

# Philologia

LXII

Nr. 3-4 (309-310)

MAI - AUGUST

2020

Fondator: Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”

Înregistrată la Camera Națională a Cărții la 19.05.2010, nr. 4300-1948-1905

Publicație științifică recenzată

**Categoria „B”**

© Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al MECC, 2020



INSTITUTUL  
CULTURAL  
ROMÂN

Revista apare cu sprijinul Institutului Cultural Român din București

Revista *Philologia* este moștenitoarea de drept și continuatoarea publicațiilor *Limba și Literatura moldovenească* (1958-1989) și *Revistă de lingvistică și știință literară* (1990-2009).

MANUSCRISELE ȘI CORESPONDENȚA SE VOR TRIMITE PE ADRESA:

Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1 (biroul 415), MD – 2001, Chișinău, Republica Moldova  
tel.: (+373 022) 27-45-23; e-mail: philologia.if@gmail.com

Orice material publicat în *Philologia* 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 cupul cuvântului.

## COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

### **Acad. Mihai CIMPOI**

Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Acad. Eugen SIMION**

Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, România

### **M.c. Gheorghe CHIVU**

Academia Română, Universitatea din București, România

### **Dr. Ioan-Gheorghe ROTARU**

Institutul Teologic Creștin după Evanghelie „Timotheus” din București, România

### **Dr. Oana URSACHE**

Universitatea din Granada, Spania

### **Dr. Brîndușa STERPU**

Institutul Național de Cercetări Economice, Academia Română, București, România

### **Dr. hab. Gheorghe POPA**

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova

### **Dr. Bogdan CREȚU**

Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, România

### **Dr. hab. Alexandru BURLACU**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Dr. hab. Andrei ȚURCANU**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Dr. Eugenia Bojoga**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca și Pontificio Intituto Orientale, Vatican

### **Dr. Silvia PITIRICIU**

Universitatea din Craiova, România

### **Dr. Sorin ALEXANDRESCU**

Universitatea din București, România

### **Dr. Eugen MUNTEANU**

Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, România

### **Dr. Ala SAINENCO**

Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”, Botoșani, România

### **Dr. Felix NICOLAU**

Universitatea din Lund, Suedia

### **Dr. Adrian TUDURACHI**

Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca, România

### **Dr. hab. Maria ȘLEAHIȚCHI**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Dr. Paul CERNAT**

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București; Universitatea din București, România

### **Dr. Doina BUTIURCĂ**

Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România

### **Dr. hab. Nina CORCINSCHI**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Dr. hab. Eugenia MINCU**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

### **Dr. Viorica RĂILEANU**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

### REDACTORI-ȘEFI:

dr. hab. **Vasile BAHNARU**

Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

dr. **Marian Gheorghe SIMION**

Universitatea Harvard; Institutul pentru Studii de Pace în Creștinismul Răsăritean, SUA

### REDACTORI ADJUNȚI:

dr. **Ana VULPE**, dr. hab. **Ion PLĂMĂDEALĂ**

REDACTOR PRINCIPAL: **Mihai PAPUC**

REDACTOR SUPERIOR: **Veronica PUȘCAȘ**

## SUMAR

### TEORIE LITERARĂ ȘI LITERATURĂ COMPARATĂ

Ion PLĂMĂDEALĂ. Avatarurile criticii în contextul războaielor culturale .....	4
Cristina ROBU. Encountering otherness: a Derridean reading of Meursault's and Haroun's <i>Robinsonade</i> .....	16
Olesea GÎRLEA. Regimul nocturn al imaginarului gastronomic în literatură sau despre caracterul neordinar al mâncării .....	28

### ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

Nina CORCINSCHI. Romanul basarabean. Poetici ale resentimentului (I) .....	39
Alexandru BURLACU. Petru Cărare: „săgeți” inocent disidente .....	47
Nadejda IVANOV. <i>Zăpezi în August</i> sau periplul odiseic fără Ithaca .....	52
Iulian BĂICUȘ. Receptarea interbelică a lui Aldous Huxley .....	58
Dumitru GABURA. Victor Teleucă și generația '60 sub semnul schimbării de paradigmă .....	72

### FOLCLORISTICĂ

Mariana COCIERU. Victor Cirimpei – contribuții la cercetarea mentalului mitologic românesc .....	83
---	----

### ISTORIA LIMBII

Galaction VEREBCEANU. Studiu lingvistic asupra manuscrisului <i>Sandipa</i> . Grafia (1) .....	93
Lidia CODREANCA. Utilizarea limbii române în tribunalul regional civil al Basarabiei (1818-1869) .....	103

### SEMANTICĂ

Angela SAVIN-ZGARDAN. Enantiosemia. Influența contextului .....	109
---	-----

### TERMINOLOGIE

Svetlana CALARAȘ. Considerații asupra paronimiei termenilor editorial-poligrafici .....	115
--	-----

CZU: 008(498)

ORCID: 0000-0003-3403-4017

Ion PLĂMĂDEALĂ  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

AVATARURILE CRITICII  
ÎN CONTEXTUL RĂZBOAIELOR  
CULTURALE

**The avatars of criticism in the context of cultural wars**

**Abstract:** The article debates the evolutions of “critique” in its philosophical, cultural and institutional meanings, examined in the context of Western cultural wars, on the background of cultural and economic neoliberalism. From an interdisciplinary perspective, tendencies and causes of paradigmatic crises and mutations in the fields of culture and criticism are argued and explained, given their relevance to the current problems faced by both the humanities and our society involved in the dynamics of globalization.

**Keywords:** Culture Wars, Critique, Cultural Neoliberalism, Globalization, Acceleration, Hermeneutics of Suspicion, Value Incommensurability.

**Rezumat:** Articolul ia în dezbateră evoluțiile „criticii”, în accepțiile sale filosofice, culturale și instituționale, examinate în contextul războaielor culturale occidentale din etapa neoliberalismului cultural și economic. Dintr-o perspectivă interdisciplinară, sunt argumentate și explicate tendințe și cauze ale unor crize și mutații paradigmaticice din domeniile culturii și criticii, relevante pentru problemele actuale cu care se confruntă deopotrivă științele socio-umane și societatea noastră antrenată în dinamica globalizării.

**Cuvinte-cheie:** războaie culturale, critică, neoliberalism cultural globalizare, accelerare, hermeneutica suspiciunii, incommensurabilitatea valorilor.

În continuare vom indica sumar și sintetic spre anumite dinamici ale criticii relevante pentru evoluția războaielor culturale în viața societăților occidentale din ultimele decenii. Tradițional, termenul „culture war” e utilizat, începând cu anii 1970, pentru a descrie fenomenul specific american de polarizare a vieții politice în jurul unor bătălii de ordin cultural, ideologic prin care diverse facțiuni rivale au urmărit să impună, să legitimizeze la nivel național seturi de valori, coduri morale, practici de viață conforme cu propria lor viziune asupra lumii. În mediul academic, J. D. Hunter a consacrat expresia în binecunoscuta sa lucrare din 1991, iar în discursul politic, Pat Buchanan a prefăcut-o în slogan de răsunător succes în toila campaniei prezidențiale din 1992:

„Acest scrutin este despre cine suntem, despre valorile în care credem. (...) Se duce azi în țara noastră un război religios pentru sufletul Americii. Este un război cultural, de aceeași importanță crucială pentru tipul de națiune care vom deveni într-o zi precum a fost Războiul Rece” (Buchanan). Față de ostilitățile culturale din trecut, care se desfășurau *înăuntrul* aceleiași paradigme biblice din care opoziții își construiau imaginariile sociale, conflictele actuale gravitează în jurul unor asumții filosofice și morale eterogene din care sunt derivate valorile normative de bine sau rău, drept sau greșit etc. În miezul dezacordului politic în subiectele ce inflamează și azi scena publică americană – avortul, drepturile LGBT, cotele și acțiunea afirmativă, canonul occidental, multiculturalismul, antirasismul etc. –, se află chestiunea autorității morale pe baza căreia oamenii își determină ierarhiile axiologice călăuzitoare, obiectivul ostilităților fiind „dominația unui etos cultural și moral asupra celorlalte” (Hunter, p. 52). Lăsând în urmă vechile adversități sectare dintre catolici, protestanți și evrei, noile clivaje din inima războiului cultural contemporan sunt create de ceea ce Hunter numește „impulsul către ortodoxie”, ce inspiră viziunea conservatoare după care există standarde obiective ale adevărului, binelui și identității, și „impulsul către progresism”, animând viziunea „postiluministă” care denunță autoritatea oricăror tradiții, norme ce nu decurg din experiența personală, din autonomia și opțiunea neîngrădită a individului (ibid., p. 54).

Alți cercetători (Prothero) au argumentat că războaiele culturale contemporane se înscriu într-un model recursiv din istoria SUA, ca episoade ale istoriei unei națiuni ce a fost de la bun început un Babel al civilizațiilor, alcătuită din oameni de diferite rase și religii cărora le revenise sarcina să creeze o națiune – iremediabil pluralistă și agonistă rămânând totodată o unitate: „e pluribus unum”.

Totuși în pofida popularizării acestui concept în conștiința publică și științele umane și sociale, către 2015, an marcat de rivalitatea cursei prezidențiale dintre D. Trump și H. Clinton, unii cercetători s-au grăbit să anunțe sfârșitul războaielor culturale dintre cele două Americi antagonizate. După Andrew Hartman, războiul a fost câștigat în mod irevocabil de stingă multiculturalistă și relativistă, a cărei revoluție contraculturală pe care a declanșat-o în anii 60 transformase din temelii vechea Americă normativă clădită pe valorile eticii protestante și ale umanismului raționalist de sorginte europeană. Acestea fuseseră deja zdruncinate de unele tradiții proprii, precum filosofia pragmatică a lui W. James, după care adevărul și justiția constă în ceea ce este avantajos pentru condiția și conduita noastră, și antropologia culturală relativistă a lui M. Mead, care a discreditat sensul normativ al culturii față de cel descriptiv: nu există vreo autoritate culturală, nici distincții între cultura înaltă și cea joasă, toate culturile sunt egale etc. Ceea ce mai rămăsese în picioare din vechea cultură umanistă și elitistă, al cărei cântec de lebadă poate fi considerat *The Closing of the American Mind* de A. Bloom, s-a erodat definitiv după expunerea la acizii postmodernității și lectura suspicioasă a „decalogului deconstructiv” (Vandenberghe) pe care *French Theory* îl instituționalizase în universitățile americane.

Dar evenimentele care s-au succedat în contextul acelei campanii tumultuoase, transformate în bătălie culturală din care D. Trump a ieșit **învingător**, a înfirmat concluzia pripită a lui Hartman despre sfârșitul războaielor culturale.

Dimpotrivă, ele au fost exacerbate printr-o polarizare politică și culturală a societății fără precedent, aducând țara în pragul războiului civil dintre susținătorii multiculturalismului diversitar ce nu-și mai ascund propensiunile totalitare și clasele mijlocii și populare pauperizate, ce nu s-au putut acomoda la ritmurile de subversiune liberală a modurilor lor de viață și conduită. Actualmente, războiul cultural, definit de Peter Berger drept „conflict normativ ce antrenează întreaga societate” și impregnează deopotrivă cele mai publice și cele mai private preocupări (p. 355), nu este unic pentru America, ci cazul american, prin medierea noilor tehnologii informaționale și comunicaționale, a devenit unul paradigmatic pentru întreaga lume. Sub forme diferite, războaiele culturale se poartă azi în Occident și Orient, în Africa și America Latină, iar în Europa au cunoscut o escaladare după aderarea mai multor state din Est la UE (Furedi).

Folosim termenul critică într-un sens generic, aproape de ceea ce G. Ibrăileanu numea „spiritul critic” sau de sensurile criticii kantiene, care s-au perpetuat în diverse direcții și ramificații de *Critical Theory*, în care critica literară (în formularea recentă: „studiile literare”) se integrează ca ramură disciplinară aparte, alături de critica artelor, critica socială ș.a. Referitor la fenomenul crizei generale a culturii occidentale, anume cea care s-a declanșat în anii 60-70 ai secolului trecut, pe fundalul mișcărilor contraculturale din Europa și America de Nord, el a fost intensificat de cele 3 revoluții produse în jurul anului 1989. Este vorba de revoluția politică a prăbușirii URSS și a Germaniei de Est, revoluția digitală și cea mobilă și, în fine, revoluția economică a globalizării economiilor și capitalurilor financiare. Aceste transformări au fost într-atât de profunde și rapide încât majoritatea cercetătorilor apreciază dezvoltarea societății moderne în trecerea la secolul al XXI-lea ca fiind în multe privințe o ruptură totală cu evoluțiile anterioare, o bulversare de tip revoluționar ale cărei talazuri acceleratoare au produs mutații fără precedent în planul social, politic, economic și cultural. Respectiv, noul tip de societate în care trăiește lumea occidentală de astăzi, numită fie „postmodernism”, fie „modernitate târzie” sau „modernitate radicală” de către cei care vor să implice ideea de continuitate cu modernitatea, este pusă sub semnul „globalizării”, care a provocat la rândul ei o criză a tuturor instituțiilor moderne clasice începând cu statul-națiune, economia națională și terminând cu școala și familia. În plus, dacă acceptăm ipoteza lui D. Black că la originea conflictelor se află mișcarea timpului social, devine evident că nenumăratele fluctuații ale spațiului social și accelerarea concomitentă a dinamicilor timpului social și cultural, adică multiplicarea schimbărilor sociale și culturale au dus la intensificarea și generalizarea conflictelor. De asemenea, noutatea mutațiilor revoluționare amintite poate fi înțeleasă mai bine prin conceptul de „accelerare”, popularizat de lucrările lui G. Lypovetsky și H. Rosa, precum și de evoluțiile recente ale mediilor digitale și virtuale.

La nivelul cel mai vizibil, e vorba de o schimbare cantitativă, de escaladarea vitezei globale și intensitatea tranzacțiilor în numeroase sfere ale „societății-rețea”. Iar ceea ce este calitativ nou în aceste procese acceleratoare ale globalizării, și în legătură directă cu problematica noastră, este că ele au dus la transformarea regimului spațiu-timp al modernității anterioare. Mai întâi, prin toate dinamicile acceleratoare se produce

o continuă comprimare spațiu-timp, ce se caracterizează, la nivel spațial, prin înlocuirea a ceea ce este fix și stabil cu mișcări perpetue de „fluxuri” (vezi și conceptul lui Z. Bauman de „modernitate lichidă”).

Efectul acestei schimbări în planul identității personale este un eu relațional sau situațional, un individ totalmente dezrădăcinat și alienat de orice tip de apartenență durabilă la o cultură, tradiție, comunitate, angajare politică sau sentimentală, un „cameleon social” (Rosa, p. 239) care își „construiește” nestingherit din sursele disponibile oferite de cultura hegemonică („contracultura” de ieri) identități plurale care pot fi schimbate în funcție de situații, precum hainele. Față de eul rigid al societății industriale care își sublima trebuințele printr-o disciplină protestantă a muncii, eul postmodernist din „epoca informației” este unul narcisist, slab și fluid, coruptibil și ușor de manipulat, nesuportând contradicția și rivalitatea la fel ca și orice formă de angajament pe termen lung (Ch. Lasch). Această generație „milenială”, maturizată fără constrângerile împovărătoare ale „marilor narațiuni” și marcând începutul unei „civilizații a lejerului” (G. Lypovetsky), s-a înscris perfect în managementului neoliberal care somează individul să fie autonom, *self-made*, ignorant de apartenențele sale la un trecut și o lume socioistorică percepute drept bariere în calea adaptării la fluxul dinamic al inovațiilor. Ne aflăm aici exact în logica schimbului de mărfuri și acumulării infinite de capital.

