechiului nostru sistem rutier, a unor menaje și construcții ce țin de activitatea oamenilor în mediul rural.

Termenii care denumesc diversele localități, locuințe, menaje și construcții sunt în mare parte cuvinte din fondul lexical autohton și latin: *adăpost* < lat. *ad depositum*; *arie* < lat. *area* „suprafață”, „teren neted”, „arie”; *bordei* < dintr-un radical geto-dacic; *casă* < lat. *casa* „căsuță”, „vilă”, „cocioabă”; *cătun, cătună* < cuvânt autohton sau latin, comp. alb. *katun, kotun* „sat”, „vilă”; *curte* < lat. *curtis* „curte”, „loc îngrădit”; *gard* < lat., comp. alb. *gard, gardas* „gard”, „îngrăditură”; *pătul* < lat. *patibulum* „par”, „stâlp”, „hărag”; *sat* < lat. *fossatum* „loc întărit printr-un șanț”, „castel” < *fossa* „șanț”, „întăritură”; *staul*

< lat. *stabulum*, *stabulum* „locaș”, „sălaș”, „locuință”, „staul, stână”; *stână* < lat. *\*stana* „locuință”, „stână”, „loc de popas”; *țarc* < lat., comp. alb. *thark* „gard”, „ocol”; *vatră* < lat., comp. alb. *vatër* „vatră”.

Pe parcursul vremii în limba noastră au pătruns cuvinte și termeni din alte idiomuri, din limbile de contact: *budă* < ucr. *буда* „căsuță”, „colibă”, „budcă” sau pol. *buda* „căsuță în pădure”; *butcă* < rus., ucr. *будка* „baracă”, „gheretă”, „cușcă”, „coteț”; *canton* < fr. *canton* „canton (la căile ferate)”; *cardon* < rus. *кардон* „pichet de grăniceri”; *cherhana*, *chirhana* < tc. *kerhane* „casa pescarilor”; *câșlă* < tc. *kışla* „adăpost de iarnă pentru vite”, „mahala”, „cartier”; *colibă* < slav. *колиба* „adăpost”, „cocioabă”; *ocol* < slav. *околя* „cerc”, „loc împrejmuit”; *odaie* < tc. *oda* „cameră”, comp. bg. *одая*, s.-cr. *одаја*; *ogradă* < slav. *ограда* „gard”, „ocol de vite”; *comarnic* < bg. *комарник*, s.-cr. *комарњак* „colibă ciobănească”; *conac* < tc. *конак* „casă mare”, „stațiune”; *serai* < tc. *saray* „casă”, „palat”, „grajd”, „adăpost pentru trăsuri”; *sălaș* < ung. *szallas* „locuință”, „casă”, „adăpost”; *șopră* < germ. *Schoppen* „adăpost pentru uneltele agricole; hambar”; *șură* < germ. *Schur* „șopră, șopron” ș.a.

În trecut satele luau ființă, de obicei, pe locurile libere, nepopulate, virane, de pustie. Uneori însă se întemeiau localități și pe locurile deja populate de oameni, pe locul unor cătune izolate sau în preajma unor așezări agricole și păstorești (odăi, câșle, stâne, prisăci etc.), pe lângă mici întreprinderi (varnițe, velnițe, cărămidării etc.) sau locuințe, construcții, instalații industriale gospodărești (mori, pive, roți de udat grădinile, ambare, seraie, coșare, beciuri, crame etc.).

La diferite tipuri de așezări omenești, locuințe, construcții și alte acareturi se referă oiconimele: *Blijnii Hutor* (UATSN) < rus. *ближний* „apropiat, învecinat” și *хутор* „sătuc, cătun”; *Bordeieni* (Cahul) < *bordei* „căsuță săpată în pământ”, „locuința izolată în câmp pentru lucrători”; *Carantin* (comasat în 1971 cu Dzerjinscoe, UATSN), *Câșla* (Cantemir, Telenești) < *câșlă* „așezare de păstori și crescători de vite”, „sățucean, cătun”, *Câșlița-Prut* (Cahul) < *câșliță*, diminutiv al lui *câșlă*; *Ceadâr* (Leova), *Ceadâr-Lunga* (oraș, UTAG) < tc. *çadir* „sătră”, „cort”; *Conacu* (Glodeni, desființat) < *conac* „casă boierească la țară”, „curte boierească”; *Coșnița* (Dubăsari) < *coșniță* „coșar pentru păstrarea porumbului în știuleți”; *Crasnăi Cut* (comasat în 1977 cu Harmațca, UATSN) < rus. *красный* „roșu” și *кум* „sătuc, cătun”, „mahala”; *Făgădău* (Fălești, Florești) < *făgădău* „han la un drum mare”, „cârciumă”, „ospătărie”; *Izbiște* (Criuleni) < rom. reg. *izbiște* „loc unde odinioară a existat o locuință” < *izbă* (< rus. *изба* „casă mică, săracioasă”, „locuință veche”) + suf. *-iște*; *Odaia* (Nisporeni, Șoldănești) < *odaie* „adăpost pentru vite în câmp”, „gospodărie agricolă în câmp”; *Otac* (Rezina) < *otac* „adăpost pentru vite și oameni în câmp”, „așezare agricolă sau păstorească; cătun”; *Peatihatca* (Anenii Noi, desființat în 1964) < rus. *пять* „cinci” și *хата* „casă”, „cocioabă” + suf. *-ka*; *Pivniceni* (Dondușeni) < *pivniță* „beci” + suf. *-eni*; *Pompa* (Fălești) < *pompă* „mașină de pompat fluide”, „instalație de udat la grădină”; *Prisaca* (Cimișlia) < *prisacă* „loc unde se cresc sau se țin albinele în câmp; albinărie, stupărie”; *Ratuș* (Criuleni, Telenești) < *ratuș* (*ratoș*, *rateș*) „han la un drum principal”, „casă boierească; conac”, „casă mare; hurdughie” < ucr. *pamyua* < germ. *Rathaus* „local administrativ”, „casă mare”; *Satul Nou* (Cimișlia), *Valea Satului* (Criuleni) < *sat* „așezare rurală”, *Sărăieni* (toponim istoric, fost sat, azi mahala, parte a comunei Slobozia Mare, Cahul) < *sărai* (*serai*) „construcție într-o gospodărie rurală, în care se păstrează uneltele agricole sau se adăpostesc vitele”, „încăpere folosită ca bucătărie de vară sau cămară”; *Sătuc* (Cahul) < *sătuc*, diminutiv al lui *sat*; *Seliște* (Leova, Nisporeni, Orhei), *Seliște Nouă* (Călărași) < *seliște*, *siliște* „vatra satului”, „locul unui sat dispărut”; *Selișteni* (Nisporeni) < *seliște* + suf. *-eni*; *Stodolna* (comasat în 1969 cu Lalova, Rezina) < reg. *stodolnă*, *stodolă*, *standoală* „șură”, „hambar”; *Suric* (Cimișlia) < *suric* „cireadă”, „ocol pentru vite în câmp”;

*Șuri* (Drochia) < *șură* (pl. lit. *șure*) „construcție pe lângă o gospodărie rurală, unde se păstrează uneltele agricole sau se adăpostesc vitele, oile” < germ. *Schûr*; *Șurele* (comasat în 1970 cu Chetrosu, Drochia) < *șurele*, pluralul lui *șură*; *Tiraspol* (oraș, UATSN) < gr. *polis* (πολις) „oraș” și *Tiras*, denumirea antică a râului Nistru, oiconimul fiind o creație onimică comemorativă, dată localității la sfârșitul sec. al XVIII-lea de către oficialitățile țariste, în memoria renumitelor colonii grecești din nordul Mării Negre.

Comemorative ar putea fi considerate și denumirile ce ne trimit la orașe și sate din alte regiuni și provincii istorice sau chiar din alte țări, acestea având o anumită rezonanță istorică sau social-economică și culturală: *Brăila* (sat în componența municipiului Chișinău), *Mărașești* (Sângerei), *Pitești* (Leova), *Varșavca* (comasat în 1971 cu Pârlița, Fălești), *Zaporojeț* (UATSN). Să se compare și numele de localități de pe teritoriul de la est de Nistru: *Brăila*, sat în fostul județ Bobrinet; *București*, sat pe malul stâng al Niprului, *Tecuci* (*Tecucia*), sat situat dincolo de Bug, ș.a.

După cum s-a arătat deja, oamenii din mediul rural dispun de multiple și diverse domenii de activitate practică: lucrarea pământului, viticultura, pomicultura, legumicultura, creșterea vitelor, lucrări la pădure, pescuitul, albinăritul, sericicultura, vânătoarea, industria casnică și gospodărească, exploatarea bogățiilor naturale, meșteșugurile populare. Toponimia vizează activitatea oamenilor în toate aceste domenii, prin denumiri referitoare la variatele lucrări și treburi gospodărești și la tot ce a creat omul în sprijinul și susținerea acestora. Cuvintele și termenii ce denumesc activitățile și realitățile din lumea înconjurătoare sunt de asemenea numeroase și variate. În articolul „*Aspecte și procedee onomasiologice în toponimia de proveniență entopică*” (în „*Revistă de lingvistică și știință literară*”, Chișinău, 2007, nr. 3-4, p. 103-115) au fost examinate unitățile terminologice referitoare la domeniile și sferile de activitate ale oamenilor. În articolul de față prezentăm înseși entitățile realității obiective desemnate prin unități onimice specifice toponimiei minore, prin microtoponime:

*Agronomia* (Briceni, Dondușeni; Leca, Cantemir) < *agronomie* „gospodărie agricolă de stat înzestrată cu tehnică, materiale semincere, substanțe chimice etc., necesare lucrării pământului”; *Aria* (Bârnova, Ocnița), *Dealul Ariilor* (Drăgușeni Noi, Hâncești) < *arie* „loc unde se treieră cerealele”, „loc special amenajat pentru uscarea cerealelor treierate”; *Butca* (Vadul lui Vodă, mun. Chișinău) < *butcă* „casă din lemn, bojdeucă”, „șopron”; *Cantonul din Voloacă* (Sadova, Călărași) < *canton* „locuința pădurarului”, „clădire înzestrată cu aparate și utilaj necesar pentru supravegherea și întreținerea unei căi de comunicații (cale ferată, șosea)”; *La Căsoaie* (Parcova, Edineț) < *căsoaie* „casă mică auxiliară”, „casă izolată în câmp”; *Cășăria* (Recea, Râșcani; Bușila, Ungheni) < *cășărie* „încăpere la o stână unde se prepară cașul, brânza”; *Chiuă* (Rudî, Soroca), *Pârăul Chiuăi* (Brânzeni, Edineț) < *chiuă* (lit. *pivă*) „instalație (mașină) pentru împâslirea țesăturilor de lână”, „clădire unde se află o astfel de instalație”; *Comarnicu* (or. Ialoveni), *Feredeu* (Trebujeni, Orhei) < *feredeu* „local special amenajat pentru îmbăiere; baie”; *Jităria* (Chetriș, Fălești) < *jitărie* „casa jitarului” (*jitar* „paznic de câmp”); *Oloinița* (or. Cahul) < *oloiniță* „fabrică de ulei”; *Pătuiacul din Livadă* (Pănășești, Strășeni) < *pătuiac* „adăpost pentru paznicul de câmp”; *Plevnicul lui Căpraru* (Cotihana, Cahul) < *plevnic* „încăpere în care se păstrează pleava”; *Poietele* (Coteala, Briceni) < *poietele*, diminutivul plural al lui *poiata* „construcție rudimentară la o stână servind ca adăpost pentru ciobani”, „adăpost pentru lucrători în câmp”, „staul, grajd”, „șopron”, „coteț”; *Povarnă* (Sculeni, Ungheni) < *povarnă* „mică fabrică de spirt (rachiu, țuică)”; *Iazul de la Roată* (or. Cahul) < *roată* „instalație alcătuită dintr-o roată cu cupe, pusă în mișcare de animale de tracțiune, cu ajutorul căreia se scoate apă dintr-un iaz pentru udatul grădinilor”; *Sărăria* (toponimic istoric, Tuzla, jud. Cetatea Albă) < *sărărie* „loc amenajat pentru obținerea sării din apa mării, prin evaporare”; *Valea Sâiecelor*



(Rădenii Vechi, Ungheni) < reg. *sâiac* (*sâsâiac*, *sisiac*) „construcție din scânduri sau din nuiele pentru păstrarea știuleților de porumb”; *Stodoala* (Cobani, Glodeni) < reg. *stodoală* (*stândoală*, *stodolă*, *studoală*) „hambar pentru cereale, fân, paie”; *Steclăria* (Ciuciuleni, Nisporeni) < reg. *steclărie* (lit. *sticlărie*) „fabrică ce produce sticlă”; *Șandramaua* (Văleni, Cahul) < *șandrama* „construcție din scândură în interiorul unei gospodării”; *Șopronețele* (Ghiduleni, Rezina) < *șoproneață* „mic adăpost pentru fân sau pentru vite”; *Tăbăcăria* (cartier al or. Chișinău) < *tăbăcărie* „atelier de argăsit piele”; *Temnicele Prăbușite* (Vatici, Orhei) < *temnic* „adăpost de iarnă pentru stupurile de albine”; *Vracnița din Sus* (Stroiești, UATSN) < *vracniță* (< s.-cr. *вратница*) „poarta satului; barieră”; *Zămnicile* (Zbieroaia, Nisporeni) < *zămnic* „pivniță”, „bordei în pământ”; *Zăvada* (Podoimița, UATSN) < *zăvadă* „adăpost de iarnă pentru vite”.

Toponimele discutate, după cum se poate observa, reprezintă, sub aspect formativ, denumiri simple primare, în cea mai mare parte (*Aria*, *Buda*, *Odaia*, *Prisaca*, *Ratuș* etc.) sau derivate (*Bordeieni*, *Puvniceni*, *Săraieni*, *Selișteni* etc.) și compuse (*Câșlița-Prut*, *Dealul Ariilor*, *La Căsoaie*, *Satul Nou*, *Temnicele Prăbușite* etc.). Derivatele sunt, de regulă, denumiri de localități.

**Toponime sociale.** Această categorie de nume topice reflectă anumite aspecte ale vieții societății umane din diferite perioade istorice. Multe denumiri se referă la starea socială a locuitorilor, evocă diverse raporturi economice, juridice și administrative dintre membrii societății. Există nume de locuri și localități care ne amintesc de foști demnitari cu anumite funcții și atribuțiuni în vechea organizare a statului. Unele denumiri au apărut în legătură cu ocupațiile sau îndeletnicirile locuitorilor, cu tradițiile, credința și superstițiile oamenilor.

În epoca feudală, când au luat ființă cele mai multe așezări rurale, populația de prin sate era împărțită în boieri (moșieri) și țărani. Boierii stăpâneau teritorii masive de terenuri agricole, țărani în schimb aveau în posesia lor suprafețe de pământ mult mai reduse. Toponimia atestă această stare de lucruri, mai cu seama prin denumirile de locuri fixate în documente și în materialele de arhivă: *Moșia Boierească*, *Pădurea Boierului*, *Viile Boierești*, alături de *Moșia Mănăstirească*, care aparține unei mănăstiri, și *Pădurea Împărătească*, care se afla în stăpânirea curții domnești sau care ținea de domeniul statului. Proprietățile individuale ale țăranilor sunt desemnate de multiple și diverse microtoponime, acestea constând, de obicei, din denumirea obiectului ca atare și numele posesorului: *Aria Dascălului*, *Bahna lui Anronic*, *Balta lui Alexe*, *Barcul lui Nohit* (*barc* „lac”, „heleșteu”), *Chiscul lui Mardare*, *Cișmeaua lui Coroi*, *Crama lui Măcăruș*, *Delnița lui Bratu* (*delniță* „hotar”, „parte de teren agricol”), *Dulapul lui Culiță Munteanu* (*dulap* „roată de udat la grădină”), *Fățarea lui Cricopol* (*fățare* „arie, hărman”), *Fântana lui Pascăluță*, *Iazul lui Pleșca*, *Movila Iacobaiei*, *Nucarii lui Frățiman*, *Ostrovul Luncașului*, *Podul lui Andrei*, *Scocul lui Vrednic* (*soc* „deal izolat”, „vârf de deal”), *Tufele lui Gavriliță*, *Valea Constantinului*, *Zbarcul lui Niculiță* (*zbarc* „lac mic”, „baltă”).

Satele de țărani se diferențiau între ele prin denumiri cu unele componente specifice: *țărani* „persoane din mediu rural care se îndeletnicesc cu agricultura”, *răzeși* „țărani liberi, posesori ai unor bucăți de pământ moștenite din tată în fiu”, *mazili* „răzeși, descendenți ai unor familii de demnitari scoși din funcție sau de boieri de al doilea rang”, „răzeși însărcinați cu strângerea birurilor”. Câteva exemple din oiconimia actuală: *Moară Domnească* (Glodeni), *Ocnița-Țărani* (Orhei) – *Ocnița-Răzeși* (Orhei), *Pripiceni-Curchi* (Rezina) – *Pripiceni-Răzeși* (Rezina), *Sărata* (Leova) – *Sărata-Răzeși* (Leova). Vechile catagrafii mai înregistrează numele de sate: *Balatina* – *Balatina-Răzășii* (țin. Iași, ocolul Prut, 1817) [1, p. 93], *Capaclia* – *Capaclia-Răzeși* (jud. Cahul, pls. Ștefan cel Mare, 1930)

[2, p. 102], *Moscovei – Moscovei-Răzeși* (jud. Chișinău, pls. Ioan-Voievod, 1930) [2, p. 102], *Tomeștii – Tomeștii-Răzeși* (țin. Iași, ocolul Prut, 1817) [1, p. 93], *Unțești – Unțești-Mazîli* (jud. Bălți, pls. Cornești, com. Citireni, 1943) [3, p. 499].

Acad. Iorgu Iordan indică pentru vechile provincii românești mai multe nume de sate de acest fel: *Albinarii-Moșneni* (*moșnean* „răzeși”), *Arămeștii-Răzeși*, *Boiștea-Răzeși*, *Bozienii-Răzeși*, *Călineștii-Răzeși*, *Dragomireștii-Boierești*, *Dragomireștii-Răzeși*, *Lipova Mănăstirii*, *Lipova-Răzeși*, *Mânzații Boierești*, *Mânzații-Răzeși*, *Veja-Clăcași* (*clăcaș* „țaran obligat să presteze o muncă gratuită în folosul proprietarului de pământ”), *Veja-Lingurari* etc. [4, p. 187-190].

Și în cazul acestor denumiri microtoponimia basarabeană este variată și bogată: *Boireasca*, *Cămătărița*, *Cnezoaia*, *Domneasca*, *Iazul Mazililor*, *Mahalaua Răzeșilor*, *Mazâlească*, *Moșia Cneazului*, *Pădurea Baronului*, *Poiana Cucoanei*, *Șleahul Sărdarului*, *Tabăra Pârcălabului* etc.

În organizarea administrativă și militară a statului feudal existau mai multe categorii de curteni și slujitori, care aveau sarcina să asigure ordinea publică, progresul societății și securitatea țării. Toate poruncile care veneau de la curtea domnească erau îndeplinite de curteni și slujitori. Aceștia se divizau în două categorii: unii se aflau în slujba domniei, iar alții în cea a marilor feudali. Ei aveau obligația să slujească țării, atât în timp de pace, cât și în timp de război [5, p. 18, 21]. În dependență de obligațiunile și sarcinile lor, curtenii și slujitorii apar în funcții diferite: stolnici, paharnici, uricari, căminari, cămărași, vistiernici, postelnici, pârcălabi, serdari, spătari, crainici, vătafi, comiși, logofeți, pârgari etc.

Despre vechii funcționari din aparatul statului feudal ne amintesc oiconimele actuale, care la bază au avut fie termenii respectivi, fie numele de persoane provenite de la acești termeni: *Bezeda*, cu forma mai veche *Beizadea* (Briceni) < *beizadea* „fiu de domn; principe”, *Cneazevca* (Leova) < rus. княз „duce, domn, prinț”; *Logofteni* (Fălești) < *Logofăteni*, prin reducere fonetică < *logofăt* „întâiul boier de divan, șeful cancelariei și purtătorul de sigiliu domnesc”; *Păhărnicieni* (Orhei) < *păharnic* „mare demnitar la curtea domnească, boier de divan care administra podgoriile, cramele și pivnițele domnești”, „slujitorul care turna vinul în pahare la masa domnitorului sau la petrecerile de la curte”. Un document din 1727 ne trimite la titulatura lui Gheorghe Catargiu paharnicul, proprietarul moșiei din partea locului [6, p. 192-194]; *Slobozia Doamnei*, până odinioară localitate separată, în prezent parte a or. Orhei, termenul component *doamnă* având sensul „soție de domn sau de boier”. În sec. XVII satul se afla pe moșia doamnei lui Vasile Lupu; *Stolniceni* (Edineț, Hâncești, Ungheni) < *stolnic* „supremul bucătar”, „dregătorul care purta grija mesei domnești”; *Țareuca* (Rezina) < rus. Царевка < царь „țar, împărat” + suf. -евка, formație adaptată fonetic în limba română; *Vadul lui Vodă*, până odinioară sat în rn. Criuleni, astăzi comună în municipiul Chișinău, componentul *vodă* având semnificația „titlu pe care îl purtau domnii țării”; *Visternicieni*, până în sec. al XX-lea sat separat, actualmente suburbie a or. Chișinău < *vistiernic* „demnitarul care avea în sarcina să administreze financiară a țării și păstrarea visteriei statului”. Despre Visternicienii de pe Bâc, din fața Chișinăului, aflăm din uricul de la Ștefan cel Mare, din 11 decembrie 1516, prin care se confirmă ca Eremia vistiernicul a cumpărat cu 130 de zloți tătărești de la Iacob, fiul lui Oțel pisarul, jumătate din acest sat [7, vol. VI, partea I, p. 99]; *Vornicieni* (Strășeni) < *vornic* „mare demnitar însărcinat cu supravegherea curții domnești, având într-un anumit timp și atribuțiuni judecătorești”. Satul acesta a fost proprietatea vornicului Vena, contemporanul lui Alexandru cel Bun (sec. XV) [8, p. XXIV].

În toponimia istorică și în microtoponimia actuală acad. Iorgu Iordan, în monografia sa „*Toponimia românească*” (București, 1963), include numeroase nume topice de acest fel, a căror repartitie teritorială denotă frecvența lor ridicată în aproape toate provinciile și

regiunile istorice ale României: *Brezoaia Cămărașului, Căminărești, Comișani, Crainiceni, Cuconești, Domneasca, Vameșii, Iazul Paharnicului, Muntele Pârcălab, Valea Pârgarului, Spătăreasca, Stolniceni, Vistierul, Vorniceni* etc. [4, p. 208-214].