În rândul al doilea, precum arată același H. Rosa, precum și numeroși autori din domeniile psihologiei narative, naratologiei și „managementului critic”, noua schimbare calitativă se traduce la nivel temporal printr-o dezagregare a secvențelor și ritmurilor stabile, punând actorul uman în dificultatea planificării, de a-și face planuri de viață pe termen lung, de a concepe un viitor cât de cât previzibil și semnificativ: experiența vieții devine un flux haotic, o derivă fără finalitate. Eșuând să-și încadreze perspectivele și experiențele într-un proiect de identitate coerent, individul nu reușește să-și structureze personalitatea fragmentată într-o narațiune biografică pasibilă de reconstituire în secvențe de progres sau dezvoltare. Este vorba aici și de tematica „crizei reprezentării” dezbătută în criticile postmodernismului și la care ne-am referit în altă parte (Plămădeală). Toate aceste reflecții reconfirmă că, fiind anexată de mecanismele tehnice, juridice și comerciale, modernizarea oarbă din ultimele decenii acționează ca o formidabilă mașină de insignifianță ce dislocă indivizii și comunitățile, erodează criteriile „decenței comune” (G. Orwell) și ale tradițiilor morale, destructurează limbajul și semnificațiile, deci neagă dimensiunea culturală ce poate oferi un sens vieții în societate. La modul general, respectivele involuții relevă eșecul promisiunii de emancipare și autonomie a individului avansate de proiectul modernității acum cinci secole sub auspiciile raționalității și criticii iluministe, prin urmare, este și un eșec al criticii, al spiritului critic ca principiu animator și director al modernității. Dacă urmărim teza lui M. Gauchet că modernitatea (sau democrația liberală) este procesul general de *autonomizare a lumii umane* prin ieșirea din structurarea religioasă, eteronomă, atunci critica, în diversele sale manifestări în arte și cunoaștere, a constituit principalul instrument prin care elitele intelectuale și politice ale vremii au realizat *structurarea autonomă* în planul culturii, al modurilor de producție și organizării politice a societăților occidentale. Ceea ce am numit mai sus o adâncire, după anii 1970,

a crizei culturii occidentale prin comprimarea spațiului și accelerarea timpului social, sub influența tehnologiilor și a globalizării economico-financiare, este interpretat de M. Gauchet drept încheiere a „detradiționalizării”, a proceselor de ieșire din tradiție care începuseră în secolul al 18-lea. Se știe că Iluminismul, în varianta sa franceză reprezentată de J.-J. Rousseau și Descartes, a pus într-un mod radical în cauză nu numai dogmele religiei, ci și întregul stoc de credințe, convingeri și tradiții ale culturii populare, care au fost ridiculizate și recuzate ca obstacole în calea progresului și a edificării omului nou. Anume din această tradiție a luminilor franceze se trage voința prometeică de a crea un nou tip de om: nu unul emancipat în tradiția culturii sale, precum decretase pentru lumea anglo-saxonă Iluminismul scoțian, ci prin distrugerea acestei culturi populare, pornind de la *tabula rasa*, deci acea voință care va inspira deopotrivă totalitarismele comuniste și elitele occidentale postbelice. Acestea au înțeles să împingă proiectul modernității dincolo de orice limită în numele emancipării individului de orice legătură socială și de orice dat natural, fizic sau geografic. **În planul criticii culturale**, utopia individului care se construiește singur pe el însuși de la zero, într-o pură indeterminare, a inspirat atitudinea de profundă suspiciune și deconstrucție a culturii și literaturii exprimată în ceea ce P. Ricoeur a numit „hermeneuticile suspiciunii”, un idiom frizând în anumite direcții o paranoia generalizată. De exemplu, în *New Criticismul* lui Stephen Greenblatt sau în *culturologia marxistă* a lui Raymond Williams, care pornesc de la *asumpția reiterată compulsiv* că cineva care „deține o anumită putere încearcă să domine, suprime, blocheze, mistifice, exploateze, marginalizeze” pe altcineva, respectiv, este de datoria celui angajat în studiile culturale să „submineze, demaște, conteste, de-legitimeze, condamne... etc.” (Colini, p. 4). Procedurile deconstrucției au fost instituționalizate rapid în educația de toate nivelurile, a cărei datorie asumată devine să inculce elevilor reflexul suspiciunii, să-i armeze pentru *bătălia* contra culturii și artelor condamnate pentru că ar reproduce stereotipuri sexuale sau rasiale, etnocentrismul și alte culpe ce se înmulțeau în același ritm cu emergența unor noi mișcări activiste vindicative și resentimentare față de cultura și civilizația occidentală. Efectele acestor pervertiri ideologico-politice ale etosului critic în științele socioumane, în special în studiile literare, au produs mai multe dezastre care i-au făcut recent și pe unii promotori sau simpatizanți ai deconstrucției să-i interogheze limitele, să revină la *hermeneuticile încrederii* sau restaurării, la un etos comunal dialogic (Latour; Felski). Însă mai multe cauze împiedică realizarea acestor doleanțe salutare izvorând din *conștientizarea aporiilor și fundăturilor* în care a ajuns un individualism metodologic deșănțat ce dizolvă orice dimensiune culturală profundă a sensului comun și orice posibilitate a consensului pe baze raționale.

O cauză structurală ține de însuși abordarea și înțelegerea culturii ca o ciocnire de valori, ce duce la percepția polarizată a realității. Fluctuațiile amintite ale spațiului social și mișcările timpului social destructurează continuu normele morale de conduită, credințele religioase, iar cultura este un joc de sumă nulă: eu nu pot spune că Dumnezeu deopotrivă există și nu există, că islamul și creștinismul sunt ambele adevărate, că orice idee este deopotrivă adevărată și falsă, că orice cutumă este deopotrivă bună sau rea.



Dacă în activitatea imaginară spiritul nostru tinde să realizeze toate valorile, inclusiv cele personale, acesta este un lucru cu neputință la nivelul existenței mundane, unde libertatea spiritului se confruntă cu limitele ineluctabile ale organismului și substanței materiale și cu rezistența contingentelor istorice reale. Competiția și conflictul dintre valori în lumea reală stau măturie pentru caracterul finit și tragic al existenței: a trăi înseamnă a ucide, a avansa înseamnă a renunța și abandona, a face un pas înainte riscă doi pași în altă direcție. Este ceea ce William James numise „măcelărirea idealului” (p. 16): poți avea mai mult decât o carieră, mai mult decât o soție, dar nu infinite cariere și soții. Orice facem are un cost, în termeni de bani, vieți, libertate și aceasta revelează limitele umane, finitudinea ca o condiție ineluctabilă a tot ce există și care trebuie să caracterizeze omul întotdeauna. Dacă, să admitem, s-ar împlini viziunea smintită a transumanismului, fiind abolite limitele și finitudinea umană, într-o lume în care perfecțiunea ar fi realizabilă, în care toate negocierile tragice ar fi eliminate, iar toate dorințele satisfăcute, atunci spiritualitatea, precum știm din învățătura creștină, ar dispărea pur și simplu, deoarece ființele indeterminate și nelimitate nu au nevoie nici de căutarea sensului, nici de o împlinire finală. Afară de transumanism, ideologia gender și așa-numita filosofie antispecistă delirează azi cel mai zgomotos o nouă idee a omului produs prin suprimarea tuturor diferențelor biologice dintre sexe și dintre om și animal. Insist asupra acestor idei și ideologii militante pentru că ajută la înțelegerea crizei culturii, a războaielor culturale și a spiritului critic în varianta sa postmodernistă paralizat de relativism, idealism lingvistic și, drept consecință, de *indiferențiere*, adică o atitudine de refuz sau negare a diferențelor și polarităților proprii naturii umane și realității materiale. Ciocnirea și incomensurabilitatea valorilor scoate în evidență faptul că terenul culturii este unul al afectelor: ca și religia, cultura, atât cea comună cât și cea înaltă, educă înțelepciunea practică și simțirea morală, ca repere pentru faptă, oferă norme negociabile pentru orientarea în valorile plurale și conflictuale, în gestionarea conflictelor tragice, dedicarea către valorile socotite centrale sau sacre și scopurile finale ale existenței. În raport cu obiecte și resurse disputate de natură pragmatică, socioeconomică, ce pot fi negociate pe căi amiabile, conflictele culturale provoacă reacții mai viscerale și sunt mai puțin susceptibile de compromis, întrucât ating chestiuni morale principiale cu referire la categoriile de bine și rău. Cercetări recente în științele cognitive, psihologia evoluționistă și natura ideologiilor au demonstrat că diferențele dintre viziunile ideologice antagoniste sunt înrădăcinate în structuri neurobiologice și scheme cognitive, că există un raport important între ideologie și genetică, în sensul că anumite convingeri ideologice măresc adaptarea genetică, bunăoară credințele religioase sunt benefice adaptării și supraviețuirii grupurilor sociale. În lumina acestor corective trebuie limitate pretențiile criticii iluministe de a surmonta adversitățile filosofice prin explicitarea rațională a principiilor și încadrarea lor în viziuni tot mai cuprinzătoare. Cu atât mai puțin e adecvată această cale pentru tranșarea conflictelor din viața politică reală, în care adversarii ideologici, în criză de timp, recurg mai puțin la argumente raționale și mai mult la raportul de forțe sau uzează de procedurile democratice ale propagandei, educației și legilor. Exact în acest mod au procedat elitele intelectuale de stingă europene care au înfăptuit în anii 60 contrarevoluțiile culturale.

După ce, în următoarele două decenii, acei tineri care organizaseră mișcările de protest s-au instalat masiv în toate structurile și instituțiile puterii, primul domeniu prin care ei au inițiat transformări societale radicale a fost educația. În felul acesta ei aplicau concepția neomarxistă a lui A. Gramsci de a schimba infrastructura materială a societății printr-o contraputere culturală, intelectualii trebuind să câștige mai întâi războiul cultural la nivelul societății civile și al „aparaturilor ideologice ale acestora” și apoi, prin mijlocirea lor, să cucerească statul fără violență. Jean-Pierre Le Goff a descris această moștenire ca „stângism cultural”, care a plasat în centru revendicarea autonomiei radicale, a respins toate ierarhiile și instituțiile, a schimbat mentalitățile printr-o revoluție culturală în domeniul moravurilor, al culturii și educației, impunând un individualism desfrânat, ortodoxia egalitarismului și drepturilor omului, tirania unei gândiri corecte. Deci, în locul emancipării totale promise pe baricadele pariziene în Mai 68, în realitate s-au instaurat „Imperiul binelui”, „Totalitarismul *soft*”, „Barbaria blândă”. Acestea sunt doar câteva titluri de cărți publicate recent de Philippe Muray, Natacha Polony, Jean-Pierre le Goff, dar bibliografia la această temă se completează continuu, confirmând-se astfel întocmai precizarea lui Al. Soljenițin din 1993: „disidenții se află în Est, dar ei vor trece în Vest” (Villiers, p. 24).

Deci ceea ce pun în evidență acestea și alte studii este o denaturare a principiilor liberalismului clasic prin radicalizarea în sens marxist și împingerea dincolo de extreme, prin care libertatea se transformă în forme insidioase de servitute, iar spiritul critic e anemiât prin filtre și coduri de cenzură și autocenzură a expresiei și gândirii. Unul din postulatele filosofiei politice și culturale liberale este „neutralitatea axiologică” a statului în domeniul valorilor. Pornind de la asumția hobbesiană că este imposibil ca oamenii să se pună de acord asupra celei mai minime definiții comune a binelui și dreptății, fie pe plan moral, filosofic sau religios, dată fiind natura lor egoistă și asocială, liberalii din sec. al 17-lea au conceput un cadrul instituțional al vieții colective pe bazele strict procedurale a două sisteme: piața economică și dreptul juridic însărcinate să asigure pacea civilă și libertățile individuale. Respectiv, religia, apoi națiunea, mai recent diferențele sexuale, instituția familiei, deci toate invariantele antropologice, instituțiile, patrimoniul simbolic și valorile morale, care sunt prin definiție substanțiale și oferă formă și conținut vieții noastre, a fost relegate din sfera publică în cea privată. În școală, neutralitatea axiologică se traduce prin refuzul de a preda și transmite valorile, chiar și experiența identificării empatice a elevilor cu eroii literari fiind dezaprobată sub motivul neutralității științifice, adică se efectuează delegitimarea transmisiunii. Culturile moștenite se uniformizează sau dispar sub impactul globalizării, făcând-i pe etnologi să se întrebe dacă disciplina lor mai are vreun viitor. Criza transmisiunii a reverberat deopotrivă în studiile literare, dar efectele cele mai deletere le-a suportat discursul social în funcția sa critică, prin limba de lemn și corectitudinea politică – variante recente ale *nouvorbei* lui G. Orwell, instrumente ideologice de a neutraliza și lustrui realitatea. Despre cât de profund a pătruns acest morb care ucide gândirea independentă și critică ne spune formula preventivoare cu care fiecui intelectual de azi se consideră obligat să-și asepticizeze discursul: „nu vreau să judec”.

Crima supremă pe care o poate comite un student din universitățile americane este să fie „judgmental”, atrăgând automat asupra sa oprobiul public de „intoleranță”. De aceea, nu sunt formulate judecăți critice nu numai cu privire la o carte, un personaj literar sau o conduită reprobabilă, ci și cu privire la fapte vădit dezgustătoare sau practici monstroase precum holocaustul. Descriind încetățenirea și generalizarea acestei tendințe liberticide în mediul academic, Gertrude G. Himmelfarb conchide cu ironie că porunca veterotestamentară „să nu comiți adulter” a fost înlocuită în noul decalog progresist cu „să nu comiți o judecată” (p. 105). Același refuz al evaluării și judecății îl manifestă, în domeniul literar-artistic, majoritatea interpreților care practică în prezent o lectură „postcritică”. La începutul secolului trecut, Ernst Cassirer explica o cauză a crizei culturii contemporane prin incapacitatea de a trece de la critică în sensul de *krinein*: a separa, a decide prin operațiile rațiunii pure stabilite de Kant, la critică în sensul de *kritikos*: „adică apt de a pronunța judecăți” practice asupra lumii (Friedman, p. 365). Însă aici trebuie menționat un fapt important: deși, la nivel de principii, stângismul cultural profesează o etică fundamental *acritică*, în virtutea neutralității axiologice asumate, aceasta însă nu este nici pe departe axiologic neutră, precum am indicat mai sus cu privire la impoziția autoritară a unor coduri de gândire și exprimare, cultivarea părtinitoare a valorilor mobilității și fluxurilor neîngrădite, a tot ce ține de evanghelia emancipării și drepturilor omului, de cosmopolitism și universalizare. Anume cultivarea unui universalism abstract de tip economic, a instituțiilor rupte de substratul lor cultural și simbolic înrădăcinat în tradițiile naționale sau religioase a viciat proiectul UE lipsit de un cert fundament normativ de valori, ceea ce a declanșat recent un război cultural între membrii uniunii. Și este simptomatic că Jacques Delors, fost președinte al Comisiei Europene, deplânge într-o confesiune publică: „astăzi noi ne-am ascuns valorile noastre împărțite”, din frica globalizării și a individualismului smintit, iar acest lucru e foarte trist, deoarece, ca să avem un viitor, „trebuie să cunoaștem de unde venim”. Este urgentă elaborarea unei noi narațiuni politice care să captiveze imaginarul colectiv al cetățenilor, care să redea Europei trup și „suflet” (Bielfeld, p. 2-3).

Precum avertiza L. Kołakowski în 1990, cultura europeană devine vulnerabilă nu atât sub amenințări externe, cât din cauza mentalității suicidare caracterizate prin indiferența față de propria tradiție distinctă, prin frenezia autodestructivă având expresia verbală într-o formă de universalism generos. Ceea ce i-a alimentat forța și superioritatea, anume capacitatea de a se îndoi de sine și nesfârșita autocritică reprezintă totodată și sursa vulnerabilității și slăbiciunilor sale, în special astăzi când Europa se află sub presiunea unor noi totalitarisme ce se hrănesc din ezitățile ei privind identitatea culturală și lipsa de voință (plus frica) de a califica curajos actele de barbarie. În ce privește starea actuală a războaielor culturale din Europa, ele s-au întetit ca urmare a expansiunii islamismului totalitarist. Utilizând cu dibăcie arsenalul prin care noua stingă a obținut puterea politică, exploatând culpabilizarea patologică a popoarelor occidentale, el se impune ca formă de dominație mintală asupra societății civile, pe care o influențează la toate nivelurile cotidianului, își impune cultura la un nivel metapolitic, în maniera prescrisă de A. Gramsci și L. Althusser.

În concluzie, am putea evidenția câteva efecte deletere ale victoriilor repurtate de stângismul cultural de inspirație marxistă în războaiele culturale: ruptura de „adevăr” și „realitate” (înlocuirea „principiului realității” cu „principiul plăcerii”); un pretins relativism cultural și moral ostil pluralismului, sectarist și care a dus la „tribalismul comunității interpretative” (Buell, p. 17), la o agresivă intoleranță față de atitudinile critice plus un „spirit de turmă” (Murray) dominant azi în universitățile occidentale, în care exprimarea opiniilor ce contravin ideologiei de stângă a devenit mai dificilă decât era contestarea ei în unele universități din fostele regimuri comuniste, iar cei care se încumetă la acest pas își angajează bodyguardzi pe durata vizitelor în campus; dislocarea și, mai recent, suprimarea canonului literar și artistic occidental în departamentele de arte liberale, declinul prestigiului disciplinelor sociale și umane în fața școlilor de management și business ș. a. Ca metaforă sugestivă pentru a caracteriza mutațiile culturale suicidare ale unei civilizații cuprinse de ură de sine și amnezie de masă poate fi invocat titlul altei lucrări premonitории, de Jane Jacobs – *The Dark Age Ahead*.

Revenind la concluziile lui A. Hartman, și-au menținut validitatea în special cele cu privire la reorientarea fostelor „mișcări de eliberare” din anii '60 către „politicile identitare” și plierea culturii americane la logica capitalismului neoliberal. Acesta din urmă, după ce anterior comercializase cu succes imaginarul transgresiv al contraculturilor rebele din anii '60, a cunoscut un dinamism fără precedent prin încorporarea temelor subversive ale noii stângi. Astfel că etosul inedit ce reprezintă azi cultura americană este cel promulgat de imperiul publicității și Silicon Valley: „individualismul antiautoritar, atât de important pentru bulversarea Americii normative, a devenit o marfă” (Hartman, p. 289), iar noul capitalism globalizat a preluat stindardul revoluției culturale permanente. Ceea ce însă caracterizează ultimii ani este emergența unui „woke capitalism”, un „marketing identitar” progresist prin care s-a încheiat extinderea hegemoniei culturale a stângii – care controla deja industriile de media și divertisment, școlile, universitățile publice, justiția –, la marile întreprinderi. Pe fundalul tot mai accentuatei depolitizări a societăților occidentale, în urma căreia „moartea Occidentului” s-a transformat din trop sociologic în realitate geopolitică atestată, se înregistrează actualmente o aberantă politizare a capitalismului neoliberal ce a cooptat retorica și revendicările diverselor facțiuni identitare într-un vast proiect orwellian de creare a „omului nou”. Toate derivatele toxice ale pasiunilor identitare anticipate în romanele lui Philip Roth sunt exaltate azi în idiomul liberal al drepturilor de către intelectuali care își dau iluzia că ar fi „critici”, pe când în realitate fac jocul corporațiilor transnaționale și subminează democrația liberală. Cultura și civilizația occidentală sunt azi umilite, îngenuncheate în SUA și în țările de pe vechiul continent nu numai de „minoritățile” victimizante și resentimentare, ci și de către o clasă intelectuală și managerială de „noi clerici” care, în alianță cu oligarhia *high tech* și cea financiară, propovăduiesc cu fervoare religioasă dogmele ideologiilor de gen, antirasiste, ale transumanismului și antispecismului, fracturând corpul social și împingând lumea noastră într-un nou Ev Mediu (Kotkin). Forța redutabilă a acestei noi alianțe monstruoase fiind consolidată de noile tehnologii de supraveghere și control ale informației și gândirii, inclusiv prin algoritmele IA, se confirmă previziunea lui Aldous Huxley din celebrul său roman că o tiranie *soft* sprijinită pe tehnologie nu poate fi învinsă.

În planul culturii artistice, aceleași procese reconfirmă postmodernismul ca „logică culturală a capitalismului târziu” (Fr. Jameson), prin tendințele sale de a dizolva identitatea într-o multiplicitate infinită, de a neutraliza dimensiunea politică și cognitivă în estetic, a localiza normativul în transgresiunea golită de orice impuls critic și negativitate reală. În cunoscuta sa lucrare din 2003, *After Theory*, Terry Eagleton dezavua o complicitate ascunsă între potențialul subversiv al teoriei înalte (*High Theory*) orientat împotriva categoriilor „esențialiste” și interesul capitalismului neoliberal în formarea de ființe umane fără rădăcini și atașamente, infinit pliabile și adaptabile la fluctuațiile pieței (p.28). O concluzie provizorie ce poate fi desprinsă din aceste reflecții, cu referire la studiile literare și culturale, este că, în prezentul context neoliberal al „culturii-lume”, se cer abordări integrate și transdisciplinare ale fenomenelor culturale, sociale și economice care sunt cercetate tradițional în discipline separate.

Pe acest fundal agonistic, rolul criticii și hermeneuticii literare este pe cât de important pe atât de disputat și încă în așteptarea unor eforturi consistente și concertate de legitimare epistemică, instituțională și politică. Am amintit mai sus de o tendință de a reafirma hermeneutica încrederii și carității în baza unui etos dialogic și comunal. Dar șansele de izbândă ale acestor intenții laudabile sunt efemere exact din motivele indicate ale crizei ce afectează formele criticii în modernitatea târzie, în primul rând militantismul ideologic al stângismului cultural și tribalismul politicilor identitare. Drept un caz exemplar poate servi dosarul receptării critice a operei lui Michel Houellebecq, în special a ultimului său roman *Soumission*. O reacție simptomatică ilustrează cunoscutul scriitor și critic literar Jérôme Meizoz, care publică recent în *Les temps modernes* o lungă scrisoare deschisă adresată lui Houellebecq. Susținând teza lecturii literare ca un act civic, faptul că dincolo de orice comentariu sau studiu se află o opțiune și un gest de ordin politic, Meizoz își face publică decizia de a nu mai comenta operele literare ale lui Houellebecq. În locul acestuia îi preferă pe scriitorii (citează mai multe nume) care vorbesc despre lume pornind de la „chestiuni decisive”, dar fără a le sacrifica „pasiunilor triste” (în cazul de față e vorba de „islamofobie”) și fără a incita înclinațiile violente, chiar dacă scriitorul o face în manieră ironică sau ludică. De o receptare similară, din partea unora, sau de o ignorare deliberată, din partea celor mai mulți, se bucură și romanul scriitorului algerian Boualem Sansal intitulat *2084. Sfirșitul lumii*. Un omagiu literar adus lui G. Orwell, romanul dezvoltă, în alte registre și cadre temporale, tema centrală din *Soumission*: marea înlocuire a civilizației occidentale cu lumea arabo-musulmană. Ambele romane scot în lumină lașitatea occidentalilor și frica de islamism, căruia sunt gata să-i cedeze totul, să se cenzureze, să-și schimbe vocabularul, modul de viață, moravurile ș.a.m.d. Europa de azi seamănă cu Agapia din romanul lui Virgil Gheorghiu *Nemuritorii de la Agapia*, orașel așezat și liniștit în care răul nu exista din simplul motiv că toate crimele erau tăgăduite. Cu aceeași negare obstinată a realității, numeroși intelectuali europeni de stingă au jucat odinioară rolul de idioți utili ai comunismului și în aceeași postură evoluează astăzi în raport cu islamismul politic integrat.

## Referințe bibliografice:

1. BERGER, Peter. Conclusion: General Observations on Normative Conflicts and Mediation. In: *The Limits of Social Cohesion. Conflicts and Mediations in Pluralist Societies*. London & New York: Routledge, 1998, pp. 352-372.
2. BIELEFELD, Ulrich; DELORS, Jacques et al. *In search of Europe. An interview with Jacques Delors*. <https://www.eurozine.com/in-search-of-europe/> (accesat 5.03.2019).
3. BLACK, Donald. *Moral Time*. New York: Oxford University Press, 2011.
4. BLOOM, Allan. *Criza spiritului american* (trad. M. Antohi). București: Humanitas, 2006.
5. BUCHANAN, Patrick J. *1992 Republican National Convention Speech*. <https://buchanan.org/blog/1992-republican-national-convention-speech-148> (vizitat la 11.04.2020).
6. BUELL, Lawrence. Ethics as Objectivity: A Necessary Oxymoron? In: *New Literary History*, 2001, vol. 32, pp. 855-857.
7. COLLINI, Stefan. The Passionate Intensity of Cultural Studies. In: *Victorian Studies*, 1993, vol. 36, Nr. 4, pp. 455-460.
8. EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.
9. FELSKI, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015.
10. FRIEDMAN, Tyler. Cassirer's Critique of Culture and the Several Tasks of the Critic. In: *The Philosophy of Ernst Cassirer. A Novel Assessment*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 361-380.
11. FUREDI, Frank. *Populism and The European Culture Wars*. London & New York: Routledge, 2018.
12. GAUCHET, Marcel. *L'avènement de la démocratie. IV. Le nouveau monde*. Paris: Gallimard, 2017, pp. 681-767.
13. GHEORGHIU, Virgil. *Nemuritorii de la Agapia*. București: Editura 100+1 GRAMAR, 1998.
14. HARTMAN, Andrew. *A War for the Soul of America. A History of the Culture Wars*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
15. HIMMELFARB, Gertrude. *One Nation, Two Cultures*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
16. JACOBS, Jane. *Dark Age Ahead*. New York: Random House, 2004.
17. KOŁAKOWSKI, Leszek. *Modernity on Endless Trial*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1990.
18. KOTKIN, Joel. *The Coming of NEO Feudalism*. London & New York: Encounter Books, 2020.
19. LASCH, Christopher. *The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times*. London & New York: W.W. Norton & Company, 1984.
20. LATOUR, Bruno. Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. In: *Critical Inquiry*, 2004, vol. 30, pp. 225-248.
21. LE GOFF, Jean-Pierre. Du gauchisme culturel et de ses avatars. In: *Le Débat*, 2013, vol. 176, nr. 4, pp. 39-55.

22. LE GOFF, Jean-Pierre. *La barbarie douce. La modernisation aveugle des entreprises et de l'école*. Paris: La Découverte & Syros, 2003.
23. MEIZOZ, Jérôme. Lettre à Michel Houellebecq. In: *Les Temps Modernes*, 2016, n. 689, pp. 78-85.
24. MURAY, Philippe. *L'Empire du Bien*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.
25. MURRAY, Douglas. *The Madness of Crowds. Gender, Race and Identity*. London: Bloomsbury Continuum, 2019.
26. PLĂMĂDEALĂ, Ion. Despre limitele reprezentării literare. În: *Philologia*, 2019, nr. 5-6, pp. 61-74.
27. POLONY, Natacha. *Bienvenue dans le pire des mondes. Le triomphe du soft totalitarisme*. Paris: Plon, 2016.
28. PROTHERO, Stephen. *Why Liberals Win the Culture Wars (Even When They Lose Elections)*. HarperOne, 2017.
29. ROSA, Hartmut. *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press, 2013.
30. SANSAL, BOUALEM. 2084. *La fin du monde*. Paris: Gallimard, 2015.
31. VANDENBERGHE, Frédéric. L'aftérologie et le décalogue de la déconstruction. In: *X-ALTA*, 2006, n. 9, pp. 195-206.
32. VILLIERS, Philippe & Alexandre Soljenitsyne. In: *Le Figaro Magazine*, 2018, 3 août.
33. WILLIAM, James. The Moral Philosopher and the Moral Life. In: *International Journal of Ethics*, 1891, vol. 3, pp. 330-354.

CZU: 821.133.1.09(092)

ORCID: 0000-0001-7598-1323

Cristina ROBU  
Indiana University Bloomington  
(Bloomington)

**ENCOUNTERING OTHERNESS:  
A DERRIDEAN READING OF  
MEURSAULT'S AND HAROUN'S  
*ROBINSONADE***

**Lectura ridiculizată a *Robinsonadei* lui Meursault și Haroun**

**Rezumat:** Procesul de descoperire de către „eu” a celuilalt și confruntarea cu eterogenitatea acestui străin conține un paradox fundamental: marea forțe de alienare și detașare i se asociază posibilitatea reaproprierii spațiului comun al unei existențe impetuoase. *Străinul* (1942) lui Albert Camus reprezintă această întâlnire în forma sa exemplară ce descrie impasibilitatea totală iar contra-narațiunea lui Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* (2013) deconstruiește și reinvestește aceste periplu printr-o dislocare de perspectivă. Limbajul, ca mecanism primar de articulare a trăirilor, este unealta care, în contextul post-colonial al textului lui Daoud, aparține celuilalt și necesită un proces complex de reapropriere.

Utilizând elemente de analiză proprii lui Jacques Derrida, acest eseu își propune o examinare a transformării discursului lui Meursault în cel al lui Haroun și poziționarea acestuia în paradigma *Robinsonadei*.

**Cuvinte-cheie:** alteritate, limbaj, post-colonial, contra-narațiune, deconstruire.

**Abstract:** The processes of discovering the other and confronting the heterogeneity of this foreignness enclose a fundamental paradox: the emerging force of alienation and detachment is associated with the possibility of reappropriating the common space of an impetuous existence. Albert Camus's *Stranger* (1942) represents the exemplary form of this impassive encounter, while Kamel Daoud's counter-narrative, *Meursault, contre-enquête* (2013) deconstructs and reinvests this journey through a dislocation of perspective. Language, as a primary mechanism for articulating feelings, is the tool which, in the post-colonial context of Daoud's text, belongs to the other and requires a complex process of reappropriation.

Using elements of Jacques Derrida's analysis, this essay aims to examine the transformation of Meursault's discourse into that of Haroun and his positioning in the *Robinsonade* paradigm.

**Keywords:** otherness, language, post-colonial, counter-narrative, deconstruction.



### Introduction

The discovery of the other, as an unknown footprint on a shore or an unclear sign made in one's book, both different from the traces made by the "I" and similar to them, is a topos inhabiting and animating philosophers and writers throughout the centuries. Taking the perspective of the "I", some literary texts present this uncanny encounter with otherness, while clearly staging the disparities between the two entities residing in social, political, ideological or gender differences. Subsequent to the encounter is the response to this difference enclosed in an action of either accepting or, a more frequent scenario, discarding the other. Encountering otherness is thus a response to the way "I" perceives the difference through his/her relation to alterity and to the world.

In 1942, Albert Camus published *The Stranger* (also translated in an insightful way by Stuart Gilbert as *The Outsider* in 1946). In this now canonical novel, the encounter with the other, the stranger, the outsider, is situated between Meursault, the protagonist, and the "Arab" - his anonymous victim, on a beach in Algiers. This brief meeting on the shore, bathed by the sun, the sweat and the tears, induce a state in Meursault which lead to his killing of the "Arab". Followed by a trial and a sentence, this confrontation can be seen as the outset of Meursault both becoming and encountering otherness, a fact caused by and inducing further estrangement. The question then arises as to who (or what) is the stranger which gives the title of the novel? Is it Meursault or is it what the "Arab" represent to him? Is it the encounter with the other or his ontological inaccessibility that generates the strangeness? Is it the "I", the other, the encounter, or the essence of the being?

Using the plot of *The Stranger*, Algerian writer Kamel Daoud reopened these interrogations and built a Camusian counter-narrative in his novel *Meursault, contre-enquête* (2013). In this text, Daoud inserts Meursault in what he calls the "Robinsonian Mythology" where the narrator, Haroun, the "Arab"'s brother, perceives Meursault as a "Robinson qui croit changer de destin en tuant son Vendredi, mais découvre qu'il est piégé sur une île et se met à pérorer avec génie comme un perroquet complaisant envers lui-même" (p. 14). The insularity, the solitude and the encounter of the other, with all the risks and the excitement it may instigate, are all points of convergence in these narratives. Questioning the relation between the self and the non-self, *Meursault, contre-enquête* is shaped through the individual's perception or (re)presentation of the "I", the other and the world. This perspective is strongly materialized in the language used by Haroun: the French which he borrowed from Meursault/Camus. The relation between one's language and the language of the other transcribes the power dynamics, as it has been thoroughly theorized by Jacques Derrida in several of his texts.

Pondering on several of these elements, this essay analyses the connections, contingencies, and gaps between the Camusian narrative and the counter-narrative as it was operated by Daoud. This reading intends to articulate the representations of otherness in language through a deconstructive perspective using Jacques Derrida's view on the *Robinsonades* he exposed it in his lecture series *The Beast & the Sovereign*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Derrida, Jacques, et al. *The Beast & the Sovereign*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

While using Derridean key concepts and paradigms, this paper interrogates the symbolic dislocation of constitutive cultural elements, the reshaping of the main characters, and the reappropriation of the diegetic space as well as the connectors which are the building blocks of the literary Francophone network. We shall see how, using the language and the narrative of the other while questioning and reinventing the past, Daoud gives it a name, a voice, and a story but keeps the uncanny presence of otherness as a reminder of an essential element of the human condition: its insurmountable ontological alienation.

*The language of Meursault and Haroun*

From the incipit, which contains an explicit intertextual reference to Camus, Daoud establishes an analogous relationship between the protagonist and the mother: “Aujourd’hui, M’maest encore vivante.” (p. 11) versus the Camusian “Aujourd’hui, maman est morte” (1963, p. 9). This incursion on the well-known path of Meursault is the outset of an impetuous display of both feeling and fact, generated by the actions of Camus’ novel and developed by Daoud in order to decipher a different perspective on the same “case”. While it portrays another mother, another murder, another solitude, it is nevertheless located in the same country – Algeria – and it takes place on the same beach; it uses the same language – French – and depicts an identical type of isolation. Set as a fictional dialog with a literary scholar interested in Camus, *Meursault, contre-enquête* is narrated by Haroun<sup>2</sup> in an Algerian bar. The text can be perceived as a quasi-soliloquy or an address to all the *others* situated at the borderline of the text: the reader, Camus, Meursault – all addressees which are deliberately confused and blended. The locus of what starts as a violent diatribe is the Titanic bar, as a sinking island, inhabited by all of Haroun’s memories of his brother Moussa, “a name that delicately echoes Meursault” (p. 206) in Alice Kaplan’s opinion. It is also populated by recollections of his life, of Camus’ text, of everything that exists outside but can’t be reached because his story is, as a (foot)print, enclosed in the discourse.

In order to walk the Camusian path, Haroun has to take hold of its main material, its language – French. At first, this language is the territory of the other: “C’était sa langue à lui.” (p. 12) and by seizing the language, the protagonist gains access to the original text. He wished to get closer to the narrative, to the storyline and to the link between the two protagonists, thus connecting himself to the two “strangers”. French becomes, as Kateb Yacine puts it, “un butin de guerre”<sup>3</sup> that Algerians kept after the 1962 independence. Or, in Derrida’s words: “Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne” (1996, p. 13). By possessing it, Haroun becomes the owner of a new language, an asset that is not his own, but which allows him to re-establish the unsaid stories of Moussa, Meursault’s other, Haroun’s brother, the forgotten other.

<sup>2</sup> John Cullen, the English translator of *The Meursault Investigation*, chose to modify the names of the characters. Thus, Haroun became Harun and Moussa became Musa. In this paper, I will use the French character names.

<sup>3</sup> “*Le français est notre butin de guerre*” is a well-known quote from Algerian poet Kateb Yacine (1929-1989) concerning the choice made by several Algerian writers to use French.