În vechea orânduire a statului existau categorii de oameni care aveau o situație specială în societate și care prestau anumite servicii (militare, administrative, profesionale etc.). Plăieșii, de exemplu, erau locuitori ai satelor de munte, de pe un plai, situate la hotarele țării, ei având obligația de a păzi trecerile peste munți, în schimbul unor scutiri de impozite. Pandurii erau soldații dintr-un corp de oaste neregulată, alcătuită mai cu seamă din țărani, iar dorobanții – ostașii dintr-un corp de armată teritorială, călăreți sau pedestrași, cu leafă și cu serviciul militar redus. Atribuțiuni sociale și militare aveau aprozii, călărașii, ceaușii, dărăbanii, dragomanii, lipcanii, pușcașii, seimenii, vânătorii etc.

Toponimia basarabeană păstrează denumirile unor astfel de categorii de oameni: *Călărași* (oraș, reședința raionului Călărași) < *călărași* „ostași dintr-o unitate militară de cavalerie”. Călărașii se recrutau din țărani liberi (răzeși, moșneni), așezați prin poruncă domnească în slobozii sau pe moșiile marilor proprietari și pe ocinile mănăstirești. Ei apărau hotarele ținuturilor de margine, îndeplinind uneori și funcția de curieri; *Dărăbani* (jud. Hotin) < *dărăbani* (cf. pol. *darabant*) „ostași de gardă”; *Drujineni* (Fălești) < *drujineni* „ostași dintr-o subunitate militară de voluntari”. În sec. al XIX-lea armata rusă era alcătuită și din drujine [9, vol. I, p. 496], perioadă când a putut lua ființă această localitate; *Lipcani* (Briceni) < *lipcani*, „soldați din corpul de trupă comandat de marele postelnic sau de pârcălab”. Documentele pomenesc de niște curieri tătari stabiliți aici în sec. al XVII-lea, originari din Lituania (< *paic* „soldat din garda domnitorului” (< tc. *peyk*). Nu se exclude și proveniența antroponimică a denumirii satului, de altfel, ca și în cazul lui *Drujineni*; *Seimeni* (Ungheni) < *seimeni* „soldați din corpul de infanterie mercenară, folosiți pentru garda curții domnești” (< tc. *seğmen*). Satul pare să fie o fostă așezare a seimenilor aflați în slujba curții domnești de la Iași. D. Cantemir ne relatează: „*seimeni* în limba turcească se numesc oștenii aduși din Serbia, Bulgaria, Albania, Grecia, care sunt ținuți cu bună leafă pentru straja domnului, care se schimbă toată vremea la curte, unde își au și locuințele de jur-împrejurul zidurilor” [10, p. 91]; *Vânători* (Nisporeni) < *vânători* „ostași dintr-o unitate militară care păzeau curtea domnească și care luau parte la apărarea orașelor”, „ostași care participau la vânătoriile domnești”. Cf. sintagma terminologică *vânători de munte* „trupe din cadrul forțelor armate, specializate pentru lupta în munți”. Dat fiind că localitatea nu este atât de veche, denumirea ei pare să reprezinte un nume topic comemorativ; *Volintiri* (Ștefan-Vodă), în actele oficiale de odinioară grafiat cu forma rusificată *Volontirovca*. Localitatea a fost dată spre așezare la începutul sec. al XIX-lea volintirilor (voluntarilor) moldoveni, care au participat în războaiele de eliberare a țărilor balcanice contra turcilor. Aici foștii ostași au fost împroprietăriți cu pământ și scutiți de anumite îndatoriri față de stat.

**Toponime profesionale.** Este categoria toponimică care include nume topice referitoare la ocupațiile și îndeletnicirile oamenilor. Cele mai vechi ocupații ale românilor au fost, după cum se știe, creșterea vitelor și agricultura. La începuturile epocii feudale, creșterea vitelor și pășunatul prevalau asupra muncii câmpului. Locurile prielnice pentru păstorit erau munții pe timp de vară și șesurile de pe văile râurilor mari pe timp de iarnă. De aici fenomenul transumanței – deplasarea sezonieră a păstorilor cu turmele de oi toamna, la Sf. Dumitru (26 octombrie), de la munte spre șes și primăvara, la Sf. Gheorghe (23 aprilie), de la șes spre munte.

Transilvania era „țara” oieritului, iar Moldova „țara” cu cele mai multe cirezi de vite cornute mari și herghelii de cai. Mocanii ardeleni pătrundeau cu turmele lor și la est de Carpați, în stepa Bugeacului, unde adesea își întemeiau gospodării și rămâneau aici pe

totdeauna. Produsele oieritului aveau o largă întrebuințare locală, carnea, brânza și cașul pentru hrană, pieile și lâna pentru îmbrăcăminte, acestea având ca puncte de desfacere târgurile și orașele. Moldova dispunea de bogate pășuni pentru vitele mari, dar și pentru oi și capre. În sec. al XVI-lea, pe vremea lui Alexandru Lăpușneanu, devenise vestită scutăria de pe Răut (*scutăria*, *scotărie* < slav. *скотарь* „lucrător la o crescătorie de vite”, „administrator al unei crescătorii de vite”). Câmpiile Bălților și Sorociei, cu bogatele șesuri de fânaș și pășunat de pe văile râurilor Răut, Ciuluc, Cubolta, Căinar, erau împresurate de numeroase cășle, odăi, târle și stâne, despre care cu prisosință ne vorbesc documentele, precum și microtoponimia istorică.

Bugeacul însă era împărțita oieritului, deși și aici locuitorii creșteau vite mari de rasă. Câmpiile întinse și pământurile necultivate i-au ademenit în această regiune pe mocanii ardeleni din cele mai vechi timpuri. Astfel, pe văile râurilor Prut, Cahul, Ialpuș și în preajma bălților Dunării, unde se găseau și pășuni, și apă din belșug, au luat ființă multe așezări păstorești, care, din cășle, odăi și cătune, s-au transformat cu timpul în sate mari și târguri. Despre originea locală a mocanilor de altă dată ne vorbesc numele lor de familie, care, după cum s-a arătat deja, au imprimat antroponimiei din localitățile sudice un colorit anume. O ramură importantă a vieții economice de la țară era și creșterea porcilor. Prepararea cărnii și slăninii se făcea în condiții obișnuite de casă, dar mai cu seama la jambonăriile și cârnățăriile din târguri și orașe. Prelucrarea pieilor și confecționarea articolelor din piele erau ocupațiile dubălarilor, ciubotarilor, hămurarilor, șelarilor și curelarilor.

Albinăritul era o altă îndeletnicire de bază a locuitorilor nu numai din mediul rural, dar și din cel orășenesc, și aceasta pentru că mierea înlocuia zahărul, iar ceara era pe vremuri principalul material pentru iluminat. Mierea se păstra în butoiașe și buți închise. Ceara brută, curățată și topită, se turna în forme (calupuri) și se păstra în depozite speciale. Încă în sec. XIV-XVI ceara era furnizată de negustorii locali în majoritatea țărilor Europei Centrale [11, p. 24].

Bălțile de pe văile Prutului și Nistrului, dar mai ales cele din delta Dunării, au favorizat dezvoltarea unei alte ramuri a economiei țării – pescuitul și prepararea peștelui. Peștele era un component principal al hranei omului din toate timpurile, alături, bineînțeles, de pâine, mămăliga de mei, carnea de vită, brânză, lapte. Peștele sărat și proaspăt, pus la gheață, se transporta de la pescăriile și cherhanalele basarabene până în cele mai îndepărtate regiuni ale țării, cu tot felul de mijloace de transport – cu carele și măjile (vara), cu săniile (iarna), pe cai și pe alte animale de povară (în munți), cu luntrile și șlepurile pe calea apelor, și nu rare ori, în alte țări, cu corăbiile.

Despre importanța acestei ramuri a economiei țării ne vorbește și preacunoscutul fapt că animalele și produsele animaliere, precum și mierea, ceara, vinul, peștele reprezentau nu numai varietăți de marfă, dar și mijloace de schimb și de plăți pentru anumite cumpărături și prestări de munci și servicii. Cu astfel de mărfuri se cumpărau moșii și sate, arme, unelte de muncă.

Pădurile constituiau o altă avuție a oamenilor și statului, pentru că serveau și ca locuri de vânătoare, și ca adevărate depozite de lemn pentru construcții, dar și ca material combustibil pentru încălzirea locuințelor. Din lemne semiarse, pe la cărbunăriile (căbornițele, cărbornițele) din păduri, se producea mangalul, cărbunele din lemn, atât de necesar în activitatea fierarilor (la confecționarea obiectelor și a pieselor de metal), croitorilor (la călcatul îmbrăcăminte). Din cenușa lemnului de pădure se obținea sarea de potasiu și silitra, folosite ca îngrășământ agricol, precum și carbonatul de potasiu, utilizat în industria sticlei, materiale prime care de asemenea se exportau în țările europene.

Agricultura a fost și este baza materială a vieții societății, unul din principalele domenii de activitate a omului. Prelucrarea pământului a fost ocupația de totdeauna a

poporului român, fapt despre care ne mărturisesc izvoarele antice referitoare la teritoriul din nordul Dunării și Mării Negre. Alexandru Macedon, în expediția sa împotriva geților (sec. IV î. Hr.), a întâlnit în părțile noastre întinse lanuri de grâu, iar un basoreliev de pe Columna lui Traian îi prezintă pe ostașii romani secerând grâu pe un câmp din Dacia [11, p. 28]. Terminologia agrară din limba română este foarte veche, fiind în cea mai mare parte de origine latină [12, p. 119-274].

În sec. XV-XVI, cea mai mare parte a teritoriului pruto-nistean o ocupau pășunile și pădurile. Se cultivau, de obicei, povârnișurile dealurilor și culmile colinare. Se semăna cel mai mult meiul, hrana obișnuită a țăranilor de pe vremuri. Din sec. al XVI-lea începe marea operă de deștelenire a pământurilor și de defrișare a pădurilor. Despădurirea se făcea prin ardere, prin secarea copacilor, prin curățarea locurilor împădurite cu toporul și securea. Astfel s-au încetățenit în toponimie termenii *arsură*, *jariște*, *pârjoliște*, *pojar*, *secătură*, *curătură* etc. Se măresc suprafețele cultivate cu grâu, mai întâi de primăvară, apoi și de toamnă, cu orz, secară, in, cânepă. Curând cerealele devin obiect de vânzare-cumpărare și de schimb pe alte produse alimentare și pe mărfuri industriale. Negustorii venețieni și genezezi exportau grâul și orzul din spațiile românești în alte țări. Moșiile și satele se vindeau și pe grâu, orz, secară.

Vița-de-vie în ținuturile carpato-danubiano-pontice are vechimea strămoșilor noștri, care o cultivau încă din Antichitate. Viile și vinul erau un atribut național al regatelor lui Burebista și Decebal. Urme ale produselor vinicole au fost descoperite de arheologi pe locul multor așezări autohtone. Începând cu sec. XVI-XVII se măresc suprafețele de vii, acestea acoperind pantele înșorite ale dealurilor. Treptat, în regiunile deluroase, i-au proporții plantațiile de livezi. Proprietarii ai podgoriilor și ai plantațiilor de livezi devin marii feudali și mănăstirile, ca mai târziu să posede mici parcele de vii și livezi aproape fiecare locuitor al satului. Vinul și fructele devin marfă de vânzare-cumpărare pe plan intern și extern. La acestea cândva s-au adăugat legumele, cultivate și ele de multă vreme în ținuturile noastre. Legumele au variat hrana țăranului, zarzavatul devenind și el marfă de consum intern și de export.

Limba română, în acest mod, se îmbogățește cu numeroase cuvinte și termeni, unități lexicale create pe teren propriu sau împrumutate din alte limbi. Multe din ele au pătruns și în onomastică, devenind nume proprii de locuri și localități, precum și nume de persoane. Deosebit de numeroase sunt antroponimele, numele de familie, supranumele și porecele, dat fiind că acestea reflectă nemijlocit activitatea practică a omului, motivate fiind de înșeși denumirile de profesii și îndeletniciri ale omului. Iată doar câteva nume de persoane de acest fel: *Albinaru*, *Baciu*, *Bivolaru*, *Bostangiu*, *Botnaru* (*Butnaru*), *Boaru*, *Brânzaru*, *Brănișteru*, *Căpraru*, *Cărbunaru*, *Ciobanu*, *Curechieru*, *Curugiu*, *Grădinaru*, *Harabagiu*, *Herghelegiu*, *Livădaru*, *Mănzăraru*, *Oieru*, *Păduraru*, *Pescaru*, *Plugaru*, *Porcaru*, *Prisăcaru*, *Răcaru*, *Tamazlăcaru*, *Târlaşu*, *Tutunaru*, *Țurcanu*, *Vărzaru*, *Vieru*, *Vițelaru* etc.

Toponimia înregistrează și ea diferite nume topice, inclusiv oiconime, referitoare la ocupațiile și îndeletnicirile oamenilor, dar aceasta într-un număr de cazuri mult mai mic, pentru că, așa cum afirmă acad. Iorgu Iordan, „ocupația este un semn distinctiv individual, nu colectiv, oricât de redusă ca număr ar fi o colectivitate umană” [4, p. 223]. De aceea, în lucrările sale găsim discutate puține nume de localități cu semnificație inițială profesională, acestea ținând de domeniul agriculturii: *Albinari*, *Bivolari*, *Brănișteri*, *Brânzari*, *Cepari*, *Fânari*, *Grădinari*, *Pescari*, *Plugari*, *Purcari*, *Răcari*, *Scutari*, *Stupari*, *Urdari*, *Vărzari*, *Vieri* [4, p. 223-231].

Nomenclatura topică basarabeană cuprinde câteva nume de colectivități umane, dar acestea se referă mai cu seamă la părți de sate și orașe (mahalale, cartiere): *Cărbunari*, *Dubălari*, *Fierari*, *Fusari*, *Grădinari*, *Lingurari*, *Olari*, *Rotari* etc.

Cele mai numeroase însă sunt toponimele provenite din termeni entopici ce semnifică la origine terenuri agricole, locuri cultivate cu cereale, cu plante legumicole și tehnice, plantații de vii și livezi, suprafețe împădurite, pășuni și fânațuri, staniștile vitelor, stânele etc., care au fost deja examinate de noi în compartimentul precedent. Aici le amintim doar pe unele: *Albinișu, Alunetu, Arsura, Bostanu, Bucinișu, Căprăria, Cânepăria, Cetinișu, Cosălău, Curătura, Deleanca, Dumbrava, Fânațu, Frunzaru, Ghindaru, Huceagu, Iniștea, Loturile, Mestăcănișu, Moșia, Nadelurile, Nucăriile, Oieria, Otocu, Pajiștea, Pârjoliștea, Porumbiștea, Răzeșiile, Secătura, Storiștea, Tăietura, Tufarii, Țarina, Văcăria, Vișinariii, Zmeurișu* etc. [vezi și 13, p. 64-70].

În primele secole ale Evului Mediu se produce o evidentă divizare a muncii – separarea muncii agricultorilor de cea a meseriașilor. Curtea domnească avea nevoie de meșteșugari care să confecționeze arme, vehicule de transport cu destinație militară, obiecte de harnașament, unelte de muncă, îmbrăcăminte, încălțăminte, veselă etc. Multe dintre acestea aveau întrebuințare și în gospodăriile boierești și mănăstirești, precum și ale celor țărănești. Cei care prestau asemenea servicii erau tot țărani, dar deja specializați în anumite ramuri și domenii, în afară, bineînțeles, de meseriașii calificați invitați din alte țări. Meseriașii și meșteșugarii produceau tot felul de lucruri pentru necesitățile locale, dar și pentru vânzare în piețele din târguri și orașe, aducând astfel venit stăpânilor săi.

În sec. XVI-XVII iau amploare meșteșugurile din târguri și orașe, aici meseriașii organizându-se cu timpul în bresle (frății) după specialități. În marele centre economice existau cartiere și străzi aparte populate de meseriași, unde se aflau și atelierele lor. Urbonimica vechiului Chișinău evocă denumirile unor asemenea străzi și mahalale: *Tăbăcăria, (a) Dubălarilor, Cojocarilor, Fântănarilor, Fierarilor, Lumânăriei* [14, p. 5-8]. Existau și sate întregi specializate în producerea unor anumite lucruri și obiecte meșteșugărești, confecționate fie la porunca domnitorului, fie la comanda marilor feudali: *Cazangii, Căldărari, Fauri, Scutași, Sulițași, Vădrari*.

Dezvoltarea agriculturii și meșteșugurilor a influențat schimbul de produse și mărfuri, care se efectua mai cu seamă în centrele comerciale, la piețele din orașe și la iarmaroacele din târguri. Astfel ia amploare comerțul intern. Țărani și meseriași își vindeau ei înșiși produsele alimentare și meșteșugărești. Curând își fac apariția marii negustori, care făceau comerț în țară și peste hotare. Între ținuturi, între principalele centre economice și comerciale existau căi mari de circulație, drumuri vechi (șleahuri), care purtau denumiri după provincii și ținuturi, după orașe și târguri sau după mărfurile și produsele transportate: *Drumul Moldovenesc, Drumul Bărăganului, Drumul Brașovului, Șleahul Orheiului, Șleahul Hotinului, Drumul Sării, Drumul Peștelui, Drumul Oilor*. Ca transportatori de mărfuri și produse agricole se angajau aceiași locuitori de la țară, țărani și meseriași din industria casnică.

Documentele vechi, în special recensămintele populației, atestă numeroase nume de persoane provenite de la termeni ce se referă la ocupațiile meșteșugărești și negustorești din trecut: *Argintaru, Arcașu, Barcagiu, Beraru, Beschieru, Blidaru, Bocceagiu, Boiangiu, Bragagiu, Brăgaru, Brutaru, Butnaru, Calpagiu, Cantargiu, Cazacliu, Cazangiu, Cărăușu, Cărbunaru, Chetraru, Chirigiu, Cocieru, Cojocar, Crășmaru, Croitoru, Dogaru, Dohotaru, Dubălaru, Dulgheru, Feraru, Jugaru, Lăutaru, Lemnaru, Măcelaru, Mătăsar, Moraru, Olaru, Oloieru, Pânzaru, Pâslaru, Poclitaru, Podaru, Poștaru, Rogojinaru, Rotaru, Silitraru, Sitaru, Scripcaru, Spoitoru, Stoleru, Strungaru, Surugiu, Săpunaru, Șelaru, Tăbăcaru, Teslaru, Tinichigiu, Vameșu, Vizitiu, Zidaru, Zlătaru, Zugravu* etc.

Recensământul Moldovei din anii 1772-1773 înregistrează un număr mare de locuitori din orașe și târguri care practicau anumite ocupații și meserii: căzănari, tâmplari,

tăbăcari, șelari, săpunari, husari, cociorvari, covătari, tinichigii, lingurari, pitari, brăgari, brânzari, zidari, vameși, bărcari, dohotari, măcelari, mesargii, pietrari, cojocari, croitori, căldărari, cărbunari, butnari, dogari, frânghieri, hămurari etc. [15, vol. VII, partea I-II, listele locuitorilor din orașe și sate].

În cazul acestor ocupații oiconimia ce le vizează e relativ săracă, dacă ne referim la teritoriul pruto-nistrean și Transnistria: *Cocieri* (Dubăsari) < *cocieri* „meșteri care făceau cocii, trăsuri, căruțe”, derivat cu suf. *-er* (pl. *-eri*) al lui *cocie* „trăsură ușoară de două persoane; brișcă, caleașcă, caretă, droșcă”, „car, căruță”, etimonul cu formă de singular având și sensul „persoană care mână caii înhămați la o cocie” [16, p. 115-116]; *Dubăsarii-Vechi* (Criuleni) < *dubăsari* „meșterii care fac dubasuri” sau „lucrătorii (sau paznicii, probabil) care supraveghează dubasurile”, derivat cu suf. *-ari* al lui *dubas* „pod plutitor construit cu ajutorul luntrilor; ponton”, termenul etimon *dubas* având și sensul „ambarcație de lemn de dimensiuni mari; barcaz”. Orașul Dubăsari a fost denumit după localitatea rurală Dubăsari din dreapta Nistrului, care după întemeierea urbei a căpătat denumirea *Dubăsarii Vechi*; *Fânari* (fost sat, astăzi parte a comunei Văsieni, rn. Ialoveni) < *fânari* „lucrători care cosesc și pregătesc fânul; muncitori la o fânărie”; *Mătăsari*, fost sat separat, în prezent comasat cu Tochile-Răducani (Leova) < *mătăsari* „lucrătorii care creșteau viermii de mătase” sau „negustori de țesături din mătase”; *Rotari* (UATSN) < *rotari* „meseriași care fac roți, care, căruțe”; *Stanțieri* (fost sat în rn. Glodeni, desființat în 1964) < *stanțieri* „lucrători la o stație de cale ferată sau la o stație de pe traseul unui drum mare (șleah)”, formație de la reg. *stanție* (< rus. *станция*), prin analogie cu *cantonier*; *Ursari* (Călărași) < *ursari* „persoane care dreseză urși și-i pune apoi să joace, participând cu ei la reprezentațiile publice”, regional termenul fiind utilizat și ca sinonim al etnonimului „țigan”. Nu este exclus ca și în acest caz unele toponime să fi provenit direct din antroponimele respective (*Cocieri* < *Cocieru*, *Mătăsari* < *Mătăsar*, *Rotari* < *Rotaru*), dar în acest caz trebuie să dispunem de dovezi sigure, bazate pe informații documentare.

În întreg spațiu dacoromân toponimele aici în discuție sunt mai numeroase: *Argintari*, *Aurari*, *Căldărari*, *Cărămidari*, *Cărbunari*, *Ceaunari*, *Ciubotari*, *Ciurari*, *Cojocari*, *Morari*, *Olari*, *Păcurari*, *Pietrari*, *Podari*, *Răchieri*, *Rotari*, *Rudari*, *Sărari*, *Șindrilari*, *Zlătari* etc. [4, p. 223-231; 17, indicele de nume].

Pe teritoriul dintre Prut și Nistru, după cum s-a menționat, profesionalismele toponimice denumesc mai des părți de sate și orașe, mahalale și cartiere, cu locuitori care practicau în trecut anumite îndeletniciri meșteșugărești.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Роспись землевладения и сословного строя населения Бессарабии по данным переписи 1817 года* // Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии, Chișinău, tom. III, 1909.
2. *România. Populația statornică în 1930*, București, 1938 (Extras).
3. *Împărțirea administrativă a României*, București, 1943.
4. Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963.
5. Nicolae Stoicescu, *Curteni și slujitori. Contribuții la istoria armatei române*, București, 1968.
6. Aurel Sava, *Documentele privitoare la târgul și ținutul Orheiului*, București, 1944.

7. Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, Iași, vol. I-XI, 1906-1933.
8. Aurel Sava, *Documentele privitoare la târgul și ținutul Lăpușnei*, București, 1937.
9. В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Moscova, vol. I-IV, 1955.
10. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Chișinău, 1992.
11. V. Costachel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viața feudală în Țara Românească și Moldova (sec. XIV-XVIII)*, București, 1957.
12. A. Bocănețu, *Terminologia agrară în limba română // Codrul Cosminului*, Cernăuți, vol. II-III, 1927.
13. Anatol Eremia, *Nume de localități. Studiu de toponimie moldovenească*, Chișinău, 1970.
14. Anatol Eremia, *Chișinău. Ghidul străzilor*, Chișinău, 2000.
15. *Moldova în epoca feudalismului*, Chișinău, vol. VII, partea I-II, 1975.
16. Anatol Eremia, *Unitatea patrimoniului onomastic românesc*, Chișinău, 2001.
17. *Indicatorul alfabetic al localităților din România*, București, 1956.



ALEXANDRU DÎRUL

Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**MARCAREA OPOZIȚIILOR  
CAZUALE ALE SUBSTANTIVULUI  
PRIN FORMELE PARADIGMATICE  
ALE ADJECTIVULUI DETERMINANT**

Teza cum că adjectivul se acordă în gen, număr și caz cu substantivul determinat, raportată la limba română, poate fi acceptată cu o anumită rezervă.

Teza dată reflectă, *ad litteram*, situația din astfel de limbi ca latina, rusa ș.a. De exemplu:

lat. *Laudamus mulierem laborantem.*<sup>1</sup>

rus. *Хвалим женщину работающую.*

'*Lăudăm femeia muncitoare.*'

lat. *Homines probos laus decet.*<sup>1</sup>

rus. *Людям честным надлежит хвала.*

'*Oamenilor cinstiți se cuvine laudă.*'

Acordul este total aici și în situațiile când se schimbă poziția adjectivului față de substantiv, deși această schimbare uneori implică unele nuanțe de ordin stilistic. A se compara cu cele de mai sus:

lat. *Laudamus laborantem mulierem.*

rus. *Хвалим работающую женщину.*

'*Lăudăm muncitoarea femeie.*'

lat. *Probos homines laus decet.*

rus. *Честным людям надлежит хвала.*

'*Cinstiților oameni se cuvine laudă.*'

Spre deosebire de modul de prezentare, în planul expresiei, a opozițiilor cazuale în limbile latină și rusă în care prin indici opoziționali este marcat fiecare element al grupului nominal, indiferent de ordinea lor (cf. rus. [*речь*] *известного адвоката* / [*речь*] *адвоката известного* – [*возразить*] *известному адвокату* / [*возразить*] *адвокату известному*), în limba română lipsește o asemenea consecvență, deși acordul în gen și număr dintre determinant și determinat se respectă. Aici baza paradigmei declinării o constituie, de fapt, formele opozabile ale articolului, indiferent de faptul dacă acesta se află în prepoziția unui singur substantiv sau a unui grup nominal. În parte, în situația când substantivul din grupul nominal se află la forma indefinită, se declină numai articolul indefinit (nehotărât), indiferent de ordinea elementelor constituente ale grupului.

| Singular                       |                              | Plural                          |                                 |
|--------------------------------|------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| N.A. <i>un</i> avocat vestit   | / <i>un</i> vestit avocat    | – <i>niște</i> avocați vestiți  | / <i>niște</i> vestiți avocați  |
| <i>un</i> palat splendid       | / <i>un</i> splendid palat   | – <i>niște</i> palate splendide | / <i>niște</i> splendide palate |
| G.D. <i>unui</i> avocat vestit | / <i>unui</i> vestit avocat  | – <i>unor</i> avocați vestiți   | / <i>unor</i> vestiți avocați   |
| <i>unui</i> palat splendid     | / <i>unui</i> splendid palat | – <i>unor</i> palate splendide  | / <i>unor</i> splendide palate  |

<sup>1</sup> Citat după Bujor, p. 142 și, respectiv, 149.

O neînsemnată deviere de la această modalitate de declinare se observă la declinarea grupurilor nominale cu substantive feminine în calitate de element de bază: aici atât substantivul cât și adjectivul la G.-D. singular au terminația identică cu cea a întregului plural. Or, după cum o demonstrează comparația dintre următoarele două tipuri de structuri (de ex.: *niște clădiri impozante* – *unei clădiri impozante*), formele numelor din cele două tipuri de grupuri nominale nu se află în relații opozitive. Astfel că și la declinarea grupurilor nominale la forma nehotărîtă singurul element de opoziție este articolul (*niște* – *unei*).

| Singular                           |                                 | Plural                           |                                  |
|------------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| N.A. <i>o clădire impozantă</i>    | / <i>o impozantă clădire</i>    | – <i>niște clădiri impozante</i> | / <i>niște impozante clădiri</i> |
| G.D. <i>unei clădiri impozante</i> | / <i>unei impozante clădiri</i> | – <i>unor clădiri impozante</i>  | / <i>unor impozante clădiri</i>  |

Articolul definit la formele sale cazuale, prin analogie cu alte limbi balcanice, fiind utilizat în postpoziția substantivului, este sesizat drept desinență cazuală a substantivului. Dar aici, ca și la declinarea indefinită, articolul este întrebuițat o singură dată pe lângă grupul nominal: se spune, de exemplu, *avocatului vestit*, și nu *\*avocatului vestitului*. Astfel că declinarea definită (hotărîtă) a grupului nominal cu ordinea obișnuită (directă) se va prezenta în felul următor:

| Singular                      |                             | Plural                      |                              |
|-------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| N.A. <i>avocatul vestit</i>   | / <i>palatul splendid</i>   | – <i>avocații vestiți</i>   | / <i>palatele splendide</i>  |
| G.D. <i>avocatului vestit</i> | / <i>palatului splendid</i> | – <i>avocaților vestiți</i> | / <i>palatelor splendide</i> |

Articolul hotărît (definit) este aglutinat adjectivului cînd acesta se află pe primul loc într-un grup nominal. A se compara cu tabelul de mai sus:

| Singular                      |                             | Plural                      |                              |
|-------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| N.A. <i>vestitul avocat</i>   | / <i>splendidul palat</i>   | – <i>veștiții avocați</i>   | / <i>splendidete palate</i>  |
| G.D. <i>vestitului avocat</i> | / <i>splendidului palat</i> | – <i>veștiților avocați</i> | / <i>splendidelor palate</i> |

Situația este aceeași și în grupurile nominale cu substantive feminine, cu toate că aici, ca și la declinarea nehotărîtă, substantivul, respectiv, adjectivul cu articol zero [ø] are la G.-D. singular terminația identică cu aceea de plural.

| Singular                       |                             | Plural                        |                               |
|--------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| N.A. <i>clădirea impozantă</i> | / <i>impozanta clădire</i>  | – <i>clădirile impozante</i>  | / <i>impozantele clădiri</i>  |
| G.D. <i>clădirii impozante</i> | / <i>impozantei clădiri</i> | – <i>clădirilor impozante</i> | / <i>impozantelor clădiri</i> |

Se poate ușor observa că, indiferent de faptul dacă forma cazuală a articolului definit face corp comun cu substantivul sau cu adjectivul, el privește, în exclusivitate, substantivul (obiectul numit de substantiv). Se consideră că în asemenea situații declinarea se efectuează după principiul sintagmatic (centralizat), cînd indicele cazual este unic pentru întreaga sintagmă nominală, și nu după principiul marcării prin indice cazual a fiecărui cuvînt (Репина, p. 75, 77). Se consideră că anume la nivelul sintagmatic se realizează principiul de organizare a declinării în limba română, și nu acela al cuvîntului (idem, p. 78).

În căutarea răspunsului la întrebarea, cum se întîmplă că în limba română adjectivul-determinant situat în prepoziția substantivului își asumă capacitatea de indice cazual al acestuia (al substantivului), trebuie să se pornească de la îmbinările nominale cu adjective pronominale de diferită natură în calitate de determinanți, tip: *acel băiat*, *această elevă*,

*orice student, fiecare țăran, câteva cerșetoare, oricare orășean, mulți elevi* etc. Vorba e că sintagmele (grupurile) nominale de acest fel amintesc de substantivele însoțite de articole: sintagmele cu adjective pronominale demonstrative sînt comparabile cu substantivele cu articol definit (cf.: *acest student – studentul, acea elevă – eleva, acești muncitori – muncitorii*), iar cele cu adjective pronominale nehotărîte – cu substantivele însoțite de articol indefinit (cf.: *orice student – un student, câteva eleve – niște [unele] eleve, mulți muncitori – unii [niște] muncitori*). Analogia dintre articole și adjective pronominale se manifestă și în faptul că folosirea lor pe lângă același substantiv se exclude. În parte nu se spune *\*unele câteva case, \*un fiecare cetățean, \*acel băiatul, \*aceasta fata* etc. Cît despre eventualele obiecții cum că teza dată ar fi denegată de unele construcții de tipul *eleva aceasta, băiatul acela*, ele pot fi neglijate, întrucît *-a* de la sfîrșitul adjectivelor demonstrative nu este articol definit cum se crede uneori. De altfel, asupra coocurenței dintre adjectivele pronominale demonstrative și articole se atrage atenția în noua ediție a *Gramaticii academice a limbii române* (a se vedea: *Gramatica*, v. I, p. 49). Vorba e că adjectivele pronominale, de ex., cele demonstrative, fac parte din așa-numitele *determinative* care sînt tratate drept cuvinte auxiliare ce substituie articolul și care, îndeplinind funcțiile lui gramaticale, se caracterizează, spre deosebire de articol, prin semnificații gramaticale particulare suplimentare, prin intermediul cărora pot fi îndeplinite funcțiile de exponent al categoriilor numelui (Репина, p. 57). Identitatea funcțională și coocurența dintre determinative și articol, după afirmația Tamarei Repina, poate servi drept motiv pentru a le întruni într-o singură paradigmă al cărei element de bază îl constituie articolul, acesta reprezentînd semnificațiile gramaticale generale în mod nealterat (ibidem).

În noua ediție a *Gramaticii academice a limbii române*, respectivul grup de cuvinte, figurînd sub denumirea de *clasa determinanților*, este definit drept categorie ce „reunește acele elemente ale limbii care, asociate unui substantiv, sunt compatibile, în condiții determinate, cu rolul de a transfera substantivul din zona abstractă a denominării în domeniul substanțial al referenței de a transforma (în cadrul de enunțare) *substantivul*, entitate a sistemului, în *grup substantival*, component al enunțului; enunțul, în calitate de suport al comunicării, este cel care asigură transferul informației referitoare la un «eveniment»” (*Gramatica*, v. I, p. 47). În gramatica citată se subliniază că anume „prin asocierea cu unul din membrii clasei determinanților” se obține includerea în enunț a substantivului, se obține „corelarea lui cu referența (cu „substanța” evenimentului comunicat)” (ibidem). În felul acesta, „prin asocierea cu un determinant, substantivul *se integrează* în enunț (devenind comunicativ), determinantul participă la structurarea grupului nominal cu funcția de *integrator comunicativ*” (idem, p. 48).

Datorită formelor opozitive ale articolului, acesta paralel cu funcția de integrator al numelui (în fond, al substantivului) și-a putut-o însuși și pe aceea de indice al rolului semantic, respectiv, de agent, de obiect, de beneficiar, de posesor (aceasta în liniile cele mai generale). Astfel, opozițiile cazuale din sistemul de declinare al limbii române este bazat pe contrapunerea dintre unele forme oblice ale articolului și formele lui „inițiale” (primare), forme evaluate din pronumele demonstrativ *ille, illa, illud*. Affîndu-se în relații de apozitie cu substantivul, formele oblice ale articolului remit substantivului raportul relațional obținut prin fosta formă oblică a pronumelui demonstrativ cu alte elemente ale enunțului în procesul de integrare în acesta. Cînd prin analogie cu alte limbi balcanice formele cazuale ale articolului definit au fost trecute în postpoziția numelui, ele, fiind neaccentuate, au putut fi ușor aglutinate acestuia, sesizîndu-se ca desinențe cazuale.

Cînd substantivul sau grupul nominal este însoțit de articolul indefinit, acesta din urmă nu face corp comun cu vreo unul din cuvintele semnificative și, cu toate acestea, în calitate de element legat prin raporturi apozitionale, remite raportul funcțional respectiv numelui. În fond, e vorba de marcarea, în liniile cele mai generale, a rolurilor semantice de

beneficiar și de posesor, reprezentate prin formele de dativ și, respectiv, de genitiv, nume de cazuri omniprezente în sistemele cazuale ale mai multor limbi. Anume semnificațiile date se află la baza celor două cazuri, deși acestea nu sînt singurele lor valori. Ele vin să se contrapună formei inițiale a articolului care este rezervată pentru marcarea rolurilor semantice de agent și de obiect, reprezentate în sistemele cazuale ale mai multor limbi prin nominativ și acuzativ. Opozițiile date sînt determinate de capacitatea valențială a verbului tranzitiv care prin semantica sa „deschide” un loc pentru agent (nominativ) și altul pentru obiect (acuzativ).

Faptul că forma de acuzativ a numelui, de obicei a substantivului, coincide prin formă cu cea de nominativ, iar forma de dativ – cu cea a genitivului, nu creează dificultăți la diferențierea funcțională a substantivului sau a substitutului acestuia. În parte, deosebirea genitivului de dativ, sub aspect semantic, se obține prin semnificația categorială a cuvîntului regent din grupul sintactic respectiv: drept genitiv este calificată forma în care apare substantivul cu funcția de atribut pe lîngă un alt substantiv (de ex., *casa popii*, *mantaua unui soldat*, *roata morii*, *cartea lui Vasile*, *hrana cailor*, *cîntatul cocoșilor* etc.), iar dativ este forma pe care o ia substantivul cu funcție actanțială, de obicei de beneficiar (beneficiant) pe lîngă verbe sau locuțiuni verbale de o anumită factură semantică (de ex., *se adresează elevilor*, *oferă ajutor săracilor*, *scrie unei prietene*, *aduce lemne bătrînilor*, *se roagă lui Dumnezeu*, *împarte colivă unor copii* etc.). La deosebirea acuzativului de nominativ este implicat înțelesul semantic și aspectul determinat/indeterminat al substantivului: acuzativul este forma pe care o capătă substantivul, de obicei, inanimat, însoțit de articol indefinit sau cu articol „zero” [ø], pe cînd nominativul este forma la care se află, de obicei, substantivul animat, însoțit, de regulă, de articol definit, sau substantivul reprezentat printr-un nume propriu de persoană. A se compara, de exemplu, substantivele din componența enunțurilor: *Elevul scrie o scrisoare*. *Vasile culege poamă*. *Stăpîna a pregătit sarmale*. Aceasta face să se diferențieze funcțiile menționate ale substantivelor în șirul liniar al enunțului, indiferent de poziția lor față de verbul predicat (a se compara cu cele de mai sus: *O compunere scrie elevul*. *Poamă culege Vasile*. *Sarmale a pregătit stăpîna*). În situațiile cînd atît agentul, cît și obiectul acțiunii sînt reprezentate prin substantive animate, la diferențierea funcției de agent (nom.) de cea de obiect (ac.) ajută rațiunea logică. De exemplu, atît în enunțul *Moșneagul a cumpărat un cocoș*, cît și în enunțul *Un cocoș a cumpărat moșneagul*, datorită rațiunii logice, se constată fără dificultăți că *moșneagul* (ființă umană) urmează să fie considerat agentul acțiunii, pe cînd *cocoșul* (pasăre) – obiectul ei. Aceasta în liniile cele mai generale, pentru că există numeroase situații cînd aceste preconizări sînt de neaplicat (a se vedea *Gramatica*, I, p. 7).

La diferențierea relațiilor cazuale în limba română contribuie în mare măsură cliticele pronominale. De fapt, cliticele (formele atone ale pronomelor personale) au unele trăsături comune cu articolele. E vorba că atît articolele, cît și cliticele îndeplinesc funcția de dublură a numelui, contribuind prin formele sale oblice la specificarea funcției acestuia. În parte, în enunțurile: *Băiatul l-a adus bunica* [...] *Fetița o conduce la școală bunelul* [...] cu ajutorul cliticelor *l-*, *o* se diferențiază funcțiile de agent de aceea de obiect a substantivelor utilizate aici. În lipsa pronomelor atone sensul enunțurilor date se schimbă radical (a se compara cu cele de mai sus: *Băiatul a adus bunica*. *Fetița conduce la școală bunelul*).

De altfel, pentru o diferențiere mai pronunțată a funcției de obiect de cea de agent, înaintea substantivului respectiv se folosește prepoziția *pe* (a se compara cu enunțurile de mai sus: *Pe băiat l-a adus bunica*. *Pe fetiță o conduce la școală bunelul*).

Deosebirea dintre cele două tipuri de mijloace se reduce, în fond, la faptul că, spre deosebire de clitice, care sînt mai libere în alegerea poziției sale în enunț, articolele sînt mai limitate în această privință. Deși articolul nehotărît, spre exemplu, nefiind aglutinat numelui (substantivului sau adjectivului) poate fi îndepărtat de acesta printr-un determinativ

sau mai multe (de ex.: *Coroana unui înalt, verde pom; Caietul unei stăruitoare, harnice, disciplinate eleve*).

Deosebirea dintre clitice și articole este simțită mai mult în situațiile când articolul hotărât, aglutinat numelui, devine desinență, deși trebuie relatat că la o etapă mai timpurie articolul definit (hotărât) se folosea, ca și cel indefinit, ca de altfel, și în alte limbi romanice, în prepoziția numelui. Despre aceasta vorbesc, în parte, structuri întâlnite în textele vechi, de tipul *a ei noastră credință* (act. *a credinței noastre / a noastrei credință*), *ei Marie, ei Tamare* (act. *Mariei, Tamarei*) (a se vedea Graur, p. 142), utilizarea în istroromână a construcțiilor cu G.-D. de tipul *lu frate*, precum și existența în româna contemporană a construcțiilor de tipul *I-am spus lui tata; anteriorul lui popa; calul lui frate-meu; mă rog lui Dumnezeu* etc.

Tabloul schematic al sistemului cazual al limbii române, schițat aici, permite a întrevădea structura a cărei imitare a putut determina faptul că adjectivul propriu-zis, situat în prepoziția substantivului din componența grupului nominal, și-a asumat valoarea de purtător al semnificației cazuale a substantivului determinat. Drept un asemenea model a putut servi structura cu determinant despre care s-a vorbit mai sus. Vorba e că, după cum s-a relatat *supra*, determinantii, la fel ca și articolele și cliticele, în funcție de dubluri ale numelui (de obicei ale substantivelor) prin formele lor cazuale, paralel cu semnificația lor pragmatică: demonstrativitate, calificare cantitativă indeterminată, individualizare, delimitare etc. (de ex., *acest copil, acea pădure, orice elev, fiecare avocat, acel poet, mulți soldați, tot țăranul* etc.) își asumă capacitatea de a marca funcția de adjunct a numelui actualizat (a se compara cu cele de mai sus: [*jucăria*] *acestui copil*; [*datoria*] *fiecărui avocat*; [*s-a adresat*] *acelui poet*, [*soarta*] *multor soldați* etc.). Deci, prin imitarea unor asemenea structuri, și-a putut însuși capacitatea de a remite substantivului semnificația cazuală, de asemenea și adjectivul propriu-zis, când, precedând substantivul, el și-a aglutinat articolul hotărât care se referă la întregul grup nominal.

Astfel, precum în cadrul grupurilor nominale cu ajutorul determinantilor pronominali, pe lângă semnificația pragmatică, se remite substantivului și semnificația cazuală, la fel și adjectivul propriu-zis, aflându-se în prepoziția substantivului, îi transmite acestuia semnificația cazuală pe care o obține în urma aglutinării diverselor forme ale articolului hotărât.

În parte, precum în cadrul grupurilor nominale cu determinanți demonstrativi, de exemplu, de rînd cu înțelesul „demonstrativitate”, se remite substantivului determinat și semnificația cazuală respectivă (de ex., *acel poet – acelui poet – acei poeți – acelor poeți*), la fel prin analogie, și în cadrul grupurilor nominale cu adjective propriu-zise antepuse substantivului: prin aglutinarea diverselor forme ale articolului hotărât adjectivului (articolul privește întregul grup nominal [vezi *supra*]), paralel cu semnificația atributivă, el remite substantivului și semnificația cazuală (a se compara cu cele de mai sus: *renumitul poet – renumitului poet – renumiții poeți – renumiților poeți*).

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. J. J. Bujor, Fr. Chiriac, *Gramatica limbii latine*, București, 1958.
2. Т. А. Репина, *Теоретическая грамматика румынского языка*, С.-Петербург, 2003.
3. *Gramatica limbii române*, I, București, 2005.
4. Al. Graur, *Nume de persoane*, București, 1965.

TATIANA LUCHIAN  
 Institutul de Filologie  
 (Chișinău)

**MODUL ACȚIUNII ITERATIVE ȘI SEMEL-  
 FACTIVE ÎN EXPRIMAREA ASPECTUALI-  
 TĂȚII DIN LIMBA ROMÂNĂ**

Am luat în discuție și cu alte ocazii categoria Aktionsart, unde am expus dezbaterile asupra acesteia, asupra felului acțiunilor care o formează, controversate pînă la momentul de față. În cele ce urmează vom stăruii în special asupra felului acțiunii iterative și a celei semelfactive. Vom menționa doar în treacăt specificul categoriei funcțional-semantice Aktionsart, care „...constă în precizarea fazei desfășurării acțiunii în timp”. Această categorie nu poate fi definită ca o categorie gramaticală din cauza lipsei unor mijloace morfologice proprii. Cu toate că sensurile aspectuale se împletesc adesea în cele ale modurilor acțiunii (incoativ, durativ, momentan, repetitiv, terminativ etc.), întrepătrunderea funcțională trebuie privită în lumina diferențierii stricte între aspect, ca o categorie morfologică, și modurile acțiunii, ca subclase ale lexicului verbal. [1, p. 5]. Definind noțiunea mai general, Aktionsart este un „microcîmp al cîmpului conceptual al aspectualității” [2, p. 34]. Această categorie „se referă la aspectualitatea lexicală și este redată în limbile slave prin mijloace gramaticale, iar în limba română prin mijloace lexico-semantice, sintactice” [ibidem].