Haroun need this language because he desires to be able to speak on behalf of Moussa; he wishes to be the voice he believes was absent from *The Stranger*: “C’est d’ailleurs pour cette raison que j’ai appris à parler cette langue et à l’écrire; pour parler à la place d’un mort, continuer un peu ses phrases.” (p. 11-12). He uses language as prosthesis, and it is possible to detect several different modes of using it in the text. The first one is the construction of the counter-narrative, which includes the telling of his own story and the story of his brother as opposed to Meursault’s story told by Albert Camus. Filled with anger and anxiety in the first part of the novel, Haroun retells the narrative of Moussa including his life before the murder, his name and his family, his habits and his behaviour, the way he remembered them, disproportionately, hyperbolically: “Moussa était mon aîné, sa tête heurtait les nuages. Il était de grande taille, oui, il avait un corps maigre et noueux à cause de la faim et de la force que donne la colère” (p. 17). The altered image of his brother, who was killed when Haroun was seven, can represent a metaphor for Algeria before the independence, at a time where the character was too young to remember it thus, the only remains of what the social structures consisted of were borrowed ideas and memories.

Additionally, language allows Haroun to both describe Moussa and give him an identity in order to forge his image and extract him from what Haroun believes to be unjust anonymity: “un anonyme qui n’a même pas eu le temps d’avoir un prénom” (p. 11). This battle against namelessness is fought by the means of language and by giving a name to the unnamed, the isolated, the other whose identity Haroun is trying to reconstruct. In *Le monolinguisme de l’autre, ou, la prothèse d’origine*, Jacques Derrida invokes the power of naming while discussing colonialism and language policy: “(l)a maîtrise, on le sait, commence par le pouvoir de nommer, d’imposer et de légitimer les appellations” (1996, p. 36). By this token, for Haroun, naming represents the seizing back of power, agency taken from him and his brother. By identifying the “Arab”, by giving him an identity and by doing it in French, he performs an act of re-establishing his own perspective on what was presented as otherness and makes it familiar. Thus, the appropriation and use of a language in order to name (or rename) can be seen as an act of sovereignty and can have, as Marc Crépon puts it, a political value (p. 27).

The act of naming has a similar value in *Robinson Crusoe* as, upon meeting the “savage”, Robinson “made him know his Name should be *Friday*” (p. 174). It can also be equalled to the appropriation of an entity, the sovereign action of taking possession of the other and calling him “my”. Robinson transforms “the Savage” into “my Savage, for so I call him now” (p. 172) and take possession of him. This act of ownership is present in Haroun’s discourse as a constant repetition of the fact that Moussa was *his* brother: “Je te le dis d’emblée: le second mort, celui qui a été assassiné, est mon frère” (p. 11). The emphasis on the possession of the memory of the brother is intense since “mon frère” appears 64 times in the novel and is contrasted by a constant attribution of Meursault/Camus to his addressee using the expression “ton héros” 46 times. This distinction dominates the text and situates otherness as an attribute opposed to the “mine”.

The use of language as extension of the beings or its alienation resonates with the total lack of possession in Camus. Meursault never owns or is connected to the “Arab” unless by expressions which reflect his action upon himself as “mon crime” (p. 140) or “mon acte” (p. 142). Detached from the “Arab”, Meursault perceives him as a stranger and this is exactly what Haroun wants to reverse by the use of the possessive adjectives “mon”/”ton”, by their distinction and opposition. He takes possession of his brother as he takes possession of the language of Camus, that use by Meursault. But language is transformative, and it will, throughout the narration, start to possess him as he will slowly perceive himself as the simulacrum of both Meursault and Camus.

*Finding new ways to access otherness*

The “Arab’s” anonymity in Camus and, by contrast, the constant reminder of his name in Daoud, strongly resonates with Algeria’s colonial background and the impact French (language and culture) had on the country. From Haroun’s perspective, the gaze of the other created this nameless identity his brother was restricted to: “Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un “Arabe” et en meure” (p. 71). It is then the perception of the “I” which creates the identity of the other and when this relation is not an equal one (as is generally the case in the colonial space); the gaze of the one who has (or is believed to have) the power is the one constructing or depriving the other of his identity. Just as Robinson created the identity of Friday by renaming him and converting him, Haroun perceives Meursault as the holder of the gaze and the language, elements that give him power. In Davis Carroll’s opinion: It is as if Camus’ poor Algerians in general all shared the anonymity imposed on colonized Algerians by the colonial system, as if all had anonymity as their origin and their destiny, whatever the political and cultural differences that separated them from one another (p. 162).

As a gesture of retribution, Haroun inflicts the same fatal destiny that Meursault administered his brother Moussa to a Frenchman: “Car figure-toi que j’ai tué le Français vers deux heures du matin” (p. 89). But, contrary to Meursault, Haroun names his victim: “Oui, j’ai tué Joseph parce qu’il fallait faire contrepoids à l’absurde de notre situation” (p. 132). Joseph Larquais, a random victim chosen to be killed in order to be a redeemer of balance in Haroun’s family, is here the *roumi*, the stranger executed at 2am in a dark barn, as to be the negative version of Moussa’s 2pm murder on the beach. Through symbolic, antipodal actions, Haroun takes hold of the colonial space and language and enacts Meursault’s behaviour in order to establish himself as equal in the political, social, linguistic and the diegetic space. Facing a trial for killing the *roumi* after July 4, 1962, the day of Algerian national independence, Haroun, just like Meursault, is charged with murder mostly because he didn’t do it at the right moment, just as Meursault’s error was his detachment more than his criminal deed.

Furthermore, it is the mastering of the language that allows Haroun access to his own memories in the language of the other, that of the outsider. He retraces the past of his brother alongside his own by regularly borrowing structures or phrases from the original text, as mentioned previously. Twisting the focus of Camus’ novel, Daoud is renewing the narrative itself and introduces a protagonist able and willing to retrace Meursault’s

path in order to understand and reconstruct his own. Haroun wishes to disclose his story, just as Meursault did in the Camusian narrative, but he also desires to exhibit the magnitude of his passions and questionings, without the “flat narrative voice” (Kaplan, p. 208) present in Camus. In doing so, he identifies Meursault with Robinson and his victim, Moussa, as Friday, thus establishing a power relationship between the two: “Que faire d’un homme que vous rencontrez sur une île déserte et qui vous dit qu’il a tué, la veille, un Vendredi? Rien” (p. 59). In order to dislocate and invert this blandness, Haroun enacts Meursault’s and Moussa’s day on the beach and makes the “Arab’s” story into a “Frenchman’s” night, a mirror effect that creates a circular movement of violence and makes Moussa’s killing less abstract and devoid of consequences or meaning. In Daoud’s novel, Meursault’s solitude is explained and exacerbated by him not knowing the other, by the impossibility to communicate with him or to name him. On the other hand, Haroun is the possessor of knowledge and he uses it throughout the text by (de/re)constructing, analysing, (re)formulating, (re)tracing the Camusian path and finding new ways to access otherness.

*Language as a tool*

Moreover, Haroun uses language as a bridge he has to cross in order to have access to the world (of the other), to connect to it, and to be able to tell it: La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de mon monde. Je voulais le traduire à M’ma, mon monde, et le rendre moins injuste en quelque sorte” (p. 129-130).

The world, his world and the world of the other, merging in language, create a vast space of encounter. By knowing the language, he can follow the footsteps and take the path of Meursault in order to become himself a protagonist and, thus, a storyteller. This allows the *mise en abyme* of Haroun in Meursault but also in Camus, creating multiple layers of reference and interpretation. United in language, protagonists and authors become inhabitants of the same world, the literary space, the realm of the narrative. They become co-habitants, co-narrators, co-protagonists and co-killers. This allows a dialog to emerge between centuries, texts, and cultures. It situates the characters and authors as reflections and projections of each other in the borderless space of the text. The fact that Haroun is accused of a delayed killing and of not being a *moudjahid* resonates somewhat with the accusations which Camus faced for not supporting Algerian National Liberation Front (the FLN). Thus, otherness can be found in a lack of alliance and subscription to the political, social or religious movements of the time or an alienation of what is considered to be the “right thing to do”. Hence, gestures, actions, thoughts and coalitions are situated in a language which brings people together but can also oppose and separate them. In Daoud’s novel, language is described as the tool used for transcending ontological, social and literary borders and accessing the universal:

J’ai brièvement connu le génie de ton héros : déchirer la langue commune de tous les jours pour émerger dans l’envers du royaume, là où une langue plus bouleversante attend de raconter le monde autrement. C’est cela ! Si ton héros raconte si bien l’assassinat de mon frère, c’est qu’il avait atteint le territoire d’une langue inconnue, plus puissante dans son étreinte, (...) (p. 109-110).

As mentioned earlier, language is the one allowing Haroun to be identified (and to identify himself) as a teller/writer and to become part of the literary tradition. Learned from others and for others, language is the building material for (re)creating and inhabiting his story:

C'est pourquoi je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance: prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi" (p. 12).

Language can thus be used as an apparatus allowing him to glimpse deeper in the story of the encounter between Meursault and Moussa and to understand and supplement it. The words borrowed from Camus' novel become footprints Haroun follows and comments on. They establish his authority as narrator and as creator of a different storyline, thus situating himself as a pursuer of the tradition of recounting the encounter of otherness. He sees this process as an investigation and language as a device allowing him to engage in it: "La langue française est ainsi devenue l'instrument d'une enquête pointilleuse et maniaque" (p. 99-100). Acquiring the language of the other in order to understand him and reveal him to oneself proves to be the path Haroun takes. And the footsteps he follows are the ones Camus left in his novel, as relics of a not so distant but unknown, inaccessible past.

#### *Retracing the lost*

The footprint on the beach, at once common to both *Robinson Crusoe* and *Meursault, contre-enquête*, can be interpreted in this context as the sign of the other or of the self, the failed encounter, the uncanny proof of the presence and/or absence of its creator. Seeing "the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand" Robinson Crusoe "stood like one Thunder-struck" or as one who "had seen an Apparition" (Defoe, p. 121). This apparition is the one Haroun is looking for while searching for his brother Moussa on the beach "Mais je n'ai jamais rien retrouvé, ni douilles ni traces de pas, ni témoins, ni sang séché sur le rocher" (p. 65-66). The absence of the trace, as the absence of Moussa's body and, accordingly, the absence of a burial, which would put an ending to this chapter of Haroun's life, is the onset of this narrative. This is a story about an absence, the absence of closure, of the other and of the ways in which he can be found in discourse by the use of the other's language. For Haroun, the absence of his brother is the one creating the need to acquire a language in order to rediscover, recreate, and recount him. But this is not the case for Meursault or Robinson who are possessors of the language and who only transcribe otherness by use of their own tongue, without the need to borrow a new voice. As a literary and cultural device, language, particularly in a colonial and post-colonial context, is "mine" or "yours" and it redefines and reorganizes the telling of the story as much as its reading.

Adopted or held as its own, language not only describes the other and the world but also the self and one's alienation from otherness. The solitude experienced by the protagonists is a motif present in each discourse. What Robinson calls his "State of Solitude" (Defoe, p. 255) is a position shared by the three protagonists, each of them confined

in a space isolating them from the world. Be that an island for Robinson, a shore for Meursault or a bar for Haroun, insularity is an existence expressed and emerged from their discourse and can be summarized by the first phrase of Jacques Derrida's *Séminaire la bête et le souverain: Volume II*: "Je suis seul(e)" (2009, p. 21). Perceiving solitude as a compound of *Dasein*, of the Being questioning his existence and his relation to otherness, it is represented in the three novels as an ontological difference between the protagonists and their respective "others". Encountering otherness is hence disturbing the solitude of the protagonists, if only for a brief moment. It is changing their paths and impregnating their existence. Meursault only mentions solitude explicitly once, in the last phrase of the novel: "Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine" (p. 171-172).

It appears as if throughout the recounting of his experience, Meursault's solitude was perceived by everyone except himself. As Haroun puts it: "tous ont déclaré leur empathie pour la solitude du meurtrier en lui présentant les condoléances les plus savantes" (p. 14). His estrangement and detachment may be regarded as ontological condition common to all human beings and deployed by Camus to accentuate the impact of the encounter of the other as a crucial moment for the narration.

For Haroun, the identification with the other takes place in the diegetic space and, gradually, this otherness ceases to concern exclusively Meursault or Camus:

Au fond, j'ai vécu plus tragiquement que ton héros. J'ai, tour à tour, interprété l'un ou l'autre de ces rôles. Tantôt Moussa, tantôt l'étranger, tantôt le juge, tantôt l'homme au chien malade, Raymond le fourbe, et même l'insolent joueur de flûte qui se moquait de l'assassin" (p. 98).

Endorsing several types of otherness, Haroun progressively resembles the character he apprehended the most. After holding, in the first part of the novel, a violent position against Meursault/Camus, Haroun reads several of Camusian books and concludes that " (Camus) c'était une sorte d'orphelin qui avait reconnu dans le monde une sorte de jumeau sans père et qui, du coup, avait acquis le don de la fraternité, à cause, précisément, de sa solitude" (p. 142). Expanding his view from the character of Meursault to the entire Camusian philosophy, Haroun acquires a different perspective on *The Stranger* and on himself. He tries to find Moussa's trace in Camus, in his language and, instead, finds himself: "J'y cherchais des traces de mon frère, j'y retrouvais mon reflet, me découvrant presque sosie du meurtrier" (p. 141). This, both traumatizing and liberating discovery, allows Haroun a transfer and a transformation of emotions and experiences. At this point, otherness becomes part of the "I", a reflection of the distant, inaccessible, intimidating aspect of the self. But what is otherness? For Haroun it is a measurement that is lost when blood is shed: "L'Autre est une mesure que l'on perd quand on tue" (p. 100). This perception of otherness alienates the "I" from the stranger or, possibly, by the token of this alienation, makes them one.

*The other of religion*

Simone de Beauvoir believed that: “Otherness is a fundamental category of human thought” (p. 44) and, for the protagonists of the three novels, the other is represented by the difference of language, identity, but also belief. Religion and its language are portrayed in *Robinson Crusoe* as the reappropriation, relearning, reinvention. According to Jacques Derrida: “Everything happens as though, on this fictional island, were reinventing sovereignty, technology, tools, the machine, the becoming-machine of the tool, and prayer, God, true religion” (2011, p. 79). Robinson rediscovers and reinvents religion as his way of coping with insularity and alienation. Because the conveyor of religion is missing, Robinson endorses this role and becomes the voice carrying this language.

In both Camus and Daoud, a specific character is presented as the messenger and the religious authority. The figure of the priest in *The Stranger* and that of the imam in *Meursault, contre-enquête* represents the voice of the otherness which is religion for the two narrators: a belief that is estranged for both protagonists. For Meursault, the encounter with the priest is described as a confrontation with a stranger who wants to talk to him about insignificant matters: “Il voulait encore me parler de Dieu, mais je me suis avancé vers lui et j’ai tenté de lui expliquer une dernière fois qu’il me restait peu de temps” (p. 168). Using the same language, the same exterior, unauthoritative, unwanted manifestation of the religious figure, Daoud’s rewriting of this passage only modifies the name of the authority figure: *Un jour, l’imam a essayé de me parler de Dieu en me disant que j’étais vieux et que je devais au moins prier comme les autres, mais je me suis avancé vers lui et j’ai tenté de lui expliquer qu’il me restait si peu de temps que je ne voulais pas le perdre avec Dieu* (p. 150).

Two of the three Abrahamic religions are reflected upon and confronted in this Camus/Daoud dialog which presents the same distance from the language of the other who declares himself a messenger of religion, which Daoud calls: “un transport collectif que je ne prends pas” (p. 76). The disregard for organized religion is perceived in both Meursault and Haroun and it transcribes in objecting the language of the other: “Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l’appelais «monsieur» et non pas «mon père». Cela m’a énervé je lui ai répondu qu’il n’était pas mon père: il était avec les autres” (p. 168). This passage is rewritten by Kamel Daoud as Haroun rebels against the language of the other, no longer the other as Meursault/Camus but against the authority residing in the religious figure which he, just as Meursault, considers as foreign: “Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l’appelais “Monsieur” et non pas “El-Cheikh”. Cela m’a énervé, je lui ai répondu qu’il n’était pas mon guide, qu’il était avec les autres” (p. 150-151). Otherness is dislocated for both protagonists and transferred from a person to a belief system and it illustrates their impossibility to share the same language with the authority figure representing this religion. If Derrida imagines the possibility of reading “the whole of *Robinson Crusoe* as a book of prayer, as an experience of “learning how to pray” (2011, p. 78), one can imagine *The Stranger* and *Meursault, contre-enquête* as books moving away from prayer and from the voice which prays. Language does matter, as I hope to have established already, but



the language of the other, which represents belief, is dismissed in both cases. Picking up Meursault's attitude, Haroun resists and opposes the language of the imam, which is the language of power, and embraces the language of the Camusian stranger, borrows it, and makes it the fabric of his experience. Language becomes more than a "butin de guerre" and a political or religious attribute. Recognizing the words of the other and his language as an apparatus with its potential to portray his own life, Haroun endorses it. Alice Kaplan believes that "(b)y the end of the novel, Haroun's rage against Meursault has transformed itself into empathy and a nearbrotherly identification" (p. 209) and, as I hope to have demonstrated, it is done by the means of language and its acquisition that Haroun accomplishes it.

#### *Becoming the other*

By using the language of the other, by taking the path of the other, by killing like the other, Haroun gradually becomes part of the other, using his utterances, reappropriating his identity and reconstructing his book as he would walk on Meursault's footsteps on that beach. From a search for truth, for revenge and for reappropriation of the "Arab's" anonymity, Haroun discovers him as residing in literary expression and, thus, in language: "Nous venions de découvrir, en vrac, les dernières traces de pas de Moussa, le nom jamais connu de son meurtrier et son destin exceptionnel" (p. 138). Following his path and using his language, Haroun eventually becomes a/the stranger himself, a different version of Meursault. Estranged from the search for truth, he becomes interested in narrating his life using Meursault's framework and diegesis, his words, his expression, his utterance, his footsteps. But "Que veut dire Meursault ? "Meurt seul" ?" (p. 16).

#### *Denouement*

Published in the midst of the Second World War, *The Stranger* was perceived as a novel revealing the absurdity of life and the ineluctable death of all beings. The form and the content of Meursault's existence are opposed to the conventional morality of society and his alienation from it is transcribed both in his action and his language. Even though the political context in which *Meursault, contre-enquête* was written is different, I believe it adopts the same attitude and, by the end of the novel, Haroun demonstrates that he is a Meursault-like figure, out of tune with the religious and political requirements of his society. Borrowing Camus' language is thus an act of affiliation to a literary heritage and break away from the conventions that are imposed by societal morality. Disparate in the beginning and similar in the second half of *Meursault, contre-enquête*, Meursault and Haroun are more than half a century away from each other, but they share the same literary and geographical space and, as the narrative develops, they both merge into the figure of the stranger. Haroun identifies himself with this detachment from collectiveness and becomes himself a stranger: "Un étranger ne possède rien – j'en étais un" (p. 126). Cited by Derrida, the prolific Moroccan philosopher and literary critic, Abdelkebir Khatibi extrapolated this view on the language used by Arab writer in his essay "Incipits" back in 1985: J'ai suggéré (...) que l'écrivain arabe de langue française *est* saisi dans un chiasme, un chiasme entre l'aliénation et l'inaliénation (dans toutes les orientations de ces deux termes): cet auteur n'écrit pas sa langue propre, il transcrit son nom propre transformé, il ne peut rien posséder (...) (1996, p. 120).

But it seems that Daoud may have challenged Khatibi's perception of the Arab writer and his relationship with French. The language of Camus/Meursault allows Daoud/Haroun to negotiate the colonial space and to have agency in the narrative. It gives him the possibility to expose his point of view on the past of his country and on the current state of events. In doing so, he exposes the uncanny way in which the post-colonial narrative reflects and parrots the colonial story. Haroun's intention was to rewrite the story and to do it backwards: "C'est simple: cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche." (p. 16) but instead, he gradually becomes a stranger himself. The frontier between oppressor and oppressed becomes permeable; the identities of the sovereign and the beast seem to merge; the perpetuation of violence as the perpetuation of literature is reoccurring, continuous, alterable and susceptible to change but relentless.

Both *The Stranger* and *Robinson Crusoe* are present to a great extent in Daoud's novel as Haroun oscillates between the two texts and shapes his identity while drawing from the two narratives. The myth of the encounter of the other dominates the three narratives but, in Haroun's case, I believe it is situated in the language. Far from the island or the beach, it inhabits the realm of the discourse and what Derrida calls "écriture" which he considers to be "uncertain mode d'appropriation aimante et désespérée de la langue" (1996, p. 59). Haroun discovers the other by the trauma of death but encounters otherness in language, in the word of the other, which becomes his own utterance.

After being awarded the Nobel Prize in Literature in 1957, Camus said, what has now become a famous quote: "Ma patrie, c'est la langue française." This is the space Kamel Daoud decided to explore from the perspective of the other and the path he traced in *Meursault, contre-enquête* is a compelling one: starting with Camus' storyline and preparing the reader for a riposte-like counternarrative in which the brother of the "Arab" will settle his old scores with Meursault, Daoud makes a statement on the universality of literature, on writing as a common and as a continuum, on the presence of other as a constant reminder of who one is. Without avoiding the past and its burden, Daoud inscribes the stranger in the universal, porous, and fragile network of the world. While using the image of the other, he manages to create the subtle and complex depiction of an intricate self.

### Referințe bibliografice:

1. BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*, New York: Alfred A. Knopf, 1971.
2. CAMUS, Albert. *L'Étranger*. New York: Pantheon Books, 1963.
3. CARROLL, David. *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*. New York: Columbia University Press, 2008.
4. CRÉPON, Marc, «Ce qu'on demande aux langues (autour du Monolinguisme de l'autre)», *Raisons politiques*, 2/2001 (no 2), pp. 27-40.
5. DAOUD, Kamel. *Meursault, contre-enquête: Roman*, Arles: Actes sud, 2014.

6. DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: Norton, 1975.
7. Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou, la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
8. DERRIDA, Jacques, et al. *The Beast & the Sovereign*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
9. DERRIDA, Jacques, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud. *Séminaire la bête et le souverain: Volume II*. Paris: Galilée, 2009.
10. KAPLAN, Alice. *Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a Literary Classic*. Chicago, US: University of Chicago Press, 2016.

CZU: 641.565(083.12) 392.8(084)(03)

ORCID: 0000-0002-7427-3509

Olesea GÎRLEA  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

REGIMUL NOCTURN  
AL IMAGINARULUI GASTRONOMIC  
ÎN LITERATURĂ SAU DESPRE  
CARACTERUL NEORDINAR  
AL MÂNCĂRII

**The night regime of the gastronomic imaginary in literature  
or about the unusual character of the food**

**Abstract:** In this article we aim to address the subject of food in literature as an eminently negative factor. Viewed through the prism of the “nocturnal regime of the imaginary” (G. Durand) food can be represented by the mystery of darkness, so that a clear aspect of the “kitchen motif that doubles as an anti-kitchen” (Claude Lévi-Stauss) is fully outlined. We will bring as examples fragments and analyzes of texts from curses, fairy tales, stories, literary texts that contain allusions to the gastronomy of negative menus/predispositions that influence personal human behavior and the negative propensity on others fragments of myths that contain clues about gastronomy and the origin of food in a negative context. We will refer to the indirect description of the character starting from the consumption of food as displeasure, need or habit. We will reflect on the consumption of strange/shocking food who turn the characters into superheroes (they have unsuspected powers, they can do what they previously couldn't), or it put them under the sign of disgrace and repulsion.

**Keywords:** nocturnal, displeasure, anti-cooking, negative, food, imaginary, disgrace.

**Rezumat:** Ne propunem în articolul respectiv să abordăm subiectul mâncării în literatură ca factor eminent negativ. Privită prin prisma „regimului nocturn al imaginarii” (G. Durand), mâncarea poate fi reprezentată prin misterul tenebrei, astfel încât se conturează deplin un aspect clar al „motivului bucătăriei care se dedublează în antibucătărie” (Claude Lévi-Stauss). Vom aduce ca exemple fragmente și analize de texte din blesteme, basme, povești, texte literare care conțin aluzii la gastronomia menurilor/predispuerilor negative care influențează comportamentul uman personal și predispuerile negative asupra altora, fragmente de mituri care conțin indicii despre gastronomia și originea unor alimente în context negativ. Ne vom referi la descrierea indirectă a personajului pornind de la consumul mâncării ca displăcere, nevoie sau obișnuință. Vom reflecta asupra consumului de mâncăruri ciudate/șocante care fie transformă personajele în supereroi (au puteri nebănuite, pot face ceea ce anterior nu puteau), fie îi pun sub semnul dizgrației și repulsiei.

**Cuvinte cheie:** nocturn, displăcere, antibucătărie, negativ, alimente, imaginar, dizgrație.

Mâncarea, ca dimensiune a culturii, însoțește originea și parcursul întregii omeniri. Doi vectori antitetici conturează parcursul gastronomic în diacronie: mâncarea ca factor hrănitor și mâncarea ca factor distrugător (otrăvurile sau tot ce dăunează corpului omenesc în procesul consumului). Sociologii, antropologii și psihanaliztii (G. Durand, S. Freud) evocă dimensiunea digestivă și dimensiunea sexuală a mâncării. Gilbert Durand în studiul *Structuri antropologice ale imaginarului* atribuie alimentelor nu doar dominanta digestivă și sexuală, ci și sensuri negativitiste tranzitului intestinal al consumului, pornind de la ideea că mâncarea poate simboliza abisul căderii și microcosmosul păcatului. O dovadă concludentă a ideii este că hrana nu semnifică doar intenția de satisfacere a foamei, ci și un joc al negativității împins până la impietate și abjecție. Filozoful francez Michel Onfray în studiul *Rațiunea gurmandă* face referire la studiul filozofului Brillat-Savarin *Physiologie du goût* care elogiază desfătările gustative, gastronomice, pe de o parte, și în care este surprinsă natura monstruoasă a „motorului” uman, pe de alta, predispus spre o gastronomie a plăcerii care „prinde rădăcini în artificiu. Masca se instaurează între materia nevoii și eleganța îndepărtării ei: trebuie să faci din necesitate o virtute. Și să surâzi în fața nefericirii. În adâncul identității dormitează un animal furios” (apud., Onfray, 2001, p. 80). Brillat-Savarin impune distincția între a mânca bine și lăcomie, între desfătare ca necesitate și necumpătate. Apetitul, saturarea și satisfacția sunt recuzite ale alarmei fiziologice determinate de lipsa hrănilor. Trupul devine captiv necesităților perpetue și „are nevoie să ingereze cadavre, materii dezrădăcinate, smulse din mediul lor, alimente fermentate, în curs de putrefacție, hrană fezandată” (Onfray, 2001, p. 79). Nu în zadar mai mulți oameni din domeniul culturii și științei avertizează despre răutatea excesului alimentar și restricționează impulsurile gastronomice hedoniste. Doctorul Tissot face remarcă: „Nu beți și mâncați mai mult decât trebuie: omul își sapă mormântul cu dinții” (apud., Onfray, 2001, p. 142). Michel Onfray menționează termenul *cornarism*, care desemnează la Nietzsche „perversiunea care constă în credința că ne putem alege singuri regimul (n. n. alimentar), când în realitate el este cel care ne alege” (ibidem). Pentru că trupul nostru depinde de circumstanțele care-l determină să fie frugal sau gurmand, prin urmare rămâne doar o mitologie preocuparea pentru un regim alimentar sobru.

Un alt studiu a lui Michel Onfray. *Critica rațiunii dietetice* face referire la ritualurile și preferințele gastronomice ale filozofilor. Vom prezenta câteva ritualuri gastronomice din acest studiu. Din lucrare, deducem că Diogene prefera omofagia „acolo unde alții mănâncă fiert sau copt, el vrea sânge, carne mustindă” (p. 29). Refuzul cărnii gătită este un indiciu al opoziției la civilizația pe care focul o presupune. Elogiul vieții simple, mulțumirea cu tot ce-i pune la dispoziție natura, făcea parte din stilul gastronomic al lui Diogene. Din spusele lui Onfray, Diogene scotea nutriția în public, încercând să ofere spectacolul mâncării unei caracatițe crude pentru a respinge ideea „pregătirii cărnii la foc” (p. 33). Pentru confirmarea ideilor sale gastronomice Diogene era gata să-și sacrifice viața. Prin această revendicare a naturalului și a simplității se reduce artificialul. Onfray subliniază că „Diogene și caracatița lui demonstrează că o dietetică inocentă nu poate exista” (p. 35). O altă referire la regimul gastronomic, oferit de M. Onfray, este cea a lui Jean-Jacques Rousseau care considera mâncarea un imperativ al supraviețuirii, nu unul al plăcerii: „În afară de necesarul fizic, totul e sursă a răului” (p. 39). Rousseau era ferm

convins că un tip de alimentație produce un nou tip de om, în acest context cetățeanul Genevei a manifestat înclinație spre vegetarianism. Rousseau dezvoltă o pedagogie a alimentului în care preferă laptele, prăjiturile, fructele și refuză carnea, deoarece „cruzimea este rezultatul ingestiei cărnurilor” (Onfray, 2000, p. 41), se opune mâncărilor și băuturilor complicate, cum ar fi vinul deoarece nu e folosit în stare naturală, ci în rezultatul fermentației, distilării și tratării. Refuză sarea. Ecuația lui Rousseau era „carnivori războinici contra vegetarieni pașnici”. Acesta nu este o regula absolută a lui Rousseau. Istoria ne arată că în galeria vegetarienilor iluștri au existat amatori de sânge precum Sain-Just și Adolf Hitler.

Din aceste reflecții și direcții ale hranei deducem că gastronomia este ambivalentă, se referă la pulsioni de refacere a forțelor în scădere, dar și pulsioni negative sau cum ar spune Michel Onfray „Gastronomia este domeniul relevant a lui Eros acolo unde triumfă, aproape în exclusivitate, furiile ucigătoare ale lui Thanatos” (Onfray, 2001, p. 155).

Mâncarea/băutura poate fi și a fost un mijloc de răfuială fizică. Băutura ca pedeapsă poate fi ilustrată prin cazul filosofului grec Socrate, care a fost condamnat să aleagă între închisoare sau băutura cucutei. Sentință dată lui Socrate pentru exprimarea ideilor sale care veneau în contradicție cu cele ale conducătorilor Ateiei. Domnitorul român Alexandru Lăpușeanu a fost otrăvit de către boieri pentru a evita răzbunarea cu răfuiala fizică asupra acestora. Regele Ungariei Ladislau Postumul a fost otrăvit de soția lui care i-a dat o jumătate de măr tăiat cu un cuțit înmuiat în venin. Înălăturarea prin otrăvire a domnitorilor rivali a fost o practică frecventă în diferite țări. Cu cianură (prin ingurgitare) se autopedepsesc figurile de prim rang din anturajul lui Adolf Hitler precum Herman Göring și Joseph Goebbels, evitându-se astfel, pedeapsa judiciară pentru crimele de război comise.

Ingurgitarea ca repulsie, displăcere, șoc este ilustrată de Elizabeth Roudinesco în studiul *Partea întunecată din noi înșine* și de către Michel Onfray în studiul *Pânțeleze filozofilor* când se referă la figura reală a sfintei Marguerite-Marie Alacoque. Dacă Roudinesco califică această sfântă (dar și altele care au fost) drept mireasă a lui Hristos care s-a transformat treptat într-un redevabil program de exterminare a propriului corp, în ideea identificării cu patimile lui Isus, atunci Michel Onfray consideră că pentru sfântă „hrana este o modalitate de a-și exprima disprețul de sine” (Onfray, 2000, p. 125). El. Roudinesco face referire la aceeași Marguerite-Marie Alacoque<sup>1</sup> care „a curățat voma unei bolnave mâncând-o, mai târziu a înghițit materiile fecale ale unei bolnave de dizenterie, subliniind că acest contact bucal trezește în ea o viziune a lui Isus, în care gura ei nu se putea dezlipi de rănilor sale” (p. 28), și la Catherine de Sienne<sup>2</sup> care a declarat într-o zi că nu a mâncat nimic mai bun „decât puroiul din sânii unei canceroase” (p. 28). Acest consum șocant, afirmă autoarea E. Roudinesco, îi provoca lui Catherine vedenii ale lui Hristos care îi aprecia „gestul”. Dacă gastronomia macabră era percepută de către

<sup>1</sup> **Marguerite-Marie Alacoque** (1647-1690) călugăriță franceză din ordinul *La Visitation*, cunoscută prin marile ei extaze mistice trăite la mănăstirea Paray-le-Monial.

<sup>2</sup> **Catherine de Sienne** (1347-1380) după ce s-a răzvrătit împotriva propriei familii, a ales viața religioasă alături de măicuțele penitenței de la Saint-Dominique. Ea a cultivat extazele și mortificările și a fost canonizată în 1461.

călugărițe ca o încercare din partea divinității. Matei Cazacu surprinde în lucrarea de istoriografie *Dracula* superstițiile și faptele reale ale pedepselor gastronomice aplicate de către domnitorul român Vlad Țepeș victimelor sale: „un țigan delicvent fiert într-un ceain și pe care șatra lui a fost silită să-l mănânce (...) un ospăț la care Dracula i-a servit pe boieri cu raci ce fuseseră hrăniți cu creierul rudelor și prietenilor lor (...) mame silită să-și mănânce pruncii fripți; soți siliți să facă același lucru cu sânii tăiați ai soțiilor lor.” (p. 20).

Ritualurile și miturile despre consumul alimentar fac parte din specificul oricărui popor. Însă de multe ori, explicațiile originare și festinurile gastronomice șochează la propriu. Să luăm drept exemplu populația guyaki care împarte pentru consum testicule femeilor ce vor să-și vindece sterilitatea, după ce testiculele au fost preparate într-un mod special. Obiceiul gastronomic are la bază ideea de a transmite prin ingerare „valoarea simbolică a materiei moarte gătită” (Onfrey, 2001, p. 164).