Pe parcursul investigațiilor lingvistice am depistat, la mai mulți autori moduri ale acțiunii, uneori identice, dar numite diferit, alteleori noțiuni comune pentru diferiți autori, mai puține variind de la un cercetător la altul. I. Evseev, de exemplu, distinge paisprezece feluri ale acțiunii: inceptiv (*a începe*), rezultativ (*a isprăvi*), saturativ (*a supraîncărca*), limitativ (*a mai alerga*), iterativ (*a clipi*), semelfactiv (*a atinge*), perdurativ (*a dăinui*), intensiv (*a exploda de furie*), cumulativ (*a agonisi*), atenuativ (*a adia*), augmentativ (*a se întezi*), distributiv (*a împărți*), reciproc (*a colabora*), reversiv (*a reconstrui*) [3, p. 22]. O altă clasificare a modurilor acțiunii, exprimate de verb: ingresivă, incoativă, durativă, intensivă, finitivă, cumulativă, distributivă, atenuativă, întrerupt-atenuativă, durativ-atenuativă, iterativă, multiplicativă, comitativă, reciprocă, monosecvențială, semelfactivă, rezultativă, orientată / neorientată, statică, relațională, evolutivă [4, p. 57]. C. Poghirc împarte acțiunile verbale în durative și momentane, perfective și imperfective. Pe lângă acestea, se referă și la verbe care pot indica diferite momente ale acțiunii: cel inițial (verbe incoative), o desfășurare progresivă (verbe de devenire), un moment final (verbe terminative sau rezultative), verbe care indică o acțiune unică, verbe care indică o acțiune repetată (iterative) [5, p. 17]. M. Clopoșel distinge verbe *durative*, *percursive*, *perdurative*, *momentane* etc., iar în raport cu *gradul de realizare* al acțiunii: verbe *perfective* și *imperfective*. Din punct de vedere al modului acțiunii, cercetătoarea a grupat verbele după cum urmează: *incoative* (indicînd începutul acțiunii), *de devenire* (desfășurarea progresivă a acțiunii), *terminative* sau rezultative (momentul final al acțiunii), *iterative* (acțiune repetată) etc. [6, p. 122]. Acad. S. Berejan, referindu-se la acest subiect, a evidențiat astfel de nuanțe de sens: *incoativ* (*a începe*), *terminativ* (*a sfîrși*), *rezultativ* (*a găsi*), *iterativ* (a bătători), *durativ* (*a vorbi*), *momentan* sau instantaneu (*a adormi*), *ingresiv* (*a cădea*) ș. a. [7, p. 36].

Un loc aparte în șirul acestor moduri ale acțiunii îl are cel *iterativ*, despre care vom detalia în continuare. Deosebit este faptul că, spre deosebire de alte feluri ale acțiunii

(Aktionsart), care pot fi exprimate prin unele mijloace gramaticale sau conținute în sensul verbului, iterativitatea se depistează, în general, din întreg contextul: după sensul enunțului, din prezența unor adverbe, indicatoare ale iterativității, a unor numerale, care indică mai clar numărul acțiunilor efectuate etc. În limba română puține sînt verbele care, prin sensul lor, ajutate sau nu de sufixe, să exprime iterativitatea, verbe, precum: *a ciocăni* (față de *a ciocni* – semelfactiv), *a clătări* (față de *a clăti* - durativ), *a ciuguli* etc. Mijloace gramaticale care să ofere verbului atașat o nuanță de acțiune repetată, nu există în limba română. Pentru comparație aducem un exemplu din limba rusă: *говорить* (a vorbi) – *говаривать* (a vorbi în repetate rînduri, a repeta de mai multe ori).

Felul acțiunii iterative este definit astfel: „acțiune reluată în timp sau petrecută în mod regulat” [4, p. 36]; „dimensiune corespunzînd unor astfel de opoziții cum ar fi semelfactiv – repetat (iterativ sau frecventativ)” [8, p. 21]. În limbile romanice acest fenomen e conceput ca opoziție lexicală, în special în cazul diminutivelor verbale: în franceză *sauter* cu diminutivul *sautiller*, în spaniolă *besar* cu diminutivul *besuquear*. Această dimensiune are, în aparență, afiliere cu o acțiune durativă. În fond, o acțiune repetată e concepută ca și una durativă, iar o acțiune semelfactivă e sesizată ca una momentană [ibidem].

În *Istoria Limbii Române* este menționat faptul că verbele incoative existente în limba latină au fost preluate de română ca semnificație, nu neapărat și ca grad de frecvență. Astfel, este indicat aici marele număr al unor astfel de verbe, frecventative. Frecventativele au fost sprijinite și de substantive ca *ductus*, *cantus*, *usus*, simțite ca paralele cu *ductare*, *cantare*, *usitare*. „Uneori, verbelor în *-tare* (*-sare*) nu le corespunde un primitiv atestat: *cunctari*, *imitari*, *luctari*. Probabil aceste forme, fiind legate de o conjugare regulată, le înlocuiesc înainte de epoca istorică pe cele primitive care aparțineau unei conjugări neregulate” [9, p. 94]. Tot aici este expus modul în care s-au format aceste verbe: „De la verbele în *-e* cu perfectul în *-ui-*, s-au format derivate în *-itare*: *habitare*, *placitare*. Prin analogie, s-au creat frecventative de la verbe fără adjective verbale: *latitare*, *pauitare*. Prin analogie s-au format verbe în *-itare* de la verbe în *-a-* cu adjectivul în *-atus*: După exemplul lui *habeo*, *-ere*, *habitare*, s-a format *clamo*, *-are*, *clamitare*. Sînt 21 de astfel de verbe: *agitare* (alături de *co-actare*), *culpitare*, *dubitare* (forma simplă *dubat* e atestată numai în glose), *imperitare*, *sciscitari*, *uolitare* etc. Extinzându-se la teme de prezent,

*-tare* s-a folosit și la temele iterative în *-tare* (*-sare*). S-a ajuns astfel la duble iterative: *cantare* – *cantitare*, *dictare* – *dictitare*, *gestare* – *gestitare*. Există și iterative duble fără ca intermediarul simplu să fie atestat (acesta probabil a dispărut înainte de epoca istorică): *emptitare*, *haesitare*, *lusitare*. Sufixul de iterativ se mai folosește în derivarea cu prefixe, pentru a păstra verbului valoare de imperfectiv (deoarece regula generală e că verbele prefixate devin perfective): *recipere* – *receptare*, *retinere* – *retentare*” [9, p. 95].

Deci, în limba latină verbele frecventative erau folosite adesea cu sensul verbului de bază, nederivat. Slăbirea sensului frecventativelor, se vede, este accentuată și de necesitatea de a fi evidențiate prin: 1. adverbe (*saepe*, *vehementer*, *etiam*, *atque etiam*) sau verbe (*solere*); 2. reduplicarea sufixului: *cano* – *canto* – *cantito*.

Răspîndite apoi în limbile romanice, inclusiv în română, verbele în *-tare* (*-sare*) înlocuiesc formele nederivate: *adiutare*, *cantare* > fr. *aider*, *chanter*, it. *aiutare*, *cantare*, sp. *ayudar*, *cantar*, rom. *ajuta*, *cînta*. Valoarea frecventativă a fost redată în limbile romanice prin sufixe diminutive [ibidem].

Iterative prin semantica lor pot fi verbele, precum:

*A alterna*, *a behăi*, *a biciui*, *a bocăni*, *a ciocăni*, *a ciuguli*, *a claxona*, *a clănțai*, *a clipi*, *a croncăni*, *a fisii*, *a gîfii*, *a hîrii*, *a împroșca*, *a lătra*, *a melița*, *a necheza*, *a netezi*, *a numerota*, *a ocaii*, *a orăcăi*, *a ovaționa*, *a pagina*, *a palmui*, *a pedala*, *a pendula*, *a pildui*, *a pisălogi*, *a piui*, *a plescăi*, *a pulsa*, *a puncta*, *a răsfoi*, *a reactualiza*, *a readuce*, *a roti*, *a*

*sălta, a sicîi, a scanda, a scîrîi, a schelălăi, a scheuna, a spicui, a sughița, a suspina, a susura, a șchiopăta, a șopotii, a șușotii, a ticăii, a tocăni, a tropăii, a țacăni, a țopăii, a zăngăni, a zîzii, a (se) zbate, a zgîlîii, a (se) zgudui, a zumzăii, a zurui, a zvîcni, a (se) zvîrcoli ș.a.*

*Dese, mai dese întruna, / Raze pe valuri tot cad. / Dincolo – numai cu luna, / Teama rămîne în vad. (A. Busuioc).*

*Lăsînd orice mormînt celebru, / La fel c-un toboșar cernit / Spre-un dosnic cimitir pornit, / Inima-mi bate-un marș funebru. (Ch. Baudelaire).*

Referindu-ne la tipurile de exprimare a acțiunii iterative, pot fi menționate cele morfologice (prin care se înțeleg prefixele și sufixele verbale, la fel și timpurile gramaticale), stilistice (repetiția), lexicale (prin atașarea adverbilor, numeralilor, la fel exprimarea propriu-zisă prin locuțiuni verbale și adverbiale.) M. Clopoșel, de exemplu, ia în discuție una dintre posibilitățile de exprimare a iterativității, cea morfologică. Astfel, deși puține, sînt totuși în limba română verbe derivate din aceeași rădăcină, care aparțin unor aspecte diferite. De exemplu, verbul *a gusta* arată o acțiune durativă, iar cel derivat din el, *a gustări*, e deja unul iterativ, la fel și verbele *a clătări* (din a clăti), *a căscăli* (din a căsca), *a prădăli* (din a prăda), *a mințai* (din a minți), *a dormita* (din a dormi), *a clipoci* (din a clipi), ș. a. [6, p. 123].

Felul acțiunii iterative poate fi redat prin intermediul prefixului **re-**, prefix ce conține în însuși sensul său, o repetare, o reluare a acțiunii sau a faptului. Astfel, verbul neprefixat poate exprima o altă nuanță de sens, iar la atașarea prefixului *re-* se așteaptă o reluare: *a instala – a reinstala, a întîlni – a reîntîlni, a citi – a reciti* etc. În graiurile din sudul Banatului e înregistrat prefixul **pro-**, care conferă verbului o valoare iterativă: *a proafla* (a afla din nou), *a proface* (a face din nou) [6, p. 125].

Valoarea iterativă a enunțului este redată și prin numeral care indică clar periodicitatea acțiunii: două zile, un an, cinci săptămîni etc. De exemplu: *Urma tratamentul la fiecare șase luni., În timpul studiilor susținea examene de două ori pe an., Treceau nouă zile și se ivea iar., Venea la fîntînă la două zile* etc.

Pe lîngă acestea, repetarea unei părți de vorbire în cadrul enunțului arată repetarea acțiunii. Astfel, reluarea conjuncției arată o acțiune care se repetă periodic. De exemplu: *Nu treceau două-trei zile la mijloc, și se trezea la ușa ei cu Dănilă, cumnatu-său, cerînd să-i împrumute carul: ba să-și aducă lemne din pădure, ba făină de la moară, ba căpiți din țarină, ba multe de toate. (I. Creangă)* Aici iterativitatea este subliniată de numeral pentru a indica numărul zilelor care trec pînă a face același lucru din nou, de verbul la imperfect, semn că acțiunea se repeta adesea, de conjuncția *ba* care presupune o acțiune efectuată de mai multe ori.

Să ne referim la altă parte de vorbire, interjecția. Aceasta exprimă, de obicei, o acțiune momentană, de exemplu *Pac! Buh! Tros! Brr! Oac!* etc. Repetate însă, interjecțiile încep să desemneze o acțiune iterativă, știut fiind faptul că interjecțiile echivalează cu verbul, care, reluat, indică o acțiune iterativă. De exemplu: *Hodorog! încolo, hodorog! pe dincolo: carul se strică. (I. Creangă)* Uneori verbul, fără alți determinanți, exprimă, de exemplu, felul acțiunii durative sau momentane. În aceste cazuri tocmai interjecția este cea care conferă verbului nuanța de sens respectivă, în cazul nostru iterativă: *Cînd ajunse în tîrg, gînsacul, dorit de gîște, țipa cît îi lua gura: ga, ga, ga, ga! (I. Creangă).*

De felul acțiunii iterative a fost preocupată și lingvista D. Nikolaeva Stoianova care a remarcat valoarea iterativă creată de unele valori ale timpurilor. În afară de prezentul cel mai des menționat cu această ocazie (*Cîntă în fiecare dimineață de cum se scoală*), nuanță iterativă au și timpurile trecute, perfectul simplu, de exemplu: *Înconjură casa de trei ori, Veni șapte zile la rînd*, la fel și imperfectul: *Se apropia seară de seară de gard și aștepta răbdător.* Imperfectul, de fapt, are o puternică nuanță de



reluare a acțiunii. Inițial, atunci când este vorba despre imperfect, se are în vedere un timp neterminat și de durată. De exemplu: *scriam, desenam, povesteam, lucram* sînt verbe care, prin sensul lor, indică acțiuni neterminate, care durează în timp, fără limite temporale. În anumite circumstanțe are o vădită valoare iterativă. De exemplu: *În timpul concediilor mergeam la munte*. Verbul indică o acțiune repetată, datorită substantivului la plural, deci *în toate sau multe concedii*, sensul final al propoziției fiind: De fiecare dată (an de an) în concedii plecam la munte.

Uneori enunțul este lipsit de acei determinanți care indică repetarea acțiunii. Astfel este exemplul care urmează: *Nevasta, nemaivînd încotro, tăcea și înghițea noduri*. (I. Creangă) Totuși acțiunea exprimată prin verbele evidențiate la imperfect este una vădit iterativă, sensul datorîndu-se întregului context de pînă la această propoziție, din care cunoaștem că Dănilă venea de multe ori cu împrumutul, cumnata se opunea tot de atîtea ori, fratele îi ținea partea, iar nevastă-sa, respectiv, tăcea și înghițea noduri.

Sensul iterativ al unui verb sau enunț poate fi obținut și în cazul îmbinării unor timpuri gramaticale. De exemplu, verbul *a scrie*, durativ, pus la imperfect, și acesta timp durativ, are, pe lîngă un verb momentan, cum ar fi *a exclama*, un sens iterativ. De exemplu, în enunțul *scriam și exclamam*, verbul momentan *a exclama* îl face pe durativul *a scrie* să fie iterativ.

La redarea sensului iterativ al unui verb poate să-și dea concursul și adverbul, care, stînd pe lîngă verb, arată circumstanța realizării acțiunii. Repetarea acțiunii este subliniată cel mai pregnant de adverbul *tot*. Să analizăm o sintagmă: verbul *a merge* e unul durativ. În cadrul construcției *tot mai mergi* devine deja iterativ, pentru că este echivalent cu *mergi periodic în acel loc* (în fiecare zi, o dată pe lună etc.). Același sens îl are și adverbul *regulat*, care exprimă prin însuși sensul său o repetare. Astfel, atașat unui verb durativ, de exemplu, *a merge*, sintagma *a merge regulat* capătă nuanța de sens a unei acțiuni îndeplinite periodic. Astfel, *Mergi regulat la medic* înseamnă *mergi în perioade egale de timp*, deci exprimă, în ansamblu, o acțiune iterativă.

Nuanța de sens iterativă este redată și prin locuțiunile verbale, la același nivel cu verbele înseși: *a face zile fripte, a face mofturi, a face nazuri, a tăia frunze la cîini* etc.

Modul acțiunii care se opune celei iterative, este cel al acțiunii *semelfactive*, care presupune o efectuare de o singură dată. Cuvîntul este de origine latină și semnifică *o dată*. Termenul a fost folosit în lingvistica slavă unde se referea la un sufix care indică o singură acțiune. A fost preluat și în lingvistica românească, unde se referă la o acțiune făcută o singură dată. Acest fel al acțiunii mai este numit singulativ [10, p. 61]. Referindu-ne la esența acestui mod al acțiunii, putem menționa că felul acțiunii *semelfactive* exprimă, de regulă, o acțiune momentană. Această acțiune a fost definită după cum urmează: “Acțiune singulară și momentană, adesea efectuată în mod brusc” [4, p. 36]. În literatura de specialitate este detașat un subgrup în cadrul categoriei de verbe, care are în vedere o acțiune de o singură dată – cea *monosecvențială* – “acțiune executată într-un singur act, de exemplu, *a atinge*” [4, p. 38]. Generalizînd, ambele sînt efectuate o singură dată, prima în mod brusc, cea de-a doua – într-un singur act. Putem sesiza diferența din exemplele următoare:

acțiune *semelfactivă*: *a bufni rîsul, a fura cu ochiul, a-i trece prin minte* etc.;

acțiune *monosecvențială*: *a da o palmă, a face o glumă, a face un semn* etc.

Puțin numeroase sînt verbele care au inclus în semantica lor sensul *semelfactiv*. Nu avem mijloace formale de exprimare a acțiunii efectuate o singură dată, după modelul limbii ruse: *дергать – дернуть, кричать – крикнуть, пицать – пикнуть* etc. O acțiune efectuată o singură dată este redată, în mare, prin mijloace lexicale, prin utilizarea unor timpuri.

Semelfactive prin sensul lor, dar fără limite stricte, ar putea fi verbe precum: *a (se) apleca, a arunca, a atinge, a aținti, a capta, a ciocni, a ciuli, a clinti, a crăpa, a descleșta, desemna, a despica, a (se) deștepta, a fulgera, a găsi, a ghici, a (se) izbi, a izbucni, a înfînge, a lovi, a mișca, a pișca, a plesni, a pocni, a răcni, a răzbi, a smuci, a smulge, a străpunge, a trînti, a tresări* ș.a..

*Iată-ne, frate, în mai. / Soarele, iată-l, cît bolțile. / Trage-l de-o rază, și hai / Să astupăm toate borțile.* (A. Busuioc).

Pentru a obține un sens semelfactiv, putem recurge aproape de fiecare dată la utilizarea, în enunț, a perfectului simplu, care are și o valoare momentană, și în același timp efectuată o singură dată. Pentru a scoate în evidență această capacitate a perfectului simplu, de a indica o acțiune semelfactivă, vom aduce exemplul pe care l-am expus în exemplificarea acțiunii iterative. Acolo verbul *a merge* avea valoare iterativă, atunci cînd apărea la imperfect. Același verb la alt timp, la perfectul simplu, capătă nuanță semelfactivă. A se compara: *În timpul concediilor mergeam la munte* (valoare iterativă). *În timpul concediului mersei la munte* (valoare semelfactivă, sensul fiind: Doar în acest concediu am mers la munte.).

De multe ori numeralul accentuează valoarea semelfactivă a verbului. De exemplu, verbele *a ciocăni, a sclipi* sînt, respectiv, iterativ și multiplicativ. Atunci cînd sînt însoțite de numeralul *o dată* vorbim deja despre verbe semelfactive: *a ciocănit o dată, a sclipit o dată* etc.

Locuțiunile verbale, la fel ca și în alte cazuri, exprimă și sensul semelfactiv: *a da imbold, a da ghes, a da bici* etc.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Daniela Nikolaeva Stoianova, *Temporalitate și aspectualitate în limbile română și bulgară* (rezumatul tezei de doctorat), București, 1987, 46 p.
2. Angela Savin-Zgardan, *Cîmpul funcțional-semantic al categoriei verbale Aktionsart în limba română* // *Revista de lingvistică și știință literară*, 1996, nr. 1.
3. Ivan Evseev, *Structura semantică a verbului* (Rezumatul tezei de doctorat), Timișoara, 1970, 28 p.
4. Angela Savin-Zgardan, *Valori lexico-gramaticale ale locuțiunilor verbale românești în plan sincron și diacronic*, Chișinău, 2001, 218 p.
5. C. Poghirc, *Cu privire la aspectul verbal în limba română* // *Limba română*, 1953, nr. 6.
6. Maria Clopoșel, *Despre „aspectul” verbal în graiurile bănățene* // *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Seria Philologie*, 1964 (an. IX).
7. Silviu Berejan, *Procedee sintactice de exprimare a aspectului verbal* // *Limba și literatura mildovenească*, 1958, nr. 2.
8. Eugen Coșeriu, *Aspect verbal ou aspects verbaux? Quelques questions de théorie et de méthode* // *La notion d’aspect*, Paris, 1978, 34 p.
9. *Istoria Limbii Române*. Vol. I, *Limba Latină*, București, Editura Academiei, 1965, 438 p.
10. Popescu, Floriana *Tempo-aspectualitate contrastivă*, Iași, Editura Spanda, 2000, 248 p.

NATALIA BUTMALAI

Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**ANALIZA COMPONENTIALĂ A SEMANTICII  
VERBELOR DE STARE ÎN LIMBA ROMÂNĂ**

Cercetarea problemelor de semantică a beneficiat în ultimul timp de o serie de contribuții însemnate, atât în privința relevării unor aspecte noi ale studiului limbii, cât și pe linia soluționării a unor chestiuni mai vechi.

Una din preocupările lingvisticii moderne este urmărirea și stabilirea caracterului de sistem al lexicului. Cea mai importantă formă de manifestare a sistemului în lexic, după părerea celor mai mulți cercetători, reprezintă grupările paradigmatică sau, cum li se mai spune în literatura de specialitate, câmpuri semantice sau paradigme lexicale.

Paradigmele lexicale, susține V. Purice, sunt grupuri de cuvinte, reunite după comunitatea semantică, adică pe baza unui component semantic comun și opunându-se unul altuia printr-un singur sau mai mulți componenți semantici diferențiali. În literatura lingvistică, notează în continuare cercetătoarea, se disting actualmente câteva tipuri de paradigme lexicale: grupurile tematice, grupurile lexico-semantice, seriile sinonimice, grupurile antonimice etc. [1, p. 43].

Este cunoscut faptul că în ultimul timp se înregistrează un interes sporit față de grupurile lexico-semantice, care reprezintă în opinia lingvistei A. Vulpe „totalitatea de cuvinte ale aceleiași clase morfologice a căror semantică include un sem comun” [2, p. 12].

Între ele se numără și grupul lexico-semantic sau clasa verbelor de stare.

În cele ce urmează se face o încercare de a prezenta o clasificare semantică cât mai cuprinzătoare a verbelor de stare, care nu a constituit până acum obiectul unui studiu special în lingvistica românească.

După cum s-a remarcat în literatura de specialitate, specificul verbelor de stare constă în exprimarea diferitelor ipostaze existențiale ale obiectelor, acestea „semnifică diferite caracteristici, semne, însușiri ale obiectelor, prezentate ca fenomene care se desfășoară în timp. Ca urmare a acestui fapt se consideră că semantica verbelor de stare se află la limita dintre proces și calitate” [3, p. 32].

În investigarea întreprinsă de noi am selectat inventarul de cuvinte ce face parte din clasa verbelor de stare pe baza materialului oferit de Dicționarului explicativ al limbii române (1996), luându-se în considerare definiția lexicografică a fiecărui item care reprezintă, după Dana Manea, „descrierea unităților semantice prin care se compune sensul unităților lexicale” [4, p.27].

Inventarul selectat a fost supus analizei componentiale pentru o clasificare riguroasă a unităților clasei.

Astfel, pe baza rezultatelor înregistrate deja în studiile de lingvistică [I. Evseev, 1974, L. Vasiliev, 1981] și ținând cont de criteriul semantic, în cadrul clasei verbelor de stare se conturează următoarele subclase:

1. **Verbe ce exprimă existența subiectului:** *a fi, a exista, a se găsi, a muri* etc.

2. **Verbe ce exprimă poziția corpului în spațiu:** *a atârna, a cădea, a înconjura, a se pologi* etc.

3. **Verbe ce exprimă comportamentul subiectului:** *a hoși, a se fâli* etc.

4. **Verbe ce exprimă stări fiziologice ale omului:** *a respira, a strănuta, a tuși* etc.

5. **Verbe ce exprimă stări psihice ale omului:** *a se emoționa, a iubi, a urî* etc.

Cercetarea în continuare ne-a permis să delimităm pentru fiecare subgrup de verbe anumite seturi de trăsături semantice care au stat la baza clasificării semantice a verbelor în discuție.

#### **Verbe ce exprimă existența subiectului**

Verbele din acest subgrup exprimă existența în timp a obiectului. Lexemele verbale de bază „*a fi*” și „*a exista*” exprimă sensul general al existenței.

Subclasa aceasta cuprinde (după datele noastre) circa 86 de verbe: *a se afla, a ființa, a figura, a se găsi, a perpetua, a persista, a trăi, a muri* etc.

Structura semantică a verbelor ce exprimă ideea abstractă a existenței subiectului este constituită din semele:  $S_1$  [existență +] – sem denotativ, integrator.

$S_1 + S_1$  [persistență în timp]: *a se menține, a persista, a rămîne, a se afla, a dura, a dăinui, a ajunge, a văra, a ierna, a tomna, a sta, a șede, a domicilia, a zăbovi, a abunda, a coexista, a se întinde, a se prelungi, a se lungi, a se nimeri, a exista, a stagna, a preexista, a data;*

$S_1 + S_2$  [prezentă]: *a figura, a se ivi, a zăcea, a se apropia, a se prezenta, a brodi, a se nimeri* ;

$S_1 + S_3$  [absență]: *a absenta, a ieși, a scoate, a lipsi, a se evapora, a dispărea;*

$S_1 + S_4$  [viețuire]: *a dura, a dăinui, a doini, a trăi, a se perpetua, a exista, a viețui;*

$S_1 + S_5$  [moarte]: *a deceda, a răposa, a sucumba, a expia, a muri, a se stinge, a se isprăvi, a crăpa, a pieri, a se curăța, a cădea, a se lua, a dispărea, a expira, a nimici, a se pierde, a se pristävi, a se prăpădi, a se prăpăstui, a pieri, a dezlădăcina, a stîrpi, a duce, a electrocuta, a expira* etc.

#### **Verbe ce exprimă poziția corpului în spațiu**

Selecția lexemelor verbale ce fac parte din subclasa sus-numită ne-a permis să inventariem circa 80 de verbe: *a agăța, a se culca, a pune, a rezema* etc. *A sta* este exponentul de bază al grupului.

Structura semantică a verbelor ce exprimă poziția corpului în spațiu este constituită, mai întâi de toate, dintr-o trăsătură semantică relevantă [*a se afla într-o anumită poziție* –  $S_1$ ] și trăsături semantice distinctive care au în vedere modalitățile concrete de dispunere a corpurilor în spațiu:

$S_1 + S_1$  [poziție dominantă]: *a precumpăni, a prepondera, a prevala, a trona;*

$S_1 + S_2$  [poziție verticală]: *a ridica, a cădea, a se cățăra, a se proțăpi, a pune, a sta, a se rezema, a se propti, a se sui, a se susține, a sprijini;*

$S_1 + S_3$  [poziție orizontală]: *a se întinde, a zăcea, a se culca, a se pătuli, a se pologi, a pune, a sta, a se răstigni, a se tologi, a se tolăni, a dărîma, a doborî, a se decroșa;*

$S_1 + S_4$  [poziție șezînd]: *a șede, a înconjura, a pune, a sta, a se instala, a se așeza, a rezema, a se sprijini, a se propti;*

$S_1 + S_5$  [poziție atîrnînd]: *a atîrna, a agăța, a spînzura, a se crampona, a se agăța, a apuca, a suspenda, a anina, a cădea, a se cățăra, a se prinde, a pune, a sta, a revârsa;*

$S_1 + S_6$  [deplasare prin îndoire]: *a apleca, a se îndoi, a se înclina, a se pleca, a se încovoia, a se coborî, a se lăsa, a se canarisi, a se cățăra, a se povîrni, a balansa, a se pătuli, a se suci, a se șoldi;*

$S_1 + S_7$  [direcția deplasării către un punct pe axa spațială / dinspre un punct pe axa spațială]: *a se extinde, a se întinde, a ține, a se prelungi, a se lungi, a ajunge, a cuprinde, a ocupa, a înainta, a ridica, a se instala, a se stabili, a se cuibări, a ocoli, a împrejmu, a selovi, a se apropia;*

$S_1 + S_8$  [mișcare fără modificarea poziției în spațiu]: *a se depărta, a se retrage, a pătrunde, a se înălța, a se situa, a ocoli, a înconșura*.

#### **Verbe ce exprimă comportamentul subiectului**

Inventarul acestei clase este bogat. Există circa 198 de lexeme verbale cu acest sens: *a burlăci, a ciobăni, a domni, a haiduci, a se fățărnicii, a văduvi* etc.

În cadrul acestui subgrup au fost delimitate două microsubgrupuri de verbe:

1. *verbe care denumesc diferite profesii, ocupații, îndeletniciri, funcții;*
2. *verbe ce exprimă un anumit fel de purtare.*

Verbele ce fac parte din primul microsubgrup sunt derivate de la substantive, sensul lor cuprinde două seme: [*a face, a exercita* +] și [*slujba, meseria* indicată în tema verbului].

Din categoria aceasta fac parte verbele: *a codoși, a scrima, a prisăcări, a ucenici, a călugări, a argăți, a egumeni, a precupeți, a hoinări, a stăreți, a vornici, a stăpîni, a pescări, a peticări, a peșitori, a plutări, a poștări, a preoți, a pînzări, a pustnici, a robi, a rotări, a ursări, a tîlhări* etc.

Pentru verbele ce exprimă un anumit fel de purtare au fost relevate următoarele trăsături semantice:  $S_1$  [*a avea un anumit fel de purtare*] – sem integrator.

$S_1 + S_1$  [purtare afectată]: *a se ponegri, a se fandosi, a se fasoli, a se strîmba, a se făloși, a se fuduli, a se furlandisi, a se împăuna, a se îngîmfa, a se truși, a se maimuțări, a se schimonosi* etc.

$S_1 + S_2$  [purtare fără naturalețe]: *a se cocoli, a se alinta, a se izmeni, a se sclifosi* etc.

$S_1 + S_3$  [purtare cu înfumurare]: *a se pieptoși, a se înfumura, a se îngîmfa, a se bîrzoia, a se împăuna, a se înfantua* etc.

$S_1 + S_4$  [purtare iresponsabilă]: *a lenevi, a trîndăvi, a cloci, a lodări, a trîntori, a vegeta, a vagabonda, a se codi, a se calici, a mucegăi, a tîlhări* etc.

$S_1 + S_5$  [purtare nechibzuită]: *a strechia, a se nebuni, a se bosumfla, a se fistici* etc.

$S_1 + S_6$  [purtare voluntară]: *a se încăpățîna, a se îndărătnicii, a ambiționa, a se îmbufna, a se zgîrci, a se scumpi, a se obrăznici, a se manifesta* etc.

$S_1 + S_7$  [purtare imorală]: *a cleveti, a unelti, a complota, a bîrși, a defăima, a calomnia, a huli, a înșosi, a persifla, a blestema, a curvi, a curvăsări, a compromite* etc.

$S_1 + S_8$  [purtare necinstită]: *a trișa, a amăgi, a boi, a înșela, a păcăli* etc.

$S_1 + S_9$  [purtare cu ostentație]: *a persifla, a arbora;*

$S_1 + S_{10}$  [pentru a obține bunăvoința cuiva]: *a adula, a linguși, a flata, a coborî, a bîzii, a consola, a flirta, a se preface, a se face, a se căciuli, a se umili, a se gudura, a măguli, a peria* etc.

$S_1 + S_{11}$  [pentru a crea o impresie proastă]: *a se maimuțări, a se obrăznici, a se sclifosi, a se strîmba, a se schimonosi, a se sluși, a se porcăi, a se porci, a se fățărnicii* etc.

$S_1 + S_{12}$  [pentru a crea o impresie bună]: *a consola, a se preface, a se face, a se conduce;*

$S_1 + S_{13}$  [pentru a atrage atenția cuiva]: *a zeflemisi, a se cuconi, a se cuminți, a se lăuda, a se împăuna, a se răsfața, a se mîndri, a se făli* etc.

$S_1 + S_{14}$  [pentru a trage foloase]: *a coborî, a bîrși, a cleveti, a ponegri, a calomnia, a se umili*.

#### **Verbe ce exprimă stări fiziologice ale omului**

Verbele din acest subgrup semnifică modificări vizibile, perceptibile ale unor dispoziții afective (pozitive sau negative), provocate de un proces fiziologic. Inventarul de unități este de circa 155 de verbe.

În acest subgrup pot fi incluse verbele: *a dormita, a lîncezi, a se odihni, a rezista, a ațipi, a respira, a răsufli, a tremura, a ustura, a căsca, a sforăi, a horcăi, a icni, a geme,*

*a stănuta, a suspina, a suferi, a se sufoca, a se hlizi, a se vindeca, a se tulbura, a plînge, a surîde etc.*

Sensul lor încorporează semele:  $S_1$  – [manifestare de natură fiziologică].

$S_1 + S_1$  [modificare în sens pozitiv]: *a adormi, a ațipi, a aromi, a dormita, a dormi, a moșăi, a picoti, a se odihni, a toarce (despre pisici), a se hodini, a clipoci, a piroti, a somnola, a inspira, a aspira, a se deconecta, a se destinde etc.*

$S_1 + S_2$  [modificare regresivă]: *a ameți, a amorți, a se agita, a se alarma, a chiorî, a se excita, a se mîhni, a se sfii, a se surmena, a tîmpi, a se tulbura, a flămînze, a osteni, a se extenua, a se epuiza, a se istovi, a se înfometa, a se îmbăta, a se tămîia, a se zăpăci, a se trudi, a îngheța etc.*

$S_1 + S_3$  [revenire la o stare preexistentă]: *a se deștepta, a se trezi, a se vindeca, a se tămădui, a se lecu, a se calma, a se potoli, a se domoli, a se liniști, a se restabili, a se întrema, a se alina etc.*

$S_1 + S_4$  [senzație neplăcută]: *a lîncezi, a se sufoca, a se înăduși, a moleși, a se îngreșoșa, a găfîi, a furnica, a buimăci, a se știri, a sughița, a se înfricoșa, a suspina etc.*

$S_1 + S_5$  [suferință fizică]: *a ustura, a suferi, a pătîmi, a se tîngui, a geme, a tînji, a gogi, a durezza, a se ofica, a plînge, a lăcrima, a icni, a boli etc.*

$S_1 + S_6$  [bucurie]: *a rîde, a surîde, a tresălta, a se înviora, a se rumeni, a se hlizi etc.*

$S_1 + S_7$  [oboseală]: *a obosi, a se surmena, a osteni, a trudi, a se epuiza, a se extenua etc.*

$S_1 + S_8$  [timiditate]: *a intimida, a rușina, a inhiba etc.*

$S_1 + S_9$  [boală]: *a boli, a suferi, a zăcea, a se infecta, a se îmbolnăvi, a se molipsi, a contagia, a contamina, a vomita, a turba etc.*

#### **Verbe ce exprimă stări psihice ale omului**

Subclasa aceasta exprimă sentimente, emoții, dispoziții de natură psihică. Inventarul este mai numeros decît al celorlalte grupuri. După datele noastre, acesta conține circa 359 de unități lexicale.

Din punctul de vedere al semnificației codificate, verbele ce exprimă stări psihice ale omului se clasifică în două microsubgrupuri: unele exprimă „dorință”: *a dori, a jindui, a nădăjdui, a năzui, a spera, a voi, a vrea etc.*, altele exprimă „sentimente”: *a adora, a agrea, a deplînge, a deplora, a invidia, a iubi, a îndrăgi etc.*

Semele caracteristice acestui subgrup sunt:  $S_1$  – [stare psihică].

$S_1 + S_1$  [activitate mentală]: *a absorbi, a se antrena, a se apleca, a se arde, a se ataca, a bănu, a bizui, a buimăci, a bulversa, a canoni, a captiva, a se căzni, a se chinui, a clocoti, a se deruta, a se dezmeți, a se distra, a domina, a inspira, a îndupleca, a mișca, a se obosi, a pierde, a răscoli, a se tulbura, a se zăpăci etc.*

$S_1 + S_2$  [stare de confuzie]: *a ameți, a bulversa, a buimăci, a deruta, a debusola, a dezorienta, a hăbăuci, a îmbăta, a învălmăși, a năuci, a se căzni, a se chinui, a se omori, a se zdrobi etc.*

$S_1 + S_3$  [dereglaare a activității intelectuale și emoționale]: *a dezaxa, a înnebuni, a obseda, a consuma, a chinui, a răbda, a roade, a suferi etc.*

$S_1 + S_4$  [revigorare psihică]: *a lecu, a pătîmi, a întări, a învîrtoșa, a înviora, a reveni, a se reconforta, a se vindeca, a se întrema etc.*

$S_1 + S_5$  [suferință psihică = durere fizică]: *a arde, a canoni, a căzni, a chinui, a durezza, a irita, a izbi, a pătîmi, a maltrata, a răbda, a suferi, a suporta, a tortura, a ustura etc.*

$S_1 + S_6$  [comportament verbal]: *a se plînge, a se văieta, a se tîngui, a se căina, a se jelui, a se ambala, a se antrena, a ataca, a bănu, a se burzului, a exploata, a hărțui, a se jeli, a se oțărî, a tremura (despre glas), a vibra (despre voce) etc.*

$S_1 + S_7$  [invidie, ură]: *a invidia, a urî, a învenina, a otrăvi etc.*

$S_1 + S_8$  [atitudine]: *a se delăsa, a gîdila, a intriga, a îmblînzi etc.*

$S_1 + S_9$  [enervare]: *a se agita, a se cufunda, a se dezorienta, a se enerva, a încremeni, a turba, a înnebuni, a se înfuria, a se înciuda, a se indigna, a clocoti, a înfoca, a se mînia etc.*

$S_1 + S_{10}$  [deplasare (mișcare) sau localizare]: *a se avînta, a se bălăci, a se duce, a se cățăra, a se frăsui, a se gudura, a se ivi, a se iți, a se învecina, a se lăfăi, a se opinti, a se poticni, a se pripici etc.*

$S_1 + S_{11}$  [tristețe, plictiseală]: *a mîhni, a amări, a chinui, a suferi, a întrista, a mistui, a pătîmi, a obseda, a se scîrbi, a se plictisi, a se cufunda, a pisa, a cerni, a posomorî etc.*

$S_1 + S_{12}$  [satisfacție, fericire]: *a distra, a înviora, a încînta, a savura, a amuza, a se înveseli, a clocoti, a fericii, a se îmbucura, a se emoționa, a tresălta etc.*

$S_1 + S_{13}$  [maladii]: *a ataca, a se consuma, a înnebuni, a se oftica, a paraliza, a tînji, a turba etc.*

$S_1 + S_{14}$  [frică]: *a se înfricoșa, a se teme, a se spăimînta, a se înspăimînta, a se speria, a se îngrozi, a tresări, a tremura etc.*

$S_1 + S_{15}$  [dragoste]: *a drăgosti, a amoreza, a se înamora, a se îndrăgosti, a îndrăgi, a excita, a adora, a seduce, a topi, a dori, a palpita, a vrăji etc.*

$S_1 + S_{16}$  [antipatie, dispreț]: *a antipatiza, a dezgusta, a deplora, a desconsidera, a detesta, a repugna etc.*

$S_1 + S_{17}$  [speranță, nădejde / disperare, deznădejde]: *a dispera, a deznădăjdui, a rîvni, a spera, a aspira, a pierde etc.*

Stările psihice sunt însoțite de cele mai multe ori de diferite manifestări comportamentale: mimică, gestică, alterări ale vocii, mișcări ale corpului sau ale părților corpului omenesc, modificări ale expresiei feței, de aceea am inclus alături de semele descrise supra și trăsăturile semantice:

$S_1 + S_{18}$  [mimică]: *a se aprinde, a arde, a se bosumfla, a se îmbufna, a se înăspri, a se înflăcări, a se înnegura, a se însenina, a se întuneca, a se învăpăia, a se lumina, a pâli, a se posomorî etc.*

$S_1 + S_{19}$  [gestică]: *a se cruci, a se descătușa, a dezmierda, a gîdila, a încătușa, a lega, a mîngîia, a tremura, a tresări, a se zbate, a se zbućiuma etc.*

$S_1 + S_{20}$  [culoarea feței]: *a se aprinde( la față ), a arde, a se înflăcări, a se înnegura, a se întuneca, a se învăpăia, a se înverzi, a se învineți, a pâli etc.*

$S_1 + S_{21}$  [mișcări ale corpului sau ale părților corpului omenesc]: *a se agita, a se apleca, a se cutremura, a excita, a se frămînta, a inhiba, a se înflora, a palpita, a tresări, a se zbîrli, a se zbate etc.*

$S_1 + S_{22}$  [senzație tactilă]: *a se gîdila, a se irita, a se înăspri, a se încălzi, a se înfierbînta, a ustura.*

$S_1 + S_{23}$  [senzație gustativă]: *a se amări, a gusta, a se îngrețoșa.*

O mențiune specială trebuie făcută în legătură cu cele relatate mai sus, și anume: sunt considerate verbe psihologice și sensurile unor verbe polisemantice care exprimă atitudine, mimică, comportament verbal etc., dacă pentru verbele respective dicționarul înregistrează un adjectiv „psihologic” provenit din participiul verbului. De exemplu: *a ofensa* tranz. „a aduce cuiva o ofensă; a insulta, a jigni, a vexa” ♦ Refl. (fam) „*a se supăra*”, a reacționa ca un om jignit, căruia i s-a adus o ofensă; *a se ofusca*; ofensat „care a suferit o ofensă; insultat, jignit, supărat”.

Studierea verbelor de stare în limba română demonstrează că verbele în discuție sunt destul de numeroase. În urma studiului analitic efectuat asupra acestei clase de verbe am inventariat (după datele noastre) circa 878 de unități. Aplicînd metoda analizei semice, am stabilit pentru toate subclasele de verbe ale stării un anumit set de trăsături semantice.

Trebuie să subliniem faptul că seturile de trăsături semantice prezentate mai sus au fost stabilite în urma selecției inventarului de verbe și în funcție de informațiile oferite de definițiile lexicografice. Informațiile redate prin conținutul definiției lexicografice constituie, după părerea noastră, principala sursă pentru identificarea verbelor.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Vera Purice, *Grupurile lexico-semantice ca manifestare a sistemului în lexic*, // *Limba și literatura moldovenească*, nr. 4, 1984, p. 73.
2. Ana Vulpe, *Verbele creării în limba română. Analiză semantică și trăsături valențiale*, Chișinău, 2002, p. 12.
3. E. Constantinovici, *Semnificația lexicală și valorile sintagmatice și aspectual-temporale ale verbului în limba română*, Chișinău, 2001, p. 32.
4. Dana Manea, *Structura semantico-sintactică a verbului românesc. Verbele psihologice*, București, 2001, p. 27.



LUDMILA HOMETKOVSKI

Universitatea Liberă Internațională  
din Moldova (Chișinău)**TAXONOMIA (TAXINOMIA) ÎN TERMI-  
NOLOGIE: ASPECTE DIACRONICE,  
CONCEPȚII ȘI DEFINIȚII****Abstract**

**Taxonomy (Taxinomy) in Terminology: Diachronic Aspects, Conceptions and Definitions.** *In this article the author presents a diachronic perspective of taxonomy; proposes a series of definitions retrieved from lexicographic and scientific resources, as well as various conceptions, methodologies and taxonomic procedures applied in terminology and terminography. The main directions and problems of classification in terminology are also discussed. The author concludes that terminology, with its methods of taxinomic classification, represents a science having an autonomous status, not a branch of linguistics.*

Taxonomia se consideră modul de clasificare cel mai vechi în istoria științelor, pe când terminologia este o știință și activitate modernă. Terminologii pot folosi originile, metodele și noile metodologii ale taxonomiei, legate de informatică drept sursă a activității lor. Clasificarea lumii vii, în opinia lui D. Pajaud, este cea mai vastă clasificare creată de om, deoarece dezordinea aparentă a universului deranjează spiritul uman, dornic de a înțelege [1, p. 94]. Dar a înțelege, în primul rând, înseamnă a ordona. Ordonarea poate să se efectueze pe două axe. Conform primei axe, se admite existența unei ordonări naturale necunoscute, pe care trebuie să o descoperim. Cea de a doua axă presupune inventarea unei ordonări în baza propriilor criterii, în funcție de utilizarea prevăzută de clasificator.

Taxilogistul recunoaște în lumea naturală principiul de ordonare naturală. Într-o altă monografie, D. Pajaud scrie că ordonarea ființelor vii este în același timp o tentativă de prezentare și de înțelegere, care pornește de la observarea indivizilor, adică reperarea criteriilor perceptibile de clasificare, criterii simple și fondate pe noțiunea de evidență, observare, efectuată într-o manieră deseori subiectivă decât obiectivă [2, p. 51]. În baza acestor observări asupra indivizilor, taxinomistul (este pentru taxilogist ceea ce este terminologul în raport cu terminograful) formează grupe prin asemănări, și, printr-un demers ascendent, obține o anumită ordonare a trăsăturilor comune, generale. Atunci, prin operațiune inversă, ascendentă, este posibilă stabilirea diferențelor și întoarcerea (revenirea) la trăsăturile particulare.

Clasificarea se efectuează în scopuri practice, care se exprimă prin realizarea instrumentelor de clasificare, ce pot fi utilizate și dirijate din punct de vedere intelectual și științific. Taxilogistul, la fel ca și terminologul, extrage informația din realitate. Taxinomia nu se limitează doar la clasificare în scopul descrierii diversității ființelor vii. Împreună cu sistematica, ea tratează, de asemenea, cauzele acestei diversități, adică evoluția lor în spațiu și timp [1, p. 301]. Taxilogistul se confruntă mai mult cu heterogenitatea, decât cu omogenitatea, cu mai multe trăsături distinctive, decât este nevoie, și, prin urmare, istoria taxinomiei cunoaște exemple de categorizări eronate,

deoarece au fost fondate pe caracteristici insuficient determinate [3, p. 34; 4, p. 94].