Claude Levi-Strauss în volumul *Mitologie I. Crud și gătit* își pune problema originii mitice a bucătăriei populației Bororo și Gé din Brazilia. Indiferent de polaritatea mitului (pozitivă sau negativă), toate povestirile mitice culese „se raportează la gătitul alimentelor” (p. 350). Descoperirea bucătăriei prin intermediul focului, potrivit lui Lévi-Strauss, a perturbat relațiile telurice și astrale întrucât mâncarea era gătită inițial la razele soarelui (carnea era pusă pe o piatră încinsă la soare). Relevante în contextul consumului mâncărilor neordinare sunt miturile legate de apariția tutunului și de originea otrăvurilor peștilor. Lévi-Strauss reproduce mitul tutunului legat de consumul rău intenționat și reciproc al unui cuplu. Soția îi dă să mănânce soțului frunzele unei plante murdărite cu sânge menstrual. Iar soțul îi oferă drept consum soției un amestec făcut din miere și carnea embrionilor extrași din pânțele unei șerpoaice pe care el a ucis-o. După consumul amestecului soția are tentații canibalice. Soțul se îndreaptă în direcția unei gropi pentru vânat în care cade captivă soția lui. Din groapa în care moare femeia crește o plantă necunoscută pe care omul o usucă ziua și o fumează noaptea: „tovarășii săi îl surprind și îi pun întrebări, așa au intrat oamenii în posesia tutunului” (p. 136).

Un alt mit despre apariția tutunului aduce în vizor istoria unei femei zoofage care mânca peruși, a trecut apoi la canibalism, și-a mâncat soțul și pe o parte din consătenii ei, iar când a vrut să-și consume propriii ei copii, aceștia au fost salvați de eroul Carancho. Eroul ucide femeia, canibal și o arde pe rug, iar din cenușa ei crește tutunul.

Originea tutunului este legată de mituri în care consumul este de tip canibalist. Într-un alt mit bărbatul își consumă copiii proprii preschimbați în porci, iar bunicul care se refugiază în cer le oferă tutunul ca să le țină locul pierderii. Aceștia aduc ofrande tutunului pe care-l numesc „Badze”.

În miturile despre originea tutunului apar și semnificații sexuale. O femeie care-și ajută soțul să ducă vânatul (o bucată de carne dintr-un șarpe boa ucis) este fecundată de sângele care se scurge din carnea șarpelui. „Fiul sângelui” este ucis de frații femeii. Cadavrul este ars, iar din cenușa apare tutunul, porumbul și bumbacul (p. 141). Observăm puterea magică a cenușii, care are capacități (re)creatoare și alimentare. De asemenea merită reprodusă observația lui Lévi-Strauss despre victimele incinerate care stau la baza originii tutunului, iar planta este expusă la soare în loc să fie gătită pe vatra domestică,

deci este tratată în mod anticulinar, așa cum tratau oamenii carnea înainte de a cunoaște focul; și care e arsă în timp ce e ingerată” (ibidem), ceea ce constituie un mod anticulinar de preparare a unui aliment.

Referitor la originea otrăvii peștilor, Lévi-Strauss stabilește realitatea unei serii de momente paraculinare, a căror termeni sunt legați de murdăria trupului omenesc. Astfel surse ale otrăvirii peștelui sunt jegul (murdăria) femeilor la baie, murdăria copilului spălat în râu (care a fost extras din pântec prin uciderea mamei). Baia copilului asigură un pescuit miraculos: „Peste tot unde înota copilul, peștii mureau. Și totuși erau buni de mâncat” (p. 323). Motivul otrăvii de pescuit produse de jegul unui copil este atestat și în mitologia indienilor guaraní meridionali.

Indiciile gastronomice ale blestemelor constituie o altă arie a regimului nocturn al imaginarului. Blestemele cu referințe gastronomice scot la iveală persistența ideii că mâncarea nu presupune doar gătitul și consumul ei, ci adițional un mod magic de a acționa asupra comportamentului altuia, datorită unor formulări și formule specifice. Unele blesteme cu indicii alimentare oferă detalii despre negativitatea mâncării și a trupului, dar și a ideii menirilor negative ca acte distructive. Folcloristul Petru Caraman, care a studiat blestemul din sud-estul european și cu deosebire din Peninsula Balcanică, consideră blestemul o apariție a emanației celei mai pure „a magiei cuvântului, de sens negativ” (p. 15). Unele blesteme cu indicii gastronomice au o semnificație simbolică specifică menirii morții adversarului. Astfel, blestemul „Mânca-i-aș coliva/colacii!” este o expresie a urii și furiei excesive. El exprimă dorința ca persoana care a declanșat ura să moară, iar el (cel care a blestemat) să participe la funeraliile lui. Aceeași variantă a blestemului, constată folcloristul Petru Caraman, este cunoscută și la alte popoare din sud-estul Europei. Astfel, la bulgari, el apare sub forma „Mânca-i-aș grâul celui care mă bârfește!”, la fel apare și la grecii epiroți: „Mânca-ți-aș grâul!”. *Coliva* sau *grâul* nu apar întâmplător în aceste combinații de imprecății negative. La creștinii de rit ortodox, coliva este o mâncare specifică ce se servește în cinstea răposatului și care constă din grâu fiert cu miere cu zahăr și adaos de miez de nucă măcinată. Iar *colacii* sunt oferți în calitate de pomană pentru sufletul răposatului. Aceste formulări magice cu efect negativ au drept scop ademenirea morții, înlăturarea rivalului.

Un alt blestem, cu aceleași conotații negative și indicii gastronomice ale băuturii, este atestat la bulgari: „Spăla-i-ar cu vin oasele”, la neogreci corespunde variantei „Spălate-ar cu vin!” (p. 29). Comentarea acestei semnificații a blestemului care aparent nu are nimic negativ este decriptată de către folcloristul Petru Caraman, care insistă asupra aspectului magic negativ al menirii morții celui vizat: „Cineva complet neinițiat – mai ales dacă are-n vedere varianta grecească – ar fi tentat a crede că e vorba despre ceva de foarte bun augur. În realitate citatul blestem face aluzie la un rit funerar, care constă în a spăla corpul defunctului cu vin. Acest rit are loc în special la deshumarea îndătinată după șapte ani de la deces, când de fapt se stropesc numai oasele mortului. Așadar acest blestem tinde să provoace moartea persoanei căreia îi este adresat” (p. 30). Un alt tip de blestem neogrecesc cu indicii gastronomice surprinde același efect negativ asupra adversarului sau a celui care a provocat declanșarea fluxului de energie negativă: „Să bei numai amar și veninuri!” (p. 34). Nu se are în vedere băutul propriu-zis al otrăvurilor, ci ideea că cel vizat de blestem „să-și petreacă viața numai în chinuri și suferințe” (p. 34).



O altă serie de blesteme cu indicii gastronomice sunt cele care se îmbină cu elemente religioase sau personaje sacre. Aceste formule imprecative apar din năzuința de a spori fobia și gradul de convingere a celui vizat. Ele pot avea fie efecte pozitive, fie negative: „Să dea Dumnezeu să vă tăvăliți în unt și miere!” (p. 35), observăm menirea benefică a predicției; „Sânge să scuipe Maica Precurată” (p. 42), implică conotații negative.

Superstițiile populare atribuite consumului mâncării pot fi adevărate norme de comportament și de vulnerabilitate a copiilor și femeilor însărcinate, idee surprinsă de folclorista Elena Niculiță-Voronca în studiul *Datinele și credințele poporului român...*: „Când mănânci ceva și te vede un copil, totdeauna să-i dai să guste, că-și pierde sămânța. De aceea nu au unii oameni copii; și e păcatul aceluia care nu i-a dat. Tot astfel și femeia grea, dacă vede ceva de mâncare și nu i se dă, de poftă poate să piardă” (p. 181).

Elena Niculiță-Voronca face referire la un blestem cu indicii gastronomice din Moldova: „Bată-te pâinea și sarea mea!” (p. 173), care e spus pentru pedepsirea cuiva să nu-i meargă bine. Sarea și cenușa au scopuri apotropaice în ritualul descântării bolilor: „Când descânți cuiva o boală și este copil mic în casă, trebuie să presurezi copilului pe cap sare ori cenușă, ca să nu se prindă boala celui ce se descântă, de copil” (apud., Voronca, 1998, p. 139).

În povestea *Soacra cu trei nurori* de I. Creangă apare expresia „Și apoi tu nu știi cine-i mămuca, n-ai mâncat niciodată moartea ei”, aluzie la chinurile suportate de nurori din cauza autorității excesive și a răutății soacrei. „A-i mânca cuiva moartea” este echivalentul suportării asupririi din partea cuiva, nu se are în vedere consumul propriu-zis, „canibalist” al morții.

Folcloristul Artur Gorovei în studiul *Folclor și folcloristică* consemnează ritulul blestemării și al scoaterii blestemului prin intermediul recuzitelor gastroalimentare. Formulele magice rostite de anumite persoane, au menirea de a acționa pozitiv sau negativ asupra comportamentului uman, de a spori sau diminua consumul. Astfel se poate acționa asupra unei persoane pentru a o face dependentă de alcool, pe de o parte, dar se poate desface blestemul alcoolismului, pe de alta<sup>3</sup>. Scoaterea de sub semnul vrăjii și blestemului beției se face într-un mod specific de acțiune ce constă în rostirea unui text specific la un mormânt<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Spre exemplu descântecul pentru un om bețiv este însoțit de preliminarii ale acțiunii înainte de a trece propriu-zis la formula rostită: „Să se petreacă de trei ori prin gât de rață și de știucă, rachieu și vin, zicându-se de trei ori descântecul, și apoi să se dea, fără ca să știe, aceluia pe care voiește să-l cuprindă patima beției: „Cum nu poate peștele și rața fără apă, / Cum nu poate peștele trăi pe uscat, / Așa să nu poată trăi (cutare) nici un ceas / Ca să nu bea rachieu și vin. Artur Gorovei. *Folclor și folcloristică*, Chișinău: Hyperion, 1990, p. 247.

<sup>4</sup> Cum nu bea și nu știe nimic (numele celui din mormânt), Așa să nu beie, să nu știe / A cere rachieu și vin (numele bețivului); Să-i piardă gândul de beție / Cum piere fumu, / Cum piere pâcla, / Cum se stinge focul; / Să-nconjoare crășmele / Cum înconjoară pământul / apele. / Să-i pută vinul și rachieul / Cum pute scârna; / Să nu dorească el / Cum nu dorește moartea; / Să fie totdeauna liniștit / Ca la ceasul ce mă-sa l-au făcut”, Artur Gorovei. *Folclor și folcloristică*, Chișinău: Hyperion, 1990, p. 247.

Anumite alimente și ierburi sunt investite cu efecte apotropaice, spre exemplu prin intermediul busuiocului se fac „descântece de dragoste” (Voronca, 1998, p. 99), grăul e bun ca „apărare împotriva farmecelor”, „usturoiul te apără de rău, boli și de deochi (Voronca, 1998, p. 264), macul<sup>5</sup> are efect calmant și de apărare împotriva strigoaicelor.

Puterea supranaturală prin consumul unui produs a fost un motiv de inspirație pentru apariția unui personaj din benzile desenate americane, care a fost preluat apoi în desene animate (*Popeye the sailor man*). Marinarul Popeye<sup>6</sup> are o forță uluitoare, este capabil să ridice un pian, un elefant și un avion. Puterea lui se multiplică atunci când consumă un borcan de spanac. Această plantă îi conferă superputerea de care are nevoie pentru a înfrunta toate obstacolele ce-i apar în cale. Descrierea indirectă a personajului pornind de la consumul mâncării, simbolismul alimentelor și superstițiile legate de ingerarea hrăni constituie și o arie fertilă a spațiului literar. Mâncarea nu este doar un impuls al plăcerii, ci și un motiv de a reflecta asupra gastronomiei literare percepută într-un context negativ, al repulsiei, dezgustului, dis plăcerii. În basmele și în romanele fantastice sau science-fiction consumul unor mâncăruri ciudate transformă personajele în super-eroi (au puteri nebănuite, pot face ceea ce anterior nu puteau), fie îi coboară în dizgrație. Un alt mod de consum al mâncării personajelor se referă la abundența (Gargantua și Pantagruel) sau lipsa consumului (Flămânzilă, Setilă etc.), astfel cititorul participă împreună cu personajul la ocazii de desfătare culinară (festinuri pantagruelice), fie asistă la consecințele și daunele malnutriției personajelor. Pot fi identificate cazuri ale antropofagiei în basme în care minotaurul, căpcăunul, balaurul sunt forțe malefice.

Caracterul neordinar al consumului mâncării îl putem surprinde în basme și povești, spre exemplu în *Povestea lui Harap-Alb*, baba transformată în cerșetoare deține puteri supranaturale sub masca chipului hidos. Acesta îl îndeamnă pe mezin să facă alegerea potrivită a calului atunci când va trebui să parcurgă un drum inițiativ. Modalitatea alegerii calului (partenerul de drum) ține de un detaliu gastronomic mai puțin obișnuit. Baba-vrăjitoare îl îndeamnă pe mezin să pună o tavă cu jăratec în grajd și să ia calul care va mânca jăratul. Nedumerirea este și mai mare, când în loc de un armăsar robust, se apropie de tavă și mănâncă jăratul o „răpciugă de cal, grebănos și slab, de-i numărăi coastele”.

<sup>5</sup> „Spre Sf. Gheorghe, se presură brazda de la poartă cu mac, ca să nu se apropie strigoaicele”, „mac se pune în scaldătoare la copii, ca să adoarmă, ba câte foarte puțin li se dă și în lapte să bea”, Elena Niculiță Voronca. *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Ed. Saeculum I. O., București, 1998, p. 411-414.

<sup>6</sup> Marinarul Popeye își face prima apariție în revista de benzi desenate *Timble Theatre*, în 1929, ca personaj secundar. Personajul a fost creat de E. C. Segar. Acesta este înfățișat ca fiind un marinar musculos care fumează dintr-o pipă grosolană. Mitul spanacului care-i dă puteri supraomenești s-a născut dintr-o simplă greșeală de tipar, conform căreia această plantă/legumă conține de 10 ori mai mult fier decât în mod obișnuit. Acesta (*n.n.* marinarul Popeye) și-a făcut prima apariție pe marele ecran, alături de iubita lui Olive Oyl și rivalul său Bluto într-un desen animat de Betty Boop din 1933 intitulat *Popeye Marinarul*, realizat de frații Dave și Max Fleischer, cei care vor continua seria de desene animate din 1942, când va începe perioada Famous Studios (1942-1957). Este și episodul primei apariții a cântecului *I'm Popeye the Sailor Man*, compus special pentru acest desen animat. Sursa: [www.wikipedia.ro](http://www.wikipedia.ro)

Astfel urâtul se transformă în frumos, iar lipsa forței devine o expresie a puterii supreme. Autorul alege elementul gastronomic (cenușa) ca indiciu șocant prin care apare supranaturalul și miraculosul. Căci după consumul jăraticului, răpciuga se transformă într-o frumusețe de armăsar și parcurge cu o viteză uimitoare distanțe neobișnuit de mari, tipice formulărilor specifice poveștii „ca vântul și ca gândul”. Aceeași idee a alegerii calului prin ispitirea cu jăratic este prezentă și în basmul *Poveste cu Făt-Frumos* cules de către folcloristul Artur Gorovei, cu singura diferență că jăraticul trebuie consumat de către cal timp de trei zile (interval de timp magic), după care mârțoaga se transformă într-un mândru armăsar. Un alt tip de consum neordinar îl depistăm în puterea magică a merelor ingurgitate. Vorbirea mărilor apare în vis, dar este uimitor efectul consumului acestuia: „Cine mă va mânca, un Făt-Frumos va avea!” (p. 322). În vis regina se urcă în pom după mărilor profetic vorbitor din vârful copacului, dar la coborâre calcă și se înțeapă într-un ghimpe. Interpretarea visului vine din partea unui vraci bătrân care-i prevestește nașterea unui fiu ce va trece prin multe încercări până va obține libertatea și liniștea. În povestea *Cei trei feciori ai babei* surprindem dimensiunea sexuală a mâncării. Ingurgitarea ardeiului („a chiperiului”) devine un motiv al conceperii copilului. Așa se explică cum baba din poveste a rămas însărcinată la o vârstă înaintată prin consumul boabelor de ardei și a dat naștere celor trei feciori, rând pe rând.