Taxinomistul, pornind de la ceea ce este real, construiește ceva fictiv, convențional. Individul este o ființă reală; specia, genul, familia... sunt ființe fictive. În această ordine de idei, revenim la monografia lui D. Pajaud, în care găsim: astfel trecem de la individul palpabil, vizibil, decelabil (adică obiect concret), la o invenție a spiritului, care este nepalpabilă, nevizibilă, dar totuși, decelabilă printr-un ansamblu de observări în acord cu rezultatele unei gândiri logice (o invenție a spiritului numită *concept*) [2, p. 51].

Deci în terminologie conceptele și noțiunile abstracte pot fi considerate, de asemenea, forme de „ființe reale”, care pot fi supuse observărilor. De aici concluzionăm: terminologia, prin funcția sa de a denumi și de a defini, participă la formarea conceptelor.

Chiar dacă se consideră că practica terminografică începe în secolul XVI, iar primele taxinomii apar în sec. XVIII, totuși premisele clasificărilor taxilogice le datorăm lui Aristotel. În baza a 500 specii de animale, Aristotel diviza lumea animală în două clase: animale cu sânge roșu (ennaima) și animale cu sânge alb (anaima), fiecare clasă fiind la rândul ei divizată în patru sub-clase: patrupezi vivipari (care dau naștere la pui vii), patrupezi ovipari (care se nasc prin ouă), păsări și pești pentru prima clasă; pentru a doua – animale cu corp moale și gol, cu corp moale acoperit de solzi, cu corp moale într-o cochilie și insecte. Evident că această clasificare nu este completă și nu face diferențiere între clasă, gen și specie, dar Aristotel definește obiectele sale „*per genus proprium et differentiam specificum*”, criteriu de mare actualitate în terminologia modernă.

C. von Linné, medic și naturalist suedez, cu *Systema Naturae* [5] a pus în 1758 bazele taxinomiei moderne care au făcut ca, începând cu 1905, să fie elaborat codul internațional de nomenclatură zoologică. Botaniștii, paleontologii, bacteriologii și au creat și ei taxinomii pentru disciplinele lor.

Taxinomiștii sec. XX, după publicația lui J. Huxley *The New Systematics* în anul 1940 [6], nu se mai interesează doar de structurile ființelor, dar și de mecanismele evoluției lor. Această abordare mereu în căutarea soluției corecte și mutației continue (în 1953 apare *The New New Systematics* a lui G. Simpson [7]) este novatoare în măsura în care pune în aplicare criteriul aristotelian și demersul linnéan de clasificare, atribuind relațiilor filogenetice (care țin de evoluție) partea fundamentală în căutarea unei definiții a speciei și neacordând criteriului de similitudine și de diferență morfologică doar rolul de indice de relație filogenetică [1, p. 156]. O astfel de abordare integrează diacronia (descrierea de-a lungul istoriei) cu sincronia (descrierea fenomenelor la un moment dat al istoriei). Terminologia, a cărei grad de sincronie este foarte modest, trebuie, în opinia lui G. Otman, să se preocupe și de o parte a diacroniei. La o astfel de concluzie el ajunge pornind de la definiția „computerului neuronal”, care nu poate să facă abstracție totală de existența „neuronilor” în creierul uman [3, p. 24, 36].

În sursele lexicografice *taxonomia* este definită sub diferite aspecte.

Astfel, în dicționarul limbii franceze *Le Nouveau Petit Robert* găsim următoarele definiții pentru:

*Taxi-*, *taxo-*, *-taxie* – Eléments, du gr. *taxis* „arrangement, ordre”.

*Taxinomie* n.f. 1. Didact. Etude théorique des bases, lois, règles, principes d'une classification. 2. Classification d'éléments. *Taxinomie* ⇒ *botanique*. **terminologie**. On dit aussi TAXONOMIE.

*Taxinomique* adj. De la classification. On dit aussi TAXONOMIQUE.

*Taxinomiste* n. Didact. Spécialiste en taxinomie. On dit aussi TAXONOMISTE [8, p. 2217].

Dicționarul enciclopedic *Le Petit Larousse* definește termenii ce ne interesează în felul următor:

*Taxinomie* ou, rare, *taxonomie* n. f. Science des lois de la classification; classification d'éléments concernant un domaine, une science.

*Taxinomique* adj. Relatif à la taxinomie.

*Taxinomiste* n. Spécialiste de taxinomie [9, p. 992].

*Trésor de la langue française* atestă următoarele definiții:

*Taxinomie*, *taxonomie*, subst. fem. A. – Science des lois et des principes de la classification des organismes vivants; *p. ext.*, science de la classification. Synon. *Systématique*. *Taxinomie traditionnelle*. (...) B. – Classification d'éléments; suite d'éléments formant des listes qui concernent un domaine, une science. *Taxinomie bactériologique, botanique, chimique, zoologique*. (...) *Ces classes logiques, dont la constitution est étudiée par la taxinomie (anglais taxonomy), se manifestent bien dans le domaine des classifications hiérarchisées et systématiques des sciences naturelles (nomenclatures), mais aussi dans le domaine des hiérarchies d'objets spontanément observés et dénommés à l'intérieur d'une culture (folk taxonomies: taxinomies populaires)* (A. Rey, *La Terminol.*, 1979, p. 35). (...) Rem. L'Académie des Sciences déconseille l'anglicisme *taxonomie* qui est cependant la forme la plus fréq. utilisée par les biologistes. En ling., seule la forme *taxinomie* est employée. REM. *Taxinomiste*, *taxonomiste*, subst. Spécialiste en taxinomie. *La botanique de terrain (...) a donné naissance à une autre discipline (...) qui attire à elle les meilleurs des taxonomistes, la biosystématique (Hist. gen. sc., t. 3, vol. 2, 1964, p. 772)*. DER. *Taxinomique*, *taxonomique*, adj. Qui se rapporte à la taxinomie, aux lois de la classification; qui repose sur des classifications. *Groupe, série, unité, variable taxinomique; analyse, conception, démarche, modèle, procédure taxinomique*. (...) *Le saussurisme a été „complété” (voire contesté) par une nouvelle linguistique, principalement représentée par Chomsky (...), linguistique moins taxinomique, car elle ne vise plus tant au classement et l'analyse des signes qu'aux règles de production de la parole* (R. Barthes ds *Les Lettres fr.*, 2 mars 1967, p. 12, col. 2). L'empl. de l'anglicisme *taxonomique* est déconseillé par l'Académie des Sciences; en ling., l'adj. *taxinomique* prévaut. [10, p. 1424].

*Dicționarul explicativ al limbii române* cuprinde următoarele definiții:

*Taxinomie*, s. f. v. *Taxonomie*, s. f. 1. Știința legilor de clasificare. 2. Studiul unei grupe de animale sau de plante din punctul de vedere al clasificării și descrierii speciilor. [Var.: *taxinomie* s. f.] – Din fr. *taxonomie*, *taxinomie*.

*Taxonomic* adj. Cu caracter de clasificare, de taxonomie; categorial. – Din fr. *taxonomique* [11, p. 1072].

Despre taxinomie, *Noul Dicționar Enciclopedic al Științelor Limbajului* semnalează pe scurt în contextul lingvisticii generative și distribuționalismului. Americanul N. Chomsky, elev al lui Z. S. Harris, care a dezvoltat distribuționalismul, a propus o concepție nouă a lingvisticii, denumită *generativă*, concepție ce a contrazis dogmele distribuționaliste și a dominat, între anii 1960-1985, cercetarea americană și o bună parte din cea europeană. N. Chomsky reproșează distribuționalismului faptul că acesta se mulțumește doar să descrie și că renunță să explice. În această privință, succesorii lui L. Bloomfield par a fi fideli unei concepții empiriste, după care știința trebuie numai să descrie fenomenele, căutând să facă puțină ordine în dezordinea lor aparentă: sarcina esențială a cercetătorului ar fi în acest caz clasificarea, *taxinomia* [12, p. 53-54].

Termenul de *taxinomie* este tratat în *Grand dictionnaire de la Linguistique & Sciences du langage* sub două aspecte: 1) *Taxinomia* (uneori, *taxonomia*) clasează

elementele unui domeniu. Este vorba de nomenclaturi ordonate, în general formate din substantive (noms), adjective și substantive compuse (noms composés). Taxinomiile, zise populare, sunt necesare oricărei culturi și, după cum C. Lévi-Strauss a demonstrat, sunt deseori foarte fine și articulate în civilizațiile zise „primitive”. Taxinomiilor de origine colectivă li se substituie taxinomiile științifice, construite printr-o sistematizare rațională în funcție de cunoștințele unei epoci. În sec. XVIII apare clasificarea taxinomică a lui C. von Linné pentru floră și faună, și cea a lui G. de Morvau și A. Lavoisier pentru chimie. 2) Se numește *taxinomie* o clasificare de elemente, a unui șir de elemente și de clase destinate pentru formarea listelor care, prin regulile lor de combinare, vor constitui fraze într-o limbă. Modelul structural (modelul distribuțional și modelul de constituție imediați) este un model taxinomic [13, p. 477].

*Taxinomie* sunt numite toate procedeele de analiză, care, aplicate într-un text dat, au un singur scop: de a-l reorganiza în baza datelor cercetării. Când se încearcă definirea unităților lingvistice prin segmentele anterioare sau ulterioare și pe care le definim drept clase de foneme, morfeme etc., taxinomia este sintagmatică. Această taxinomie este preferată de structuraliștii americani. Dar există, de asemenea, și taxinomia paradigmatică, care a fost folosită (paralel cu cea sintagmatică) de școlile din Geneva, Copenhaga sau Praga. În general, este vorba de operațiunea de substituie, care consistă în punerea în aceeași clasă de echivalență a termenilor care pot fi înlocuiți, antrenând o schimbare concomitentă de sens într-un punct al lanțului de vorbire. Trebuie de considerat taxinomia paradigmatică drept o taxinomie sintagmatică, ce reduce etapele unei analize pur distribuționale [13, p. 477].

O noțiune importantă în taxonomie este reprezentată prin termenul *taxon*. Se numește *taxon* (deseori, la plural *taxa*) orice unitate a unei taxinomii, în măsura în care această unitate e bine definită prin nivelul său ierarhic. Vom vorbi despre *taxon de nivel superior* în cazul unei unități care domină altele în structură, fiind în raport de supraordinare (hiperonimie) [13, p. 477].

Totodată, vom remarca faptul că DEX-ul atestă termenul *taxonomie* ca fiind principal și varianta sa de *taxinomie*, iar Academia de Științe Franceză recomandă folosirea termenului *taxinomie* în științele limbajului.

D. Gouadec utilizează, de asemenea, termenul *taxonomie* [14, p. 22].

Considerăm că diferențierea între termenul de *taxonomie* și *taxinomie* este puțin importantă în cadrul cercetărilor științifice, deoarece formele grecești *taxo-* și *taxi-* au aceeași valoare semantică, iar principiile și metodele taxi- / taxonomice nu se schimbă în funcție de elementul folosit.

Din definițiile de mai sus, concluzionăm că *Grand dictionnaire de la Linguistique & Sciences du langage* pare a fi cel mai „erudit” dicționar din cele menționate în domeniul terminologiei, deoarece se deosebește prin articolele sale exhaustive pentru o publicație de acest gen și ne oferă un termen nou – *taxon* și, prin urmare, *taxon de nivel superior* cu sensul de hiperonim.

Filozoful F. Bacon, încă la începutul sec. XVII, considera știința ca un sistem organizat al cunoștințelor [15, p. 28]. În reflecțiile sale din *L'Avancement du savoir* din 1605, F. Bacon scria: cunoașterea se reduce la trei facultăți – memoria, care produce istoria; imaginația, care produce poezia și artele; rațiunea, care produce filozofia și știința. G. Leibniz, bazându-se pe acest sistem organizat, a realizat propriul proiect – inventarul exact al tuturor cunoștințelor dobândite și rău aranjate [16, p. 589-595].

Clasificarea, după P. Otlet, este armatura organizării intelectuale, care este biblioteca. Limbajul comun nu este adecvat pentru denumirea conceptelor științifice, deoarece acest limbaj este atât de multiplu și variat, câte națiuni există, pe când știința este universală [17, p. 379].

În opinia lui G. Otman, clasificarea este o operațiune mentală, specifică tuturor activităților intelectuale și perceptive, ce are loc paralel cu achiziționarea cunoașterii. Ea pornește de la observarea unei realități, de la perceperea fenomenelor obiective și interpretarea subiectivă a acestor fenomene. Clasificarea este procedeul mental care permite conceptualizarea raporturilor între obiecte [3, p. 29]. Sensul actual al termenului *clasificare* este cel de distribuire în clase sau categorii, adică repartitia în clase a obiectelor, regrupându-le pe cele care posedă caracteristici sau comportamente similare [18, p. 313].

Cu timpul, datorită dezvoltării științelor și tehnologiilor, necesitatea de a denumi corect și clasificarea a devenit o acțiune importantă. Terminologia generală a lui E. Wüster a dat un răspuns teoretic și practic acestor necesități prin postulatul de echivalență între noțiuni și termenul său în cadrul unui sistem de clasificare a noțiunilor unui domeniu. H. Felber afirmă că abordarea orientată spre domenii plasează în centrul reflecțiilor noțiunea și raporturile sale cu noțiunile vecine, precum și corespondența noțiune-termen și atribuția termenilor la noțiuni. Clasificarea substituie terminografia cu lexicografia, adică elementele vocabularului sunt clasate în ordine sistematică și nu alfabetică [19, p. 81].

Acest principiu, amintit de H. Felber, vorbește despre legătura strânsă care există între denumire și clasificare.

Apartenența noțiunii la un domeniu garantează monoreferențialitatea termenului, adică fiecărui concept îi corespunde doar un singur cuvânt într-o limbă concretă.

Tendința clasificatoare s-a manifestat în plan lexical și semantic: clasificarea cuvintelor și cea a semnificațiilor (sensurilor). Clasificarea este una dintre preocupările importante ale terminologiei, chiar unul dintre fundamentele ei de bază. Din definiția terminologiei din *Le Nouveau Petit Robert* prezentate mai sus reiese că terminologia este un studiu sistematic al termenilor, iar A. Rey subliniază că sistemele terminologice, formate din semne cu funcție denotativă, referențială și, cel mai des, clasificatoare, trebuie organizate în baza criteriilor fondatoare ale clasificării obiectelor [20, p. 25].

Denumirile speciilor naturale (animale și vegetale) sunt exemplele prototipice ale activității clasificatoare și taxinomice.

Ne vom ralia opiniei lui J. Dubois, care definește *clasa* ca un ansamblu de unități lingvistice, ce au una sau mai multe proprietăți comune între ele; *categoria* este o clasă a cărei membri figurează în aceleași condiții sintactice și întrețin între ei raporturi particulare. În acest sens, termenul de *categorie* coincide cu cel de *clasă* [21, p. 78, 86].

În terminologie, clasificarea se efectuează în două direcții: 1) divizarea în domenii și sub-domenii și 2) gruparea termenilor în baza raporturilor în interiorul domeniului deja stabilit. Este vorba de raporturi ierarhice, logice, ontologice și „asociative”. Stabilirea raporturilor între termeni în interiorul unui sistem nu este posibilă fără descrierea noțiunilor după proprietăți, trăsături, attribute etc. Termenii clasați în ierarhii nu au același statut în interiorul acestor ierarhii. Ei sunt percepuți fie ca hiperonim, fie ca hiponim sau ca obiect de bază, care, de altfel, beneficiază de o poziție privilegiată într-o rețea semantică.

În timpul distribuirii obiectelor unui sistem conceptual în clase sau categorii ne ciocnim cu două probleme majore:

- apartenența simultană a unui obiect la mai multe categorii (nu este, spre fericirea noastră, o trăsătură pertinentă pentru toți termenii);
- mobilitatea unor obiecte între categorii, datorită arbitrarului și subiectivității inerente față de descriere.

Însă în rețeaua semantico-terminologică trebuie de ținut cont de limitele clasificării și de știut cum de evitat obstacolele sus-menționate pentru a propune un model eficient de clasificare în terminologie.

Dacă e să vorbim despre principiile de clasificare, ne vom întoarce la *Cursul de lingvistică generală* al lui F. de Saussure, care evocă criteriul de asociere mentală a cuvintelor prin constituirea seriilor asociative sau a „constelațiilor de cuvinte”. Un cuvânt oarecare poate întotdeauna evoca tot ceea ce este susceptibil să-i fie asociat într-un fel sau altul. Un termen dat este precum centrul unei constelații, punctul unde converg alți termeni coordonați, a căror sumă este nedefinită [22, p. 137-138]. Acest principiu saussurian este aplicabil pentru lumea conceptelor. Într-un domeniu al cunoașterii, care prezintă un grad înalt de coerență, fiecare concept întreține raporturi cu toate celelalte concepte ale domeniului. Sistemul astfel constituit devine auto-referent [3, p. 30].

Pentru teoria terminologică noțiunea de *domeniu* prezintă fundamentul funcționării sale, pe când practica terminologică caută să reducă noțiunea de *domeniu* la cea de *sub-domeniu* sau chiar *domeniu de aplicare* – două moduri de definire a *micro-domeniilor*, structurarea, coerența și auto-referința cărora sunt asigurate mai ușor. De exemplu, cităm câteva terminologii a unor micro-domenii din domeniul medical: transfuzia sangvină (1987), acupunctura (1987), medicina sportivă (1987), bacteriologia clinică (1988), parazitologia (1989), radiologia medicală (1989), SIDA (1987, 1988, 1989) [23]. Aceste titluri vorbesc despre decuparea cunoașterii medicale, care descinde mai ales din tehnică, din experiență și din pluridisciplinaritate, decât din decuparea taxinomică și documentară tradițională a științelor medicale: anatomia, psihologia, patologia, chirurgia, farmacologia etc.

Tezaurele și taxinomiile se consideră două moduri de clasificare aplicate în terminologie. Deoarece tezaurele și constituirea lor nu face parte din obiectul cercetării noastre, vom prezenta doar pe scurt câteva definiții.

În *Le Nouveau Petit Robert. 2. DOC., LING. Répertoire alphabétique de termes normalisés pour l'analyse de contenu et le classement des documents d'information* [8, p. 2249].

*Grand dictionnaire de la linguistique & Sciences du langage* definește noțiunea după cum urmează: Le nom de thésaurus est donné à des dictionnaires visant à l'exhaustivité du lexique de la langue (syn. trésor) ou à des lexiques philologiques ou archéologiques. En terminologie et en documentation, le terme est utilisé pour désigner une liste de termes utilisés dans une classification [13, p. 483].

În *Le Grand dictionnaire terminologique* citim: Vocabulaire contrôlé et dynamique de termes ayant entre eux des relations sémantiques et génériques, et qui s'applique à un domaine particulier de la connaissance. Note: Si, du point de vue de sa structure, un thésaurus est un langage documentaire, du point de vue de sa fonction, c'est un instrument de contrôle destiné à éliminer les ambiguïtés du langage naturel, et qui exploite une liste exclusive de termes à utiliser obligatoirement pour la caractérisation du contenu des documents à analyser, à enregistrer, à indexer et à classifier [24].

Dicționarul *Le Trésor de la langue française* ne dă următoarea definiție:

A. *LING.* Lexique de philologie ou d'archéologie; dictionnaire renfermant le vocabulaire aussi complet que possible d'une langue ancienne. Synon. *trésor. Thésaurus de la langue latine. (...).*

B. *DOCUMENTOL.* «Langage documentaire fondé sur une structuration hiérarchisée d'un ou plusieurs domaines de la connaissance et dans lequel les notions sont représentées par des termes d'une ou plusieurs langues naturelles et les relations entre notions par des signes conventionnels» (*Documentation* 1985). *Thésaurus*

*de linguistique, de médecine; thésaurus documentaire en sociologie; thésaurus de l'armement. Au moment de l'indexation des documents, les mots-clés sont choisis d'après un thésaurus hiérarchisé (...) qui fait l'objet de refontes successives* [25].

DEX-ul nu definește noțiunea de teaur din punct de vedere lexico-/terminografic.

Din definițiile de mai sus concluzionăm că acești „termeni normalizați” au între ei „raporturi semantice și generice” posibile doar în interiorul clasificărilor și structurilor ierarhizate. Noțiunea de teaur se aplică domeniilor de cunoștințe specifice și permite „de a transpune într-un limbaj mai strict (limbaj documentar, limbaj informațional) limbajul folosit în documente de cei care-l utilizează sau cei care-l indexează” [26, p. 71]. Cu alte cuvinte, putem spune că teaurul este un instrument pragmatic, adaptat la cercetarea documentară.

În baza faptului că primele taxinomii aparțin totuși specialiștilor din diferite științe și domenii de activitate și nu lingviștilor, vom concluziona că terminologia cu metodele sale de clasificare taxinomică nu este o ramură a lingvisticii, dar considerăm că trebuie să beneficieze de statutul unei științe autonome, chiar dacă unele procedee sau metode terminologice au fost împrumutate de la alte științe, ceea ce este firesc, dat fiind faptul că terminologia ia naștere din practică și doar mai târziu apar primele fundamente teoretice.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. D. Pajaud, *Taxinomie et taxilogie, Oppositions et congruences des concepts en ontologie*, Gaston Lachurié ed, Paris, 1990.
2. D. Pajaud, *Nomenclature et taxinomie, Pratiques de la dénomination et usage des concepts en ontologie, Oppositions et congruences des concepts en ontologie*, Gaston Lachurié ed, Paris, 1989.
3. G. Otman, *Les représentations sémantiques en terminologie*, Masson, Paris, 1996.
4. J.-P. Benzécri et al., *L'analyse des données, la taxinomie*, Dunod, Paris, 1973.
5. C. von. Linné, *Systema Naturae*, Stockholm, 1758.
6. J. Huxley, *The New Systematics*, London, 1940.
7. G. Simpson, *The New New Systematics*, New York, 1953.
8. *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1997.
9. *Le Petit Larousse*, Dictionnaire encyclopédique, Paris, 1995.
10. *Trésor de la langue française*, Dictionnaire de la langue du XIX et XX s. (1789-1960), Tome 15, Gallimard, Paris, 1992.
11. *Dicționar explicativ al limbii române*, ediția a II, Univers enciclopedic, București, 1998.
12. O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996.
13. *Grand dictionnaire de la Linguistique & Sciences du langage*, Larousse, Paris, 2007.
14. D. Gouadec, *Terminologie, «Constitution des données»*, AFNOR, Paris, 1990.
15. J. Maniez, *Les langages documentaires et classificatoires: conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires*, Les Editions de l'Organisation, Paris, 1987.

16. C. Clément, *Leibniz. Encyclopédia Universalis*, corpus 13, London, 1990.
17. P. Otlet, *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*, Editions Mundanéum, Bruxelles, 1934.
18. J.-P. Haton, *Le raisonnement en intelligence artificielle*, InterEditions, Paris, 1991.
19. H. Felber, *Manuel de terminologie*, UNESCO, Infoterm, Paris, 1987.
20. A. Rey, *La terminologie: noms et notions*, PUF, Paris, 1992.
21. J. Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1997.
22. F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998.
23. *Inventaire des travaux terminologiques récents publiés et à diffusion restreinte*, Office de la langue française, Québec, 1990.
24. *Le Grand dictionnaire terminologique*. Disponible sur: [www.oglf.gouv.qc.ca](http://www.oglf.gouv.qc.ca).
25. *Trésor de la langue française*, Dictionnaire de la langue du XIX et XX ss. (1789-1960). Disponible sur: <http://atilf.atilf.fr>.
26. J. Chaumier, *Le traitement linguistique de l'information*, Entreprise moderne d'Édition, Paris, 1988.



**VASILEBAHNARU, *Elemente de lexicologie și lexicografie*, Chișinău, Știința, 2008, 308 p.**

### UN VALOROS STUDIU DE LEXICOLOGIE ȘI LEXICOGRAFIE

Sînt cunoscute speculațiile și constatările dezolante, lansate de-a lungul anilor, – de altfel, întemeiate din anumite puncte de vedere – privind latura conținutală a unităților limbii și prezentarea lor lexicografică, cum că studiile în această direcție trădează – nici mai mult, nici mai puțin – „stadiul ignoranței noastre”, „rodul intuiției și impresiei subiective”, „cealaltă față a lunii” sau, în genere, se aseamănă cu calculele asupra mișcărilor astrilor făcute în antichitate sau în Evul Mediu: aceste calcule, deși foarte complicate, erau exacte, dar natura reală a corpurilor cerești și modalitățile efective ale mișcărilor lor rămîneau un mister (Tullio de Mauro, *Introducere în semantică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 20).

O curajoasă tentativă de a dezvălui unele aspecte esențiale ale importantului „mister” ce vizează semantica unităților glotice, precum și de a formula unele modalități privind reflectarea acestor aspecte într-o operă lexicografică o întreprinde V. Bahnaru în studiul monografic intitulat lejer „Elemente de lexicologie și lexicografie”, apărut la prestigioasa Editură chișinăuieană Știința în 2008 (am spus „lejer”, deși studiul, prin consistența ideilor și persuasiunea expunerii, se înscrie univoc pe linia lucrărilor ce dezbat, indiscutabil, „sarcini arzătoare” ale lexicologilor și lexicografilor). Autorul încearcă să se apropie de acest „mister”, pornind de la convingerea fermă că, deși pe piața de dicționare românești atestăm prezența unui număr impunător

de dicționare de cele mai variate tipuri, totuși „studii consacrate bazelor lingvistice de elaborare a dicționarilor lipsesc cu desăvîrșire” (p. 7). Am putea trece cu vederea peste determinarea adverbială „cu desăvîrșire”, dar, în același timp, nu putem să nu împărtășim neliniștea autorului pentru lipsa unor lucrări teoretice fundamentale referitoare la principiile teoretice de elaborare a dicționarilor. Absența unei teorii lexicografice veritabile, despre care acad. S. Berejan vorbea cu aproape două decenii în urmă, poate fi explicată parțial prin faptul „că lexicografii profesioniști, fiind angajați plenar la realizarea practică a dicționarilor cu multiplele și greu surmontabilele dificultăți implicate de acest proces, nu aveau posibilitate să se ocupe concomitent de generalizări și teoretizări, iar lingviștii-teoreticieni rareori coborau din sferile înalte pentru a examina detaliat și în cunoștință de cauză procedeele și metodele utilizate la descrierea lexicografică a limbii” (S. Berejan, *Dicționarul ca operă lingvistică și antinomiile practicii lexicografice* // RLȘL, 1992, nr. 2, p. 15).

Întrucît elaborarea unei lucrări lexicografice presupune nemijlocit punerea la contribuție a cunoștințelor și a experienței din variate domenii ale limbii și ale disciplinelor ce studiază aceste domenii, cercetătorul V. Bahnaru se vede pus în situația de a examina, prin prisma teoriei lexicografice moderne, un șir întreg de chestiuni ce vizează „probleme și fenomene” de lexicologie, de gramatică și de lexicografie propriu-zisă.

În primul capitol, *Din istoricul problemei*, se face o trecere în revistă a principalelor rezultate în domeniul lexicografiei, începând cu Antichitatea și terminând cu zilele noastre. E scoasă în relief, în mod special, lexicografia română „în timp”, care „s-a manifestat inițial prin elaborarea unor glosare sau adnotări simple în vederea satisfacerii necesităților bisericești” (p. 23). Se rezervă și un subcapitol special dicționarelor apărute în Basarabia, întrucât activitatea lexicografică de aici „are un caracter distinct în raport cu lexicografia românească în general” (p. 31). După părerea lui V. Bahnaru, acest „caracter distinct” rezidă, în primul rând, în faptul că toate lucrările românești (inclusiv dicționarele) erau tipărite exclusiv cu caractere rusești, iar, în al doilea rând, majoritatea dicționarelor erau bilingve. Dar principala caracteristică a acestor dicționare constă în „tendența categorică de a demonstra individualitatea «limbii moldovenești» în raport cu limba română prin excluderea totală a neologismelor lexicale și prin acordarea unei priorități explicite lexicului popular, dialectal, de circulație limitată și chiar formațiunilor artificiale” (ibidem).

Următorul capitol (*Lexicografia interpretată prin prisma semasiologiei moderne*) are ca punct de reper certitudinea că investigarea laturii semantice a limbii „este în prezent, indiscutabil, una din direcțiile de frunte în lingvistică” (p. 39), iar structura semantică a unui cuvânt (în special, polisemantic) reprezintă „un microsistem ierarhic ordonat”. Rezultă, așadar, că un atare cuvânt trebuie să fie prezentat în dicționare nu numai sub aspect strict conținutal, dar și „în funcție de caracteristicile sale de microsistem” (p. 40). Luând în calcul această realitate, V. Bahnaru ajunge la concluzia plauzibilă că, de exemplu, toate cele trei sememe ale cuvântului *acar*, întrucât derivă de la primul și al doilea semem al substantivului *ac*, urmează să fie considerate unități lexicale distincte: ele se deosebesc atât din punctul de vedere al originii lor (sînt derivate de sensuri diferite ale substantivului *ac*), cât și din punctul de vedere al formării lor (sînt formate cu ajutorul unor sufixe

omonime). Afară de tipologia polisemiei, în capitolul nominalizat sînt examinate, în cunoștință de cauză, relațiile dintre cuvinte în funcție de conținutul lor (omosemia, parasemia, eterosemia), în funcție de forma lor (omonimia, paronimia), în funcție de forma și conținutul lor (paronimia considerată, concomitent, pseudomonimie și pseudosinonimie) etc.

În capitolul al III-lea, *Probleme teoretice și practice ale lexicografiei moderne românești*, se iau în discuție chestiuni ce se referă, de fapt, nu numai la lexicografia românească: antinomiile dicționarelor, „plagiatul nepedepsit”, tipologia dicționarelor, convergența dicționarelor, personalitatea lexicografului, ordinea de prezentare a registrului de cuvinte, valoarea practică a caracterelor tipografice în corpul dicționarului ș.a. Rețin atenția observațiile subtile ale autorului privind „depersonalizarea” lexicografului (definițiile elaborate nu pot corespunde destinației lor atîta timp, cît acestea nu vor fi neutre și incolore), decizia de a elabora și a publica un dicționar (acest lucru depinde de factori de natură economică, politică, didactică, științifică), numărul de autori ai unui dicționar (gradul de subiectivitate a unui dicționar este în dependență directă de numărul de autori), atitudinea lexicografului față de normele limbii literare (lexicografii nu inventează, dar descriu aceste norme) etc.

Faptul că lexicul oricărei limbi se prezintă drept un sistem deschis, ce se află în permanentă dezvoltare și transformare, drept un sistem ce se constituie din unități ce se diferențiază pe axa temporală (arhaic-neologic), spațială (literar-regional), socială (literar-argotic) etc. l-a determinat pe V. Bahnaru să se pronunțe pe marginea prezentării în dicționarul explicativ a stratificării funcțional-stilistice a lexicului (a se vedea capitolul al IV-lea). Ceea ce e important să menționăm în legătură cu aspectul în discuție e să fim conștienți de faptul că „oricît de extins ar fi un dicționar, acesta nu va putea niciodată cuprinde absolut tot masivul lexical” (p. 118).

Firește, problematica abordată în monografie presupunea din start atât analiza componentelor structurale ale unui articol lexicografic, interpretarea lexicografică a fenomenelor lexico-semantice (polisemia, omolexia, paralexia, omoșemia și antisemia) și a cuvintelor în funcție de apartenența lor la părțile de vorbire, precum și prezentarea unor modele concrete de lexicografiere a fiecărei părți de vorbire (a se vedea capitolele al V-lea și al VI-lea).

În „Considerații finale” se reiterează și / sau se lansează unele idei referitor la faptul că, deși „au fost editate numeroase dicționare de cele mai variate tipuri”, totuși ducem lipsă de studii teoretice privind lexicologia românească, „astfel încât practica lexicografică devansează în mod categoric teoria elaborării dicționarelor” (p. 279). Cu alte cuvinte, pînă la moment, lexicografia, „care a realizat opere cu tiraje uimitoare, nu dispune de studii teoretice, istorice și critice adresate unui public larg” (ibidem), iar cauzele unei atare situații rezidă, în opinia lui V. Bahnaru, în primul rînd, în necesitatea social-culturală mereu crescîndă în dicționare de tot felul, iar, în al doilea rînd, în transformarea dicționarelor într-o formă sigură de obținere a unui beneficiu constant (scop urmărit atât de autori, cît mai ales de editori). Acestea sînt și motivele care ne permit să vorbim, la ora actuală, de o adevărată explozie lexicografică în limba română: în ultimii 10-15 ani au fost editate dicționare „elaborate de persoane incompetente în practica, tehnica și teoria lexicografică”, aceste dicționare fiind, de cele mai multe ori, „niște simple compilații, fără a se baza pe o teorie lingvistică modernă și pe realizările teoretice și practice ale lexicografiei contemporane” (p. 287). Trecînd cu vederea peste unele exagerări ale autorului, nu putem însă să nu-i dăm dreptate!

Indiscutabil, am putea polemiza cu V. Bahnaru pe marginea unor chestiuni de principiu (cum ar fi, de exemplu, esența neologismului sau distincția dintre limbă – vorbire – limbaj), unor afirmații tranșante,

dar incitante (cum ar fi, de exemplu, cele care vizează natura tributară a lexicografiei față de semasiologie), îi putem obiecta neabordarea unor chestiuni (cum ar fi, de exemplu, cele legate de evoluția semantică a cuvintelor), dar și pasiunea pentru unele detalii ne semnificative (cum ar fi, de exemplu, cele legate de denumirea improprie de „doctor habilitat” sau de „îmbătrînirea cadrelor lexicografice existente”) etc. Un lucru însă rămîne cert: V. Bahnaru a examinat în cunoștință de cauză diverse chestiuni legate de descrierea lexicografică a stratului lexical, pornind de la ideea că limba se prezintă ca un sistem de „sisteme” sau de „microsisteme”. Cu alte cuvinte, nu numai limba în ansamblul ei se prezintă ca un tot sistemic, dar și orice parte componentă a ei se prezintă ca un sistem care, la rîndul ei, în funcție de gradul de cercetare, se poate prezenta, de asemenea, ca un sistem de „microsisteme”. Și, pe fundalul acestui întreg, lexicografia este punctul de intersecție a tuturor nivelurilor limbii și a tuturor disciplinelor lingvistice (p. 87). Din aceste motive, considerăm că reflecțiile și sugestiile pe care le conține studiul în discuție pot fi luate în considerație nu numai de lexicografi, dar și de semasiologi, etimologi, gramaticieni, onomasiologi.

Ceea ce intenționează să releve cu tot dinadinsul V. Bahnaru e postulatul că, în general, nu există și, ca atare, nici nu poate exista o teorie semasiologico-lexicografică generală ce ar satisface, deopotrivă, atât rigorile științei despre planul conținutului al unităților glotice, cît și exigențele și „capriciile” semasiologilor și lexicografilor.

E în afara oricărui dubiu că, după lectura acestei lucrări, regretatul acad. S. Berejan, căruia îi este dedicată această lucrare, ar fi, cu siguranță, constatat satisfăcut: „Asta e postura în care se complăce Vasile – nici oportunist, nici revizionist, nici împăciuitorist. E cercetătorul care merge ferm pe drumul său”.

GHEORGHE POPA  
Universitatea de Stat „Alec Russo”  
(Bălți)

**ANA VULPE, *Dicționar rus-român, român-rus, Chișinău, Biblion, 2008, 903 p.***

Este cunoscut că apariția unui nou dicționar constituie un eveniment deosebit de important, în special pentru acei cărora le este destinat. În spațiul ex-sovietic, unde limba rusă nu vrea să cedeze pozițiile, scoaterea de sub tipar a unor dicționare bilingve este mai mult decât binevenită. În acest sens, *Dicționarul rus-român, român-rus*, Chișinău, 2008, autor dr. Ana Vulpe, este o apariție editorială îmbucurătoare, mai ales, pentru traducători, jurnaliști, profesori universitari, elevi, liceeni și studenți. Sperăm să le fie de folos tuturor celor care vor dori să însușească mai aprofundat limba română.

Autoarea ne propune o operă lexicografică impresionantă, în primul rând, prin dimensiunile ei: un volum de 903 pagini, adaptat necesităților unui larg public de utilizatori. Inventarul dicționarului cuprinde circa 75.000 de cuvinte-titlu, îmbinări de cuvinte și expresii frazeologice. Ea înregistrează marea majoritate a lexicului general al limbilor română și rusă, precum și o gamă largă de neologisme, de termeni, folosiți în afara cercului de specialiști. Au fost incluse și unele regionalisme, cuvinte învechite, îndeosebi istorisme, acestea în măsura în care fie că au o circulație frecventă, fie că sunt utilizate în operele marilor scriitori.

Credem că nu vom exagera, dacă vom spune că, prin modul în care a fost conceput dicționarul, prin bogăția de expresii, prin înregistrarea adecvată a cuvintelor cu indici gramaticali, stilistici și de domeniu, lucrarea poate fi considerată o realizare originală. Selectarea cuvintelor și traducerea lor prin cele mai potrivite echivalente, înregistrarea numeroaselor construcții de limbă, unele precizări facultative din paranteze este, fără îndoială, meritul autoarei, care s-a străduit

să scoată în evidență valorile semantice și explicative ale lexicului din cele două limbi.

Pentru deplină claritate, unele sensuri sunt însoțite de indici de domeniu : 1) *jur.*; 2) *fin.*; 3) *tehn.*; 4) *lit.* Întrucât o bună parte a cuvintelor este polisemantică, autoarea a urmărit redarea inventarului (mai mult sau mai puțin complet) de sensuri ale acestora. De exemplu, adjectivul rusesc **ЧИСТЫЙ** este prezentat cu 7 sensuri; iar adjectivul românesc **CURAT** – cu 12 sensuri.

Lucrarea are un caracter pragmatic evident și prin faptul că de cele mai multe ori, la traducere se indică nu doar un singur echivalent, ci două și mai multe echivalente adecvate.

Redarea cât mai exactă și adecvată a echivalentelor fiecărei unități lexicale constituie, de fapt, calitatea dominantă a dicționarelor bilingve. În registru se includ lexeme aparte, în timp ce transpunerea în limba de ieșire, formal, poate fi realizată pe două căi: 1) printr-o unitate lexicală integrală (de ex., **POVESTE** *s.f.* 1) **сказка...**) și 2) printr-o sintagmă sau îmbinare de cuvinte (de ex., **A ÎNSEȚA** – испытывать жажду). În literatura de specialitate, a doua cale de redare a echivalentului este considerată o imperfecțiune generată de lipsa unei viziuni clare privind mecanismul de stabilire a echivalentului, motivând că traducerea este o definiție analitică specifică dicționarelor explicative. Noi considerăm că ambele procedee de traducere sunt binevenite, contribuind la însușirea corectă a limbilor română și rusă.

Dicționarul pune la îndemâna cititorului echivalente terminologice fără a recurge la traduceri explicative. În multe cazuri, pentru

înțelegerea exactă a echivalentelor, sunt oferite exemple concrete privind utilizarea cuvintelor, în special, a sensurilor cuvintelor polisemantice (de ex., **МЕТК/ИЙ** *прил.* 1) bine țintit, fără greș...; ~ **стрелок** bun trăgător; 2) *перен.* nimerit, potrivit...; ~ **о замечание** observație nimerită. În situațiile în care (din economie de spațiu tipografic) nu s-au putut înregistra suficiente exemple ilustrative, se dau lămuriri între paranteze privind elementele cu care se combină cuvântul-titlu sau care precizează anumite nuanțe de ordin semantic (de ex., **РĂSCOPT** *adj.* 1) *перепеченный*...; 2) (*despre fructe*) *переспелый*...; 3) (*ars de soare*) *выжженный*...).

Este acceptabil și modul de traducere a îmbinărilor de cuvinte, a expresiilor. Îmbinările de cuvinte pot fi traduse în altă limbă cuvânt în cuvânt (de ex., **АВЕРЕ** *s.f.* ... ~ **mobilă** *движимое имущество* ...), expresiile, întrucât au sens figurat, trebuie traduse prin alte mijloace expresive (de ex., **принимать близко к сердцу** a pune toate la inimă; **cu tragere de inimă** с желанием; **a-și lua inima în dinți** набраться храбрости).

Valoarea științifică a dicționarului este indiscutabilă. Cu toate acestea, pentru a oferi cititorului o imagine veridică, vom face și unele observații, care vor purta inevitabil amprenta unghiului de vedere propriu unui cititor.

Cea dintâi problemă pe care o ridică alcătuirea unui dicționar este stabilirea criteriului de selectare a cuvintelor – de a satisface necesitățile de informare a publicului. În baza acestui criteriu, trebuiau, să fie introduse în registru, credem, mai multe neologisme, termeni științifici necesari progresului, dezvoltării științei și tehnicii în plan mondial (de ex., **a ambarca, imprimantă, a procesa** etc.), inclusiv cuvinte recente, neadaptate încă la normele limbii române (de ex., **leasing, audit, fixing, monitoring** etc.), însoțite de transcrierea fonetică, pentru a înlesni exprimarea corectă (de ex., **desing** [pr. **dizain**] *n. дизайн*).

Orice dicționar trebuie să reflecte, cel puțin schematic, structura gramaticală a limbii de intrare. Dicționarul în cauză conține

informații ample în acest sens. În primul rând, verbele românești figurează în formele firească, însoțite de morfemul **a** și **a se** (de ex., **A DURA, A MÂNCA, A UITA, A SE UITA, A (SE) DUCE** etc.). Acest mod de prezentare stabilește integritatea formei inițiale a verbului, eliminând, totodată, situațiile de omonimie falsă (de ex., **AALTOÍ** și **ALTÓI**).

O deosebită atenție s-a acordat și unor probleme de gramatică. Astfel, este binevenită specificarea categoriilor morfologice într-un singur articol lexicografic (de ex., **FRUMOS** 1. *adj.* красивый... 2. *adv.* 1) красиво... 3. *n.* прекрасное...; **A (SE) PRODUCE** 1. *tr.* 1) производить... 2. *itr.* приносить доход... 3. *rf.* 1) происходить...), indicarea la substantive a desinenței de plural (de ex., **LOCUIȚĂ** ~*ef.*, **AMENINȚĂRE** ~*arif.*, **ЗАДАНИЕ** ~*я ср.* ...), la verbe – a sufixului persoanei I singular, prezent, modul indicativ (de ex., **A (SE) MUNCĂ** / **I (mă)** ~*esc* 1. *itr.* ...; **СЕРВИР/ОВАТЬ** ~*ую нс. в.*), precizarea aspectului verbal, a unor cazuri de recțiune verbală etc. Din păcate, la adjective nu sunt indicate formele gramaticale de gen și de număr.

Un moment important este faptul că autoarea a renunțat la prezentarea, în cadrul lucrării a derivatelor. Este cunoscut că infinitivele lungi, participiile, diminutivele și augmentativele repetă sensul cuvintelor de la care sunt derivate și nu prezintă dificultăți la traducere. Aceste categorii sunt incluse în registru doar atunci când au și sensuri suplimentare față de cuvântul de bază. De ex., **grădiniță** are sensul de „садик” și de „детский садик”.

Dicționarul prezentat este o lucrare utilă și va fi consultat de elevi, de studenți, de cadrele didactice, de traducători, de publicul larg de cititori care învață limbile română și rusă și doresc să-și nuanțeze modul de exprimare, servindu-le drept sursă de informare și instruire în munca de toate zilele.

LIDIA VRABIE  
Institutul de Filologie al A.Ș.M.

**NINA CORCINSCHI, *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008, 130 p.**

### **Structura limbajului poetic și publicistic al lui Nicolae Dabija**

Poezia, publicistica și eseistica unuia dintre cei mai reprezentativi exponenți ai generației „ochiului al treilea”, Nicolae Dabija, a suscitat în ultimul timp felurite interpretări ale opiniei publice moldovene. S-au încununat de succes și investigațiile tinerei cercetătoare Nina Corcinschi asupra limbajului publicistic și poetic al scriitorului prin apariția, la F. E.-P. „Tipografia Centrală”, a studiului monografic *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor*. La baza cărții a stat, după cum spune autoarea, teza de doctor în filologie a D-sale *Eseistica literară a lui Nicolae Dabija*.

În primul capitol – *Nicolae Dabija între orfism și mesianism* – este prezentat succint programul estetic al generației „ochiului al treilea”, pentru care activitatea lui N. Dabija „ilustrează poate cel mai pregnant, pe urmele scriitorilor șaizeciști, trecerea de la o literatură nonvalorică, dictată de oficialități, la una ce repune în drepturi imaginarul, jocurile fanteziei, evaziunea în mit...”. Prin activitatea cultural-literară a reprezentanților acestei generații se încearcă a se răsturna vechea viziune despre artă. Ei transferă accentul de pe lume și de pe om ca marionetă pe umanism și pe om ca personalitate, de pe cunoașterea rațional-informativă pe cea estetică și de pe material, pe spiritual.