Pacientul Rentfield, bolnavul zoofag, din romanul *Dracula* de Bram Stoker consumă muște, păianjeni și vrăbii, iar ulterior trece la practici vampirice. Rentfeld îl rănește cu un cuțit pe doctorul Seward pentru a-și satisface hematofagia: „Se întinse cu burta pe podea, lingând, ca un câine sângele ce mi se scursesese din rană” (p. 187). Consumul de sânge și ființe vii este alimentat de ideea că acesta este o strategie de prelungire a vieții. Întregul roman are ca idee-axă consumul de sânge prin care se prelungeste viața vampirului. O continuare a romanului *Dracula* este romanul *Dracula, mortul viu* scris de stră-strănepotul lui B. Stoker, pe nume Dacre Stoker și regizorul Ian Holt. Dacre Stoker o aduce în prim-plan pe contesa maghiară Elizabeth Bathory, care a ucis sute de fecioare pentru a se îmbăia în sângele acestora. Proprietățile sacre și miraculoase ale sângelui reprezintă ceva obișnuit pentru creștinii de rit ortodox. Metaforele din *Biblie* cu alură gastronomică oferă descrieri spectaculoase ale protagoniștilor religioși, carnea corpului Mântuitorului fiind asociată cu pâinea și respectiv sângele cu vinul. Corpul are în acest context o reprezentare a totalității și a accederii fiecăruia la taina sfântă a împărtășaniei, dar și o descriere a omului ales – Isus – care trăiește în erosul divin și care suportă consecințele păcatului ce trebuie expiat. Numeroși creștini „beau (ritualic) sângele” lui Isus percepând acest fapt drept cel mai firesc lucru în sine. Pentru gruparea martorilor lui Iehova, puterea sângelui este atât de mare, încât aceștia preferă moartea decât acceptarea unei transfuzii de sânge.

Culegerea de schițe și povestiri *Cămara diavolului* de Jim Crace ne aduce în prim-plan hrana în toate ipostazele ei biologice și metafizice. Povestirile deapănă firul narativ al plăcerilor și dis plăcerilor gastronomice. Astfel, cititorul asistă la jocul ghicitului conținutului atunci când lipsește eticheta de pe conservă, este inițiat în consumul mâncărurilor exotice (kebab de șarpe, carne de papagal, carne de pisică de munte, păianjeni, gândaci, carne de liliac și de șopârlă, ouă de iguana etc.), este martor ocular al senzațiilor

gustative provocate de un măr sălbatic care „strepezește gura”, află despre consumul manacului și efectele acestuia asupra virilității masculine, însușește o parte din abilitățile de vânat și pescuit (al crevetelor), află secrete ale administrării restaurantelor și rețete vechi actualizate, participă indirect la jocuri cu mâncarea (brânza și streaptease-ul), i se mărturisesc superstiții alimentare (bucata de aluat destinată „sărutului îngerilor”), află despre rolul „pietrelor de supă” și satisfacerea poftelor copiilor pretențioși. Este indicat să urmărim o nouă ipostază a diavolului, căci suntem în „cămara lui”. Diavolul apare în rolul de maestru al ciupercilor și prieten al femeilor. Autorul ia în vizor și efectele nedorite ale consumului mâncării, cum ar fi indigestia, febra, migrena, voma, diareea, otrăvirea.

Unele povestiri sunt de-a dreptul macabre, ele conturează ciudățenia ființei umane în procesul consumului mâncării. Autorul recurge abil la o ilustrare a plăcerii gastronomice. În două povestiri suntem martorii unor situații contra cronometru cu viața, atunci când prin consumul neordinar poate fi evitată foamea sau setea.

Prima dintre aceste povestiri surprinde protagoniștii (o femeie și un bărbat) în largul mării fără resurse de apă, însă cu o cutie goală de conservă. Iminența alegerii unei opțiuni este evidentă: „sunteți prinși între diavol și marea albastră, sărată” (Crace, 2005, p. 55). Deciziile protagoniștilor sunt diferite, în funcție de sexul și convingerile de viață: „Vă asigur că femeia va alege întotdeauna diavolul. N-o deranjează că urina conține resturile corpului ei, excesul. Toxinele sterile ale vieții ei complicate. E în largul ei cu fluidele corpului, cu metehnele ei, trebuie să fie, are de-a face cu ele de ani de zile. Își găsește salvarea în ea însăși, strânge urină în conservă și bea”; „Mai are o șansă prin el. Îl face pe soț să-și scoată penisul și – în ciuda protestelor lui de dezgust – să umple conserva pentru ea” (p. 55-56). Bărbatul alege apa de mare care-i provoacă mai multă sete: „Dar un bărbat nu poate înfrunta otrăvurile din viața lui. Mai bine moare” (p. 56).

Un bucătar își propune să exerseze experimentele istorice ale unor oameni care s-au aflat în situații de risc, determinate de lipsa a hrănilor, a cărnii. Acesta pregătește mâncare din obiecte de piele, cum ar fi fâșii de genți și poșete, o cartușieră cu cataramele îndepărtate, o pereche de pantofi tăbăciți, un ghiozdan de copil, o poșetă veche din piele de vițel, o pereche purtată de bocanci de munte care pot face deliciul culinar al unui „bucătar de cinci stele” (p. 65).

Șirul povestirilor continuă cu două istorii macabre în care plăcerea alimentară are un rol dominant. Un doctor depistează în intestinul pacientului său de optzeci și trei de ani niște excrescențe și începe să studieze tumoarea. Desprinde doi polipi pentru analiză, pe unul îl duce la laborator, iar pe altul îi ia acasă cu sine. Rezultatele analizei certifică că tumoarea este „nepericuloasă”, „benignă” și în întregime vegetală „apă 83%, albumonide 2%, cauciuc 9,1%, zahăr 4,2%, inulină 1,1%” (p. 166). Bolnavul moare de infarct, iar doctorul cultivă din curiozitate polipul în ghiveci și astfel apar primele rezultate: „Dădu trei tulpini zdravene, cu frunze grele și – vara – trei flori galbene”. Niște specialiști îi confirmă că polipul care a dat roade reprezintă „trufe albe – sau cartofi canadieni” care au ajuns să atingă un kilogram. Doctorul gătește o parte din polipi la grătar cu șuncă și-și invită oaspeții fără a le divulga secretul „trufelor”. Gustul e similar cu mirosul pacientului, amintește de el. De atunci cultivă trufe în grădina sa și compune alte rețete: „Lunea făcu din ei o supă perfectă, care le ținea cald și-i înzdrăvenea iarna” (p. 167).

După istoria tumorilor benigne ale intestinului care pot fi recoltate și consumate, urmează în cartea de nuvele a lui Jim Crace cazul ciudat și dezgustător al consumului cenușii. Nu este similar consumul acestui reziduu cu cel din basme care conferă puteri magice și miraculoase, ci ideea consumului cenușii în speranța contopirii/fuziunii cu persoana iubită decedată. Din *Dicționarul de simboluri* alcătuit de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant desprindem ideea că cenușa este o urmă a vieții lipsită de valoare: „Din punct de vedere spiritual, valoarea acestui reziduu este zero. De aceea, în orice viziune escatologică, cenușa va simboliza lipsa de valoare, *nulitatea* legată de viața omenească, din cauza precarității acesteia” (p. 213), de asemenea, în această sursă, aflăm că „asceții creștini își amestecă uneori hrana cu cenușa” (p. 214), nu este explicată logica acestui consum, dar putem intui că cenușa este investită cu o putere magică similă renășterii păsării Phoenix.

În una din istorioarele lui Jim Crace apare un actor căruia i-a murit pisica și duce animalul la crematoriu de unde-i preia cenușa. Timp de trei luni presoare în mâncarea și în băutura sa praf de cenușă din animalul său de companie, în ideea reciclării și fuziunii cu animalul său iubit. Aceeași practică este preluată de o văduvă cu cenușa soțului ei. Consumul neordinar îi creează un disconfort pentru că aude după un interval de timp, noaptea, o voce în stomacul ei care-i provoacă groaza și insomnia. Văduva apelează la sfaturile unui medic, care o îndeamnă să renunțe la consumul cenușii lăsând impresia că a mai consultat pacienți cu situații similare: „Dar vă voi spune ce le-am spus exact celorlalte femei, nu puteți mânca durerea. E mult prea puternică și indigestă. Trebuie să lăsați durerea să vă mănânce. Trebuie să lăsați suferința să vă înghită. Apoi puneți cenușa în pământ și lăsați-l să plece. Veniți iar să mă vedeți peste o lună sau două. Până atunci, fac pariu că vocea soțului dumneavoastră va fi doar o amintire și veți fi fericită cu viața lui mai liniștită pe care ați câștigat-o iubindu-l” (p. 182).

Jim Crace încearcă să surprindă prin cele șaizeci și patru de povestiri și schițe din *Cămara diavolului* fluxurile hedoniste ale mâncării și consumului, pe de o parte, să ne arate plăcerile și ciudățeniile consumului alimentelor, pe de alta, într-un spectacol al vieții în care putem intui partea negativă a părții pozitive (a alimentului) și viceversa.

O prescripție gastronomică face apel la decizia noastră de a alege hrana zilnică și de a suporta consecințele alegerii, care echivalează cu modul de sortare a merindelor, cu tendința de a corespunde aspectului fizic pentru că „omul este ceea ce mănâncă” (Ludwig Feuerbach). Regimul alimentar devine o adevărată artă de a trăi, dar și un mod de a-ți construi și visa trupul. Mâncarea în secolul al XXI-lea presupune nu doar un aspect vital, ci și o multitudine de oportunități și opțiuni ale alegerii. Industria alimentară oferă o gamă largă de consum: mâncarea țărănească, mâncarea eco/bio, mâncarea artificială, fast food-urile, hrană macrobiotică etc. Rezultatul consumului mâncării variate impune un anumit mod de comportament și acțiuni care oscilează între normalitate și lipsa ei: cursele mâncării, lupta cu kilogramele, urinoterapia, igiena alimentară, fezandarea, digestibilitatea, festivitățile de tip alimentar, găselnițele culinare ș. a. rezonază cu apetitul gastronomic și comportamentul flămândului. Intervalele de timp sacru (postul, sărbătorile religioase) impun

restricții și interdicții ale consumului mâncării. Ingerarea diferitor tipuri de alimente produce apariția unor termeni exacti: antropofagia, omofagia, ihtiofagia, alelofagia, hematofagia, coprofagia/scatofagia, vegetarianismul, bucătăria vegană etc. De rând cu acestea apar diferite științe și termeni meniți să explice și să promoveze un mod specific al științei gurii, înțeleasă ca o cale de acces către sine: gastrozofia, dietetica, eugenia, eudeniismul, gastronomia conjugală, „ortodoxia gastrofizică” (Charles Fourier), ecumenismul alimentar, războiul alimentar, acordul gastronomic, timpul gastronomic, preludiul culinar, revoluția alimentară etc. Toate aceste enumerări sunt moduri de a ne răspunde la întrebarea cum se împacă gastronomia ordinară cu ciudăteniile gastroalimentare.

Alimentația în textele de ficțiune nu cunoaște interdicții, asemeni curentului în artă Eat-Art inițiat de Daniel Spoerri și în unele opere literare se mănâncă neobișnuit fără rețineri și interdicții alimentare. Opțiunea alimentelor devine un mijloc de prezentare a sinelui, de prezență a dorințelor și slăbiciunilor trupului, intenția fiind cea a unei autodefiniri perpetue. Ingestia alimentelor se situează în matricea experiențelor ambivalente, de aceea merită să remarcăm și să reflectăm nu doar pozitivul acestui moment, ci și latura întunecată, deseori camuflată cu „bună” intenție.

### Referințe bibliografice:

1. CARAMAN, Petru. Blestemul ca expresie folclorică a unui complex afect negativ. În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*. Iași, vol. III, 2003.
2. CAZACU, Matei. *Dracula*. Trad. Diana-Ligia Ilin. București: Humanitas, 2008.
3. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. Iași: Polirom, 2009.
4. CRACE, Jim. *Cămara diavolului*. Traducere de Elena Ciocoiu. București: Humanitas, 2005.
5. DURAND, Gilbert. *Structuri antropologice ale imaginarului*, Trad. de Aderca Marcel și Radu Toma. București: Univers, 1997.
6. GOROVEI, Artur. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1990.
7. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitologice. Crud și gătit*, Vol. I. Traducere și prefață de Pânzaru I. București: Babel, 1995.
8. NICULIȚĂ-VORONCA, Elena. *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. București: Saeculum I. O, 1998.
9. ROUDINESCO, Elisabeth. *Partea întunecată din noi înșine*. Trad. de Ileana Busuioc. București: Trei, 2009.
10. ONFRAY, Michel. *Rățiunea Gurmandă. Filosofia gustului*. Trad. din franceză și note de Claudia Dumitriu și Lidia Simion. București: Nemira, 2001.
11. ONFRAY, Michel. *Pântecelul filozofilor. Critica rațiunii dietetice*. Traducere din limba franceză și note de Lidia Simion. București, 2000.
12. STOCKER, Bram. *Dracula*. Trad. și note de Barbu Cioculescu și Ileana Verzea, Prefață de Barbu Cioculescu. București: Univers, 1990.

CZU: 821.135.1(478).09  
ORCID: 0000-0002-4903-4477

Nina CORCINSCHI  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

ROMANUL BASARABEAN.  
POETICIALE RESENTIMENTULUI (I)

**The Bessarabian novel. Poetics of resentment (I)**

**Abstract:** This text is excerpted from a study of unloved children from the literature written in Bessarabia. How do these children not loved by their parents grow up? What are the consequences in adulthood? How does their spiritual behaviour evolve when they are adults? The first „case of study” is the novel „The summer when my mother’s eyes were green” by Tatiana Țibuleac. The novel’s **impact is due to the force with which the author artistically transfigured the great, almost improbable, human dramas, in which the clear distinctions between lucidity and madness, tenderness and hatred, vulnerability and strength disappear, in which the sublime is intertwined with the tragic, the suffering with the joy, the life with the death.** This novel, through a polychrome amalgam of human feelings’ registers, skilfully orchestrated stylistically and with a well-structured narrative thread, releases through all pores the *verisimilitude*.

**Keywords:** death, suffering, cancer, forgiveness, love, hate, mother, green eyes.

**Rezumat:** Textul dat e un fragment dintr-un studiu despre *copiii neiubiți* din literatura scrisă în Basarabia. Cum cresc acești copii neiubiți de părinți, care e prețul plătit la maturitate, cum evoluează conduita lor spirituală la maturitate?. Primul „studiu de caz” e romanul *Vara în care mama a avut ochii verzi* de Tatiana Țibuleac. Impactul romanului se datorează forței cu care autoarea a transfigurat artistic dramele mari, aproape neverosimile, ale umanului, în care dispar distincțiile clare între luciditate și nebunie, tandrețe și ură, vulnerabilitate și forță. În care funcționează un mecanism fin de întretăiere a sublimului cu tragicul, a suferinței cu bucuria, a vieții cu moartea. Și tot acest amalgam policrom de registre ale trăirilor umane, bine orchestrat stilistic, temeinic vertebrat narativ degajă prin toți porii *verosimilitatea*.

**Cuvinte-cheie:** moarte, suferință, cancer, iertare, iubire, ură, mama, ochi verzi.

O temă prea puțin explorată în literatura română vizează efectele neiubirii în familie. Relația părinte-copil e adesea nefericită și propulsatoare de drame și tragedii ale copilăriei, care se prelungesc la maturitate. Voi analiza acest aspect al relațiilor de familie în câteva romane basarabene, începând cu cele ale Tatianeii Țibuleac.

Romanul Tatianeii Țibuleac *Vara în care mama a avut ochii verzi* (Țibuleac) prin toate datele sale reprezintă un fenomen. Scris rapid (în 2 luni, precizează autoarea într-un interviu), are parte de un succes fulminant imediat după apariție și completează lista scurtă de apariții literare excepționale românești. Critica literară de pe ambele maluri ale Prutului s-a expus imediat, inventariindu-i temele, caracterizându-i tehnica literară, precizându-i specificul viziunii artistice. Aprecierea este unanimă. Radu Vancu, care semnează coperta a patra, îl consideră „un tur de forță reușit”. „Tatiana Țibuleac a scris o carte absolut memorabilă”, concluzionează într-o cronică Bogdan Alexandru Stănescu (Stănescu). *Vara în care mama a avut ochii verzi* este „printre cele mai bune romane din Basarabia postsovietică alături de *Hronicul Găinarilor* de Aureliu Busuioc și *Iepurii nu mor* de Savatie Baștovoi” (Țurcanu, p. 186), scrie Andrei Țurcanu, dedicând un studiu consistent romanului. Între timp, romanul a fost tradus în limbile franceză și spaniolă, a fost transformat în piesă de teatru și premiat la nivel național și internațional. Tatiana Țibuleac este, probabil, la ora actuală cel mai citit și citat autor român basarabean.

În ce constă farmecul și puterea de convingere a acestui roman scurt, de doar 160 de pagini? Fie că l-am considera drept o confesiune psihoterapeutică a unui pacient infirm, narcoman și cu dereglări psihice, fie că l-am interpreta drept un roman al relației dilematice mamă-fiu sau drept un roman al bolii și al morții, cert e că, în acest caz, faptele narate contează mai puțin. Impactul romanului se datorează forței cu care autoarea a transfigurat artistic dramele mari, aproape neverosimile, ale umanului, în care dispar distincțiile clare între luciditate și nebunie, tandrețe și ură, vulnerabilitate și forță. În care funcționează un mecanism fin de întretăiere a sublimului cu tragicul, a suferinței cu bucuria, a vieții cu moartea. Și tot acest amalgam policrom de registre ale trăirilor umane, bine orchestrat stilistic, temeinic vertebrat narativ degajă prin toți porii *verosimilitatea*.

Narațiunea începe cu „fișa clinică” (Emilian Galaicu-Păun) sau *cazul* lui Aleksy, un tânăr dezaxat, aproape schizofrenic, bântuit de pulsiuni sadice, pacient al cabinetelor de psihiatrie. Fișa lui clinică conține o serie de „anexe” interconectate: o mamă grasă, autistă la drama tânărului, incapabilă să facă față nici măcar exigențelor propriei vieți, sora adorată, Mika, moartă de mică, lăsând în urma ei o mare suferință, un tată crud și brutal, care-și părăsește familia pentru o altă femeie, furând de sub ochii fiului lucrurile și banii familiei. O bunică oarbă. Un tată drept, pierdut într-un accident, despre care fiul află abia la maturitate. Fiecare membru al familie duce în spate nefericirea unui destin frânt, schizoidal. Pentru a ne asigura că drama care ni se înfățișează e una *universală* în întregul ei, fără contexte spațio-geografice propulsatoare, autoarea hibridizează cadrul. Aleksy este fiul unor imigranți polonezi din Londra, iar locul unde se întâmplă *povestea lui* este un sătuc din Franța. Sora, tatăl, bunica, mediul înconjurător sunt elemente coagulante ale povestirii. În epicentru se află relația lui Alexey cu sine și cu mama lui.

Din povestirea scrâșnită din dinți, expusă la persoana întâi, a adolescentului Aleksy se desprinde reprezentarea unei lumi alienate. Începutul romanului e un imn urlat al nebuliei, al neputinței, al delirului unui tânăr care ar ucide tot ce mișcă, dar în primul rând pe cei care i-au dat viață. Nu există nicio ieșire din labirintul suferinței și al bolii.



Deși frecventează psihiatrul școlii, rezultatele întârzie. Tânărul părăsește cu profund dezgust școala, nu înainte de a scrijeli pe ușa psihiatrei cuvântul „curvă”, marcând astfel insuccesul pe care l-a avut procesul educațional asupra lui. Dacă ura și disprețul pentru tata par lipsite de acuitate și visceralitate, ca pentru un cadavru cu care știi că ai încheiat toate socotelile, ura față de mamă e maniacală, e vie și clocotitoare. O ură ca o vendetă sau ca o plată pentru ne iubire, lipsă de înțelegere, tandrețe și căldură. Este mama lui o femeie incapabilă de iubire, așa cum o consideră fiul? Pe parcursul lecturii, pas cu pas, descoperim că nu. Sentimentele fiecărui personaj sunt determinate de un lanț de cauzalități. Mama lui Aleksy este o femeie care, la rândul ei, n-a primit iubire. Soțul ei a tratat-o cu brutalitate și cruzime. Fiica ei, Mika, moare într-un accident și această femeie intră într-o depresie grea, care o rupe de orice conexiune cu lumea din jur. Mika, copilul solar, îi ținuse pe toți împreună și tot ea, prin moartea ei, îi separă, îi aruncă în temnițe interioare de disperare. 7 luni, mama lui nu reacționează la lumea din jur. „În toate acele luni femeia care m-a născut nu s-a uitat la mine niciodată, de parcă aș fi fost un loc gol. De parcă anume eu aș fi și i-aș fi ucis-o pe Mika. Îmi amintesc cum mă duceam la ea plângând și încercam să o cuprind de genunchi sau de mijloc – mai sus nu ajungeam niciodată –, iar ea mă împingea cu piciorul ca pe un cățel păduchios”. Pierderea lui Aleksy e dublă: a surorii pe care o iubește, unica ființă luminoasă din viața lui, și a mamei, care-l respinge. Mentea lui de copil nu poate interpreta atitudinea maladivă a mamei decât ca pe o lipsă de iubire. Depresia ei e înțeleasă ca o nedorință de a-l vedea. „Un om care m-a împins cu piciorul ca pe un câine, când eram gata să fiu câine doar ca să fiu mângâiat”. Această răceală maternă îi cauzează o scârbă profundă de viață, o furie viscerală, însoțită de dorința de a lovi, de a sparge totul în jur, de a provoca durere. Ura lui Aleksy e un sentiment paroxistic de iubire adânc rănită, sfâșiată și trădată în toate așteptările ei. Împovărat de sentimentul că este respins, „un gunoi”, un „nimeni”, Aleksy privește lumea cu ochii deformați ai resentimentelor, care o au pe mama drept țintă sigură. Toate calificativele la adresa ei sunt de un sarcasm vitriolant. Izbucnirea de la primele fraze ale romanului demonstrează că mama este nucleul, că în jurul ei gravitează întreaga energie afectivă a băiatului. Cei din jur sunt doar victime colaterale, primesc „resturi” de ură, jumătăți de resentiment, balastul. Mama primește totul: înjurături, lovituri, acuzații. Aleksy nu scapă niciun prilej s-o umilească, s-o rănească. Îi provoacă o plăcere bolnavă s-o facă pe mama să-l aștepte la școală. O vede aproape plângând, ca cineva căruia „i s-a făcut o mare nedreptate”, dar în subconștientul lui crede că ea merită să fie pedepsită. Aceasta e o pornire sadică, a cărei maximă agresivitate se reprezintă psihanalitic prin dorința de a lovi: „Am fost rănit de ceilalți, așa că dorința mea de a-i răni la rândul-mi nu înseamnă altceva decât a-mi plăti datoria” (Sacher-Masoch, p. 258).

Cu ochii orbiți de ură, tânărul judecă fără discernământ orice gest al mamei sale. Sentimentul ei de victorie că la divorț fiul a rămas cu ea și nu i-a revenit tatălui, îl tratează cu sarcasm: „Timp de o săptămână și-a sunat singura prietenă vânzătoare și i-a povestit cum l-a spart și l-a nenorocit pe dobitoc, pentru că eu rămăsesem cu ea”. Pe atunci, aceasta dovadă de afecțiune i se pare o dovadă de mare naivitate și prostie.

Prin aceste lentile deformate, mama este văzută drept urâtă, grasă, îmbrăcată ridicol, iar în sfârșit dezumanizată. Urând-o pe ea, Aleksy se urăște pe el. Pielea ei are o albeață nu de ființă umană, ci de „smântână”, și „... orice altceva ar fi fost superior față de ceea ce eram: produsul grețos al unei pielite albe”. Chipul ei e văzut drept monstruos, înspăimântător: „În acele clipe mama arăta ca un monstru fericit, iar eu așteptam ca din gură să îi cadă o ureche, iar din nas să înceapă a-i curge limba”. Și doar ochii verzi ai mamei par un element străin, prin pata de lumină și frumusețe pe care o aduc ansamblului de păpușă albă, chinezească. Această mamă renegată, „cea mai inutilă mamă din câte au existat vreodată”, îl convinge să petreacă o vară împreună cu el, într-un sătuc francez. Deși băiatul are cu totul alte planuri pentru acea vară – să plece cu prietenii să se distreze –, acceptă în urma unei negocieri ca la carte, prin care ea se obligă la schimb să-i dea mașina și să-l ajute să falsifice actele. Proiectul mamei e bine gândit și pus la punct în detalii. Ea știe că va muri în curând și alege pentru acest moment sătucul din sudul Franței. Această femeie pe care o frânsese moartea Mikăi, găsește stăpânire de sine și putere de a înfrunta propria moarte cu demnitate și onestitate. Nu se plânge de nimic, dimpotrivă. Criza morții care se apropie fulgerător îi provoacă o consolare senină, nostalgică. Pentru viața ei nu are rost să lupte, de viața ei are nevoie doar unul singur – cancerul turbat. Ea „obosise de nedragoste”. „În sfârșit, am și eu ceva al meu, Aleksy, care mă vrea doar pe mine”.

Rolul mamei e să întâmpine sfârșitul fără a mai falsa, fără a mai fi ostatică obligațiilor sociale, fără a fi obligată să mimeze viața. Ea decide, pentru ultimele zile din viața ei, să se bucure de frumusețea lanului de floarea-soarelui, de mâncarea pe care o vând țărani la piață, de bere la micul dejun, de legănările în hamac. Acolo, departe de civilizația londoneză, timpul se încarcă de mireasmă, reduce lumea la simplitate și esențe. E ceea ce numea Mihail Bahtin, „a te bucura înainte de Timp, înainte de Istorie”. În acele luni de vară, viața lor în satul francez, pe malul oceanului, este de un idilism tragic-sublim. Cei doi fac cumpărături la piață, explorează satul, comunică cu oamenii, se leagă în hamac. În lumea lor, nimic nu e idilic în sensul artistic, în sensul convenției, ci doar în sens existențial. Câmănciorii englezi pe care-i cumpără de la Karim sunt mereu expirați, pentru că așa-s mai ieftini, casa în care locuiesc cei doi e ciudată, pe pereți atârnă obiecte de depozit, poezia însă vine de la lucrurile mici, de rutină, executate într-o ambianță pașnică a satului, de la liniștea din acea margine a civilizației, care îndeamnă la reculegere, la autoidentificare. În evocarea acelu cadru naturist irupe la suprafață un lirism grav, de autentică vibrație umană. Poezia e peste tot, în acea ambianță a morții care se apropie și a viului, care e în detalii cotidiene simplificate, scuturate de orice artificiu, lăsate să se desfășoare fără program, în afară vreunei convenții. Suita de melci devine o imagine poetică de rară sensibilitate în privirea *despățimită* de ură a lui Aleksy, care îi observă și se împrietenește cu ei, momindu-i cu apa îndulcită. Apoi mama, când nu mai poate bea apă cu lămâie decât cu paiul, devine „melcul meu” pentru omul poetic, omul îmblânzit, umanizat. Pentru conștiința suferitoare a lui Aleksy, macii, pe lângă care trece în viteză cu bicicleta devin „dăre de sânge”. În fața morții, viața apare în forma ei elementară și intens-senzorială. Această rutină aduce alte ritmuri, creează o distanță considerabilă între viața de atunci, agitată, stereotipizată, pierdută în zgomotul metro-

polei londoneze și cea rustică de acum, în care nu există nici măcar telefon (Aleksy îl descoperă după un timp, deconectat, într-unul din buzunare), iar găsierea unui medic e o aventură întreagă.

Imaginea nouă a mamei, feminizate, inclusiv prin rochii pe care nu le mai purtase până în vara aceea, i se revelează zi de zi fiului în mod transformator, tulburând întreg sistemul lui de percepții. Privirea i se îmblânzește tot mai mult, ferocitatea lui sarcastică e bruiată de caldele efuziuni de candoare feminină ale mamei, de iradierile Mikăi din privirea ei, de încopilărirea ei și convertirea la iubire și iertare. Cu cât mama se copilărește, cu atât fiul se maturizează, rictusul lui de dispreț se preschimbă în surâs amar. „«– Și bunicul avea tractor», mi-a spus mama din hamac veselă, cum nu o mai văzusem, fluturându-și capul ca un copil. «Îl chema Jakub și era roșu, tractorul. Bunica era foarte mândră că s-a măritat cu un tractorist»”. A vorbit aproape o oră – frumos ca dintr-o carte –, încât nu am îndrăznit să o întrerup niciodată. Devenisem, în fine, copilul ei, iar ea – mamă”. Ceea ce nu reușesc să trateze psihiatrii – reușește iubirea mamei. În fața morții, ei doi își descoperă vulnerabilitățile, ajung să se accepte și să se ierte unul pe celălalt. Conștiința morții nu e tiranizatoare, e ca un orizont blajin și luminos, care obligă la regăsirea de sine, la caldă împăcare. La înțelegerea de sine și de celălalt. „De ce nu începuse mama să moară mai devreme?”, se întreabă Aleksy. Faptul că moartea, sub forma cancerului nemilos, i-a redat iubirea maternă, provoacă revelații zguduitoare în mintea fiului: „Dacă știam că asta face boala dintr-un om, era să cer de Crăciun cancer pentru mama, în loc de sex cu Jude. Pe tata nu cred să-l fi schimbat nicio boală”.

### *O mamă dezurâtă*

Furia, cinismul acut, deși nu dispar cu totul, își înmoaie colțurile, se topesc tot mai mult în briza de caldă umanitate, de iubire, iertare și înțelegere, care se instaurează în această anticameră a morții, care e sătucul francez. Tratamentul sufletesc a acestor personaje, prin convertirea lor la afecțiune, nu e unul total, miraculos, pentru că nici nu e posibil așa ceva. Transformarea lor se produce într-un regim doloric, toate rănilor sângerează, eclipsele de furie încă nu se sting cu totul, jăratul urii e încă cald. Dar flacăra iubirii e tot mai puternică, mai viguroasă, mai întremătoare. Singurătatea inițială dintre ei se îngustează, își fac loc tot mai mult regretele exprimate, dialogul sincer. „Într-o seară, înainte de culcare, mama a început din nou cu «Aleksy», iar eu n-am mai avut puteri să o opresc. M-a rugat să o iert pentru că m-a făcut de rușine atâția ani, pentru că nu m-a iubit și pentru că s-a gândit la Mika moartă mai mult decât la mine viu. Apoi mi-a spus să nu lovesc niciodată o femeie în sânii și să nu port șosete albe, ca tata”. Din confesiunile mamei, lumea din care vin ambii capătă claritate și nuanță. Deși formează un buchet comun, dramele personajelor sunt individuale, pentru fiecare viața a avut ceva de dat, dar mai ales de răpit. Nimeni nu e doar bun sau rău, până și Karim e un „idiot cu inimă”. Până și tatăl lui Aleksy apare într-o lumină difuză a propriei lui suferințe, slăbiciuni și neîmpliniri.

Autoarea evită să se oprească asupra cauzalității faptelor – despre cancerul mamei nu știm decât că e „turbat”, nu se spune ce organ/organe sunt afectate de boală, acesta e ca un dat implacabil, ca un fatum care nu poate fi pus la îndoială sau tratat, nu știm nici ce fel de accident a ucis-o pe Mika sau detalii despre accidentul lui Aleksy și a Moirei.

Pentru autoare, faptele contează mai puțin într-o astfel de narațiune, în care mai importante sunt efectele acestora în conștiința și sensibilitatea fiului și a mamei sale. Atenția ei e pe continuum-ul senzorial al personajelor, pe transformările mentale și emoționale pe care le suportă acestea în fața morții. Pe dinamica metabolismului afectiv, pe schimbările subtile la nivelul percepției, pe devenirea lor umană. Dintr-o umanitate rănită, mama stoarce frumusețe, forțând trecutul să facă pact cu fantezia, în imagini care să fi dat un sens tinereții ei. Aleksy ascultă cu înțelegere și compasiune povestirile fantastice ale mamei despre viața „fericită” de cândva, uimindu-se de capacitatea ei de Șeherezadă, încă un talent, pe care i-l descoperise conștiința urgentă a morții. În felul acesta mama își trăiește în mod compensatoriu, prin împrumutul ficțional, ceea ce ar fi vrut să trăiască cândva aidoma. Altfel spus, își recompune, prin imaginație, identități ficționale care să dea morții ei demnitatea cuvenită. Tot de aceea citește cu aviditate reviste de plante, punând în circulație cunoștințele de biologie, care ar fi trebuit s-o facă profesoară de biologie, nu vânzătoare de covrigi. În fața morții, își acoperă – cu pansamentele fanteziei, a jocului de *ce-ar-fi-fost-dacă* – rănilor existențiale.

### ***Stilistica morții***

Din liniile frânte ale cotidianului, autoarea reușește să construiască metafore ale tensiunii vieții întretăiate cu moartea și să le încarce cu o mare forță de sugestie. Cu năivitatea unui copil, care desenează lumi imaginare pe nisip, mama își desenează propria moarte. „Când voia să se odihnească, mama se așeza pe nisipul umed și făcea castele cu turnuri zimțate și steaguri din alge sau biserici poloneze – așa cum și le amintea din copilărie. A construit chiar și un sicriu minuscul dintr-o piatră dreptunghiulară, pe care l-a împins înăuntru bisericii cu un bețișor. Lângă sicriu, dintr-un picior de crab mort rupt în două, mama m-a făcut pe mine și pe preot, iar în loc de clopot a urcat în turlă o fărâmă de sticlă spartă, care strălucea extrem de frumos în bătaia soarelui. De departe aceasta părea o lumânare-far de culoare violacee”. Așa, moartea apare nu ca înțeles evanghelic grav, ci ca o realitate naturală, la fel de firească ca hârjoana unui copil pe nisipul unei plaje. O poți lua calm și lucid în posesie, te poți juca cu ea, fără să-i subminezi în felul acesta tăria dramatică și să-i negi fatalitatea. Scena de la Ocean, cu mama alergând cu vântul, hârjonindu-se pe plajă „ca o cățea bătrână”, apoi venind „ca să bea ceai din termos și să exclame ca actrițele americane: „Ah, Aleksy, viața e atât de frumoasă!”, cu Aleksy călare ca un Poseidon „pe niște pietre enorme și bizare, despre care nu știam pe atunci că sunt spărgătoare de valuri și măsuram cu degetul unde se termină marea” e de poezie sublimă a vieții care a intrat nestingherită în spațiul fantasmelor, a magiei, a *candorii*. Personajele devin niște semizee cu puteri miraculoase, căutând hibris-ul și îndepărtând limita. Recuperarea candorii e, pentru ei, șansa de reconstrucție a lumii într-un alt proiect, mai bun și mai demn, al fanteziei, al jocului de-a *tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte*.

Percepția asupra