Ca reprezentanți de frunte mai apar vizați în continuare Grigore Vieru, Liviu Damian, Leonida Lari, Arcadie Suceveanu

și a. Structura sistemului poetic al lui Nicolae Dabija este analizată îndeosebi în comparație cu cel al lui Nichita Stănescu. Este bine conturată dimensiunea mitologică a operei scriitorului, bazată pe pericolul de naționalizare și al falsificării ființei naționale. Pasionat de trecutul neamului, el prezintă poezia și eseul în fața istoriei. În același context cultural, de înaltă vocație poetică, sînt Ion Vatamanu, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă, Dumitru Matcovschi, Liviu Damian, Serafim Saka ș. a.

De o atenție aparte se bucură eseurile din cartea *Pe urmele lui Orfeu*. Prin tehnicile narrative identificate, aceste eseuri capătă o valoare estetică deosebită.

În Capitolul II – *De la poezie la publicistică* are loc o trecere ușoară de la „în căutarea lui Orfeu” la publicistica despre istorie, neam, domnitori, un loc aparte ocupându-l cărțile *Daciada, Nasc și la Moldova oameni, Domnia lui Ștefan cel Mare* ș. a. Prin aceste incursiuni în istorie N. Dabija preia principalul slogan al literaturii pașoptiste, lansat încă de Mihail Kogălniceanu, prin care se afirma că istoria are suficiente momente cu valori de conduită patriotică și subiecte de opere cu adevărat naționale.

În continuare autoarea găsește anume publicistica literară a scriitorului ca un fenomen catalizator pentru întreaga generație șaizecistă.

Rubrica considerațiilor ontice prezintă unele complexe ale neamului românesc prin care se conturează perfect realitățile est-prutene. Este vorba de *Sindromul lasă*, *Complexul sfâșierii*, *Sindromul disoluției*.

În ultimul capitol – *Structura discursului în publicistica lui Nicolae Dabija* vedem, în primul rând, că prin structura ei mozaicală, prin polifonia lexicală și flexibilitatea tematică publicistica lui Dabija stă sub lumina modelatoare a creației lui Mihai Eminescu. La fel se analizează atent oralitatea discursului, tropii și funcțiile lor, sintaxa poetică și jocurile ei, scenariile și limbajele originale. Discursul critic se încheie cu prezentarea dialogului textului, ce comportă valori aparte ale creației autorului studiat, pe care încă urmează să le mai descoperim.

Din această monografie putem conchide că Nicolae Dabija reabilitează esteticul în literatura basarabeană, contribuie esențial la recuperarea și valorificarea moștenirii istorico-literare a neamului, valorifică genul eseistic, dezvoltând, în mod pregnant, eminescianismul în spațiul de la est de Prut.

Cartea se încheie cu referințele critice ale cercetătorilor care au studiat opera lui Nicolae Dabija: Mihai Cimpoi, Mihail Dolgan, Ion Ciocanu, Ana Bantoș, Theodor Codreanu, Virgil Dumitrescu, Ilarie Hinoveanu, Alex Ștefănescu, Constantin Ciopraga, ceea ce accentuează și sporește atât valoarea creației lui Nicolae Dabija, cât și a studiului Ninei Coreinschi.

VLAD CARAMAN  
Institutul de Filologie al A.Ș.M.

**CRISTINA GROSSU-CHIRIAC, *Mitul Medeei în literatura germană contemporană*, Chișinău, Prometeu, 2007, 223 p.**

Lucrarea *Mitul Medeei în literatura germană contemporană* de Cristina Grossu-Chiriac constituie un „valoros studiu de literatură universală și comparată” (S. Pavlicencu), dar și o încercare îndrăznească de cercetare a surselor mitologice germane. Lucrarea se axează pe tezele lui Manfred Fuhrmann, expuse la simpozionul de la Konstanz în (1968) cu privire la cele trei modele de receptare a mitului:

a) *anticizantă*, care preia în spirit conservator schema antică tradițională a mitului, păstrat cu fidelitate în memoria colectivă;

b) *actualizantă*, a cărei esență constă în preluarea nucleului mitic original, completat prin coordonatele temporale și spațiale contemporane, personaje actuale și veridice, mizând pe desacralizarea figurilor mitologice

și transpunerea acestora în actualitatea contemporană;

c) *fragmentară*, ce presupune utilizarea clișeeilor în calitate de decor, element, intertext, dar și repetabilitatea și actualitatea atemporală, eliminarea elementelor magice și supranaturale, devierea subiectului de la schema mitului.

Autoarea cercetează cele trei modele de receptare a mitului în baza unor lucrări literare germane, care explorează mitul Medeei:

Christa Wolf *Medeea*

Dea Loher *Manhatan Medeea*

Gerlind Reishagen *Ușa verde*.

Principala versiune de referință a mitului Medeei este considerată de autoare varianta lui Euripide. În carte sunt surprinse configurațiile episodice ale mitului Medeei

în romanele medievale despre Troia, dar și variantele literare germane, cum ar fi drama *Medeea* a lui Fridrich Maximilian Gotter, *Medeea* de Julian von Soden, *Medeea în Corint* de Friedrich Maximilian Kilnger, *Medeea* de Georg von Prussen care reeditează în bună parte tragedia lui Euripide. Conturarea deplină a portretului Medeei este realizată prin expunerea unor noi viziuni literare asupra mitului probate de Christa Wolf în opera *Medeea*, de Hans Henny Jahn *Medeea*, de Franz Grillparzer *Lâna de aur*, Ursula Haas *Achitarea Medeei*, Andreas Standing *Medeea. Good girl*, Gerlind Reishagen *Ușa verde*, Dea Loher *Manhattan Medeea* și Max Zweig *Medeea la Praga*, la care autoarea face referință.

Cristina Grossu-Chiriac surprinde realizările semnificative în domeniul mitologiei germane din a doua jumătate a secolului al XX-lea în special lucrarea lui Alfred Rosenberg *Mitul secolului XX*, simpozionul de la Konstanz (1968, în RFG) dedicat mitologiei, eseuul lui Manfred Fuhrmann *Teroare și joc. Probleme ale receptării mitului* (care constituie nucleul de bază al lucrării *Mitul Medeei în literatura germană contemporană*), tratatul filosofic al lui Hans Blumenberg *Lucrul asupra mitului*, eseuul lui Wolfgang Emmerich *Demitizarea și remitizarea. Mașina mit în sec. XX* și eseuul scriitorilor Martin Vöhler, Wolfgang Emmerich și Bern Seidenstricker *Despre Mito(corectură)*, lansând, astfel, o provocare pentru cercetarea temeinică a unui domeniu neexplorat la noi.

Autoarea acordă prioritate mitemului infanticidului, identificând două soluții propuse de operele literare cercetate: a) Medeea își omoară din greșeală copiii, încercând să-i facă nemuritori, b) copiii sunt omorâți de corintienii răzbuțitori.

Surprinsă în toată complexitatea ei în versiunile preeuripideice ale mitului, dar și cele posteuripideice, imaginea Medeei se conturează cameleonic într-o multitudine de variante urmărite cu minuțiozitate de Cristina Grossu-Chiriac. Astfel, Medeea apare ca ucigașă a propriilor copii (1), vrăjitoare bună sau rea (2), barbară (3), icoană a străinului

(4), țap ispășitor (5), proiectare colectivă a angoaselor masculine (6), regină a Corintului (7), salvatoare a Corintului de la secetă și epidemie (8), constructoare a unor temple și sanctuare (9), protectoare a ceremoniilor religioase (10), vindecătoare a nebuniilor lui Hercule (11), protectoare a dreptății (12), zeiță înțeleaptă (13), slujitoare a Herei (14), salvatoarea lui Iason (15), soție răzbunătoare (16), „furie devastatoare” (Seneca, 17), zeiță htonică și maternală venerată în Corint (18), femeie ghidată de pasiune și sentimente (19), „arhanghel al mișcării feministe” (E. Schumacher), simbol al emancipării femeilor (20), simbolul nevinovăției (21), femeie puternică și nonconformistă (22).

Chipul Medeei este surprins în literatură prin prisma unui lanț de probleme cum ar fi: toleranța, xenofobia, sentimentul culpabilității, adulterul, nedreptatea, crima, violența, ambivalența dintre bine și rău, relațiile contradictorii dintre victime și făptași.

În plan teoretic autoarea face distincția între mitul antic, mitul literar și mitul literarizat. Prin mit literarizat, relevă Cr. Grossu-Chiriac, „vom înțelege varianta literară a unui mit, prezentat în viziunea unui autor concret. Mitul literarizat se inspiră din mitul antic, dar reprezintă o viziune particulară, o interpretare personală a autorului care-l abordează devenind o variantă, pe când mitul neliterarizat, antic, folcloric, este o creație anonimă generală, o sursă de inspirație atemporală” [p. 13].

Trebuie precizat faptul că aceste noțiuni se presupun reciproc. Miturile, așa cum le cunoaștem, au fost transmise prin intermediul literaturii. Totuși mitul antic nu este izolat total de mitul literar și nici mitul literar nu poate fi izolat total de cel antic, ele sunt unul **cu** altul și unul **în** altul sau, mai exact, sunt apariția unuia în celălalt. Mitul antic este o formă a ideologiei religioase, el revendică credința în realitatea plâsmuirilor fanteziei creatoare. Miturile literare, spre deosebire de cele antice, pun accentul pe umanizarea figurilor mitologice, pe încrederea în rațiunea umană, expunerea realistă a faptelor prin procedul de psihologizare a



motivelor mitice. Miturile antice „prezentau oamenii ca pe niște marionete aflate în mâinile zeilor. Deosebirea esențială dintre zei și oameni consta în capacitățile supranaturale ale zeilor, care știau desfășurarea sorții. Prin oracole, zeii le preziceau oamenilor viitorul care nu putea fi schimbat în nici un fel, oamenii erau condamnați la pasivitate și resemnare – orice încercare de a schimba ceva și orice acțiune contra prevestirilor fiind zadarnice. Predestinarea fatalistă constituia esența miturilor antice, inclusiv a multor interpretări ale acestora” [p. 104].

Materialitatea extraartistică (mitul antic), așa cum i s-a oferit văzului autorului creator, este izolată din conținutul real al antichității și transpusă într-un nou context social, în planul ficțiunii, devenind expresia atitudinii autorului care ordonează și finalizează evenimentul. Mitul literar are un autor creator care-și exprimă atitudinea sa axiologică (ce depășește materialitatea mitului antic), pătrunde în conținutul acestuia și îl transformă. Diferită însă e situația mitului antic al cărui receptor nu mai avea

acea funcție de autor, ci era un spectator-ascultător, care-și manifesta indignarea față de convențiile mitului, fără însă a transforma conținutul acestuia.

Un interes aparte îl constituie evocarea destinului literar și social al scriitoarei nonconformiste Christa Wolf, acceptată, pe de o parte, și respinsă, pe de altă parte, de cele „două Germanii” (RDG și RFG) în perioada postbelică.

În finalul cărții autoarea propune o listă „pe țări” a operelor artistice inspirate din mitul Medeei, demers similar cu proiectul scriitorului german Hans Hennig, care a scris cartea *Faustbiographie* (două volume) în care enumeră peste 14000 de lucrări ce tratează mitul lui Faust în literaturile lumii.

În concluzie, putem spune că lucrarea Cristinei Grossu-Chiriac denotă faptul că mitul Medeei provoacă un interes perpetuu, înfruntând timpul prin reveniri spectaculoase în diferite epoci.

OLESEA GÎRLEA  
Institutul de Filologie al A.Ș.M.

---

IN MEMORIAM

---



VALERIU RUSU

1935-2008

La 4 noiembrie 2008, în Marsilia, s-a stins din viață profesorul universitar Valeriu Rusu, cunoscut om de știință, originar din Basarabia, director al Departamentului de Lingvistică Comparată a Limbilor Romanice și Română de la Universitatea Provence, Franța, membru asociat al Academiei Aix-en-Provence, al unor societăți internaționale de lingvistică.

Valeriu Rusu s-a născut la 9 septembrie 1935, în comuna Mihăileanca, județul Hotin (Mihăileanca e situată pe Nistru, la 22 km. nord de orașul Secureni, azi în regiunea Cernăuți, Ucraina), în familia lui Vasile Rusu din satul Sauca și Daria Rusu (născută Secară) din Niorcani, sat răzeșesc (pînă acum cîțiva ani Sauca și Niorcani intrau în componența județului Soroca).

În martie 1944, de frica deportărilor, toată familia Rusu se refugiază în comuna Speteni, județul Ialomița.

După absolvirea Liceului „Mihai Viteazul” din București (1953), Valeriu Rusu urmează Facultatea de Litere din București (1958), unde i-a avut ca profesori pe Al. Rosetti, Iorgu Iordan, George Călinescu, Tudor Vianu, Boris Cazacu, Tache Papahagi. A urmat și studii de specialitate printr-o bursă de trei luni la Universitatea din Toulouse cu dialectologul Jean Séguy (1965).

A fost cercetător științific la Centrul de Cercetări Etnologice și Dialectologice de la Academia Română (1958-1968), șef al Sectorului de Dialectologie la aceeași instituție (1969-1987).

În 1969 își susține doctoratul pe tema *Graiul din nord-vestul Olteniei. Fonetica. Considerații fonologice*, avîndu-l ca îndrumător științific pe acad. Al. Rosetti (teza a fost tipărită sub formă de monografie în 1971). Lector de limbă română la Universitatea din Belgrad (1965-1967), „maître de conférences associé de roumain” la Universitatea Aix-en-Provence (1972-1974).

În anul 1987 Valeriu Rusu se stabilește în Franța, la Aix-en-Provence, unde va activa în calitate de profesor de română, ulterior deținînd și funcția de director al Departamentului de Lingvistică Comparată a Limbilor Romanice și Română de la

aceeași universitate. Țara o părăsise în condiții dramatice, presat de vremuri înnegurate. A rămas însă profund atașat de valorile românești și de limba română.

Posibilitatea de a reveni în Basarabia îi apare după 52 de ani de absență. Din acel moment, noiembrie 1996 (cînd, de altfel, colectivul Institutului de Lingvistică al A.Ș.M. a și avut fericita ocazie de a-l întîlni pe profesorul Valeriu Rusu pentru prima dată), au urmat mai multe vizite la Chișinău, compatriotul nostru implicîndu-se astfel activ în viața culturală și științifică de la est de Prut.

Ca om de știință, înzestrat cu o capacitate intelectuală deosebită, Valeriu Rusu este mai întîi de toate un reputat dialectolog. Familiarizarea cu specificul graiurilor românești a început cu cercetările de teren. În acest sens avea să mărturisească: „Am făcut cercetări în sute și sute de sate ca dialectolog, adică am studiat graiurile și dialectele românești... Am bătut sute de km, e aici condensată marea bogăție sufletească cu care m-am ales... Din această zestre trăiesc, mă hrănesc ca om de știință” („Moldova Suverană”, 20 noiembrie 1996). Acestui domeniu important al științei lingvistice savantul i-a consacrat întreaga viață.

Aria preocupărilor științifice, didactice și culturale ale prof. Valeriu Rusu este foarte largă. A publicat peste 300 de lucrări (atlase lingvistice, monografii, antologii, articole, rezumate, recenzii, cronici, eseuri etc.), dintre care se impun: *Chestionarul Noului Atlas lingvistic român*, București, 1963; *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni – Oltenia*, vol. I-V, București, 1967-1984; *Atlasul lingvistic român pe regiuni – Muntenia și Dobrogea*, vol. I-III, București, 1996-2001 (toate trei lucrări în colaborare); *Tratatul de dialectologie românească* (de un colectiv de autori, coordonator Valeriu Rusu), Craiova, 1984, 857 de pag. + 177 de hărți lingvistice; *Introducere în studiul graiurilor românești*, București, 1977; *Dialectologie generală* (în limba italiană), în 5 ediții, Bologna, 1985-1989.

În *Tratatul de dialectologie românească*, operă de sinteză a dialectologilor români, Valeriu Rusu, în calitate de coordonator al lucrării, susține încă din anul 1984 ideea existenței în prezent, în spațiul latinității orientale a unei singure limbi romanice – româna. Vom preciza că Paul Lăzărescu, autorul compartimentului *Subdialectul moldovean* din *Tratat* (pag. 208-240), include curajos și descrie graiurile din Basarabia în cadrul general al subdialectului moldovean (al dialectului dacoromân), vorbit pe ambele maluri ale Prutului. S-a dovedit a fi un excepțional organizator.

De asemenea, a elaborat, a tradus sau a îngrijit: *Le Roumain. Langue, Littérature, Civilisation*, Paris, 1992; *Le Roumain. Mots et images*, Paris, 1994. Ambele manuale au fost adaptate apoi pentru vorbitorii de limba rusă și tipărite la Chișinău în 1997; Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, traducere integrală, realizată printr-o frumoasă colaborare între Romanița, fiica, arhitect, Aurelia, soția, eminescolog apreciat, și Valeriu Rusu (2003); Ovid Densusianu, *Opere*, I, 1965, II, 1975, III, 1977, cu reeditare în 1998; *Grai, folclor, etnografie*, 1998; *Echos poétiques de Bessarabie*, antologie, prefață de Valeriu Rusu, Chișinău, 1998; Mihai Cimpoi, *Le Pommier d'or*, traducere efectuată sub conducerea lui Valeriu Rusu, Chișinău, 2001 etc.

Pentru Valeriu Rusu limba fiecărei etnii este creația cea mai profundă, cea mai semnificativă și cea mai dăruită de harul frumosului și al binelui. Limba română este „tezaur de viață comunitară și izvor de noi imagini și afirmări etnice. Cu excepții neînsemnate, pot afirma că acolo, la țară, am întîlnit, am auzit, cea mai frumoasă limbă română” (revista „Limba Română”, 1997, nr. 1-2). Fiind un ilustru profesor, cursul de limba română ținut de V. Rusu le trezea studenților curiozitatea pătrunderii în tainele limbii noastre, în geniul ei, în frumusețile ei.

Dragostea lui față de limba română a manifestat-o ca pe o calitate sufletească, ce ține de cel dintâi semn al identității neamului românesc. Căci prin cuvântul *limbă*, din latină moștenit, noi am desemnat și poporul, și limba pe care o vorbim, ambele însoțite de determinantul *român* (din latinescul *romanus*) „*emblemă a latinității noastre latine*” (*Cuvântul* – „*țară a minunilor*”, revista „*Limba Română*”, 1996, nr. 5-6).

Profesorul Valeriu Rusu a rămas pînă la sfîrșitul vieții atașat de „pămîntul dulce al Basarabiei”, un devotat fiu al Patriei sale. Departate de locurile natale, avînd adînc sădită în suflet dragostea pentru baștina sa, era mereu atras de vocea strămoșilor și părinților săi (din Soroca lui Ștefan cel Mare: satele Niorcani și Sauca), încercînd să fie oricînd „*purtătorul unui mesaj cultural de excepție*”. Într-adevăr, prin opera lingvistică și prin personalitatea sa intelectuală, Valeriu Rusu, Președinte de onoare al Casei Limbii Române, cetățean de onoare al municipiului Chișinău, un devotat fiu al Patriei sale, a reprezentat în lume, dar și acasă, *multiculturalismul*, înțeles ca dialog valoric european și mondial. A fost un adevărat liant între cultura română, cea franceză și cea general umană (Mihai Cimpoi, *Multiculturalul*, revista „*Limba Română*”, 2008, nr. 11-12).

A stabilit relații de lucru cu savanții romaniști din diverse centre universitare și științifice din Europa. A participat cu comunicări la prestigioase congrese, colocvii și conferințe științifice naționale și internaționale, care și-au desfășurat lucrările la București (1967, 1968, 1995), Strasbourg (1971), Québec (1972), Aix-en-Provence (1974, 1983), Maillane (1975), Frankfurt / Main (1981), Santiago de Compostella (1988) și a organizat la Aix-en-Provence Colocviile Internaționale cu teme „*Aventurile României la sfîrșit de mileniu*” (2001) și „*Ginta latină și Europa de azi*” (2002).

Valeriu Rusu a fost omul de o sensibilitate și generozitate rară, un mare prieten al colegilor din Basarabia. Ne vine greu să vorbim despre Profesorul emerit Valeriu Rusu la timpul trecut. Magistrul rămîne viu în amintirea noastră prin imaginea plină de lumină și opera pe care ne-a lăsat-o moștenire.

VASILE PAVEL  
Institutul de Filologie al AȘM



**DIN SUMARUL NUMERELOR  
URMĂTOARE**

- 
- **CARTEA VECHIE. LECTURĂ ȘI RECEPTARE**

---

  - **VIRTUALITĂȚI LIRICE ALE FIGURATIVULUI  
ÎN PROZA PŌETICĂ ROMĂNEASCĂ**

---

  - **ASPECTE SEMANTICE ALE STUDIERII  
NUMELOR DE PERSOANE**

---

  - **CÎMPUL CONCEPTUAL ÎN RAPORT CU  
SISTEMELE SEMIOTICE**

---

  - **NEOBOSIT PROPAGATOR ȘI ORGANIZATOR  
AL ȘTIINȚEI LINGVISTICE**

---

REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

2008, nr. 5–6, p. 1–140

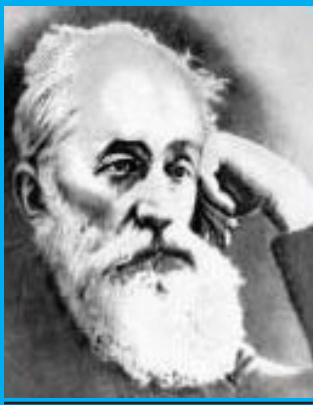
Șef de redacție *Inga Ciobanu*  
Procesare computerizată *Galina Prodan*

---

Formatul 70×100 1/16. Coli de tipar conv. 9,25 Tirajul 400 ex. Comanda 121

---

Tipografia Centrală,  
Str. Florilor, nr. 1, or. Chișinău



*„Orice cuvânt  
oglindește un lucru,  
o ființă, o idee,  
o datină...”*

**BOGDAN PETRICEICU  
HASDEU**

# REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

## DIN SUMAR

- 
- ION DRUȚĂ ȘI MEMORIA ARHEALĂ
- 
- ROMANUL LUI VITALIE CIOBANU: METADIALOG ȘI DIALOG CU LUMEA
- 
- DIN ISTORIA CONSEMNĂRII ȘI EDITĂRII NARAȚIUNILOR POPULARE COMICE ROMÂNEȘTI
- 
- MARCAREA OPOZIȚIILOR CAZUALE ALE SUBSTANTIVULUI PRIN FORMELE PARADIGMATICE ALE ADJECTIVULUI DETERMINANT
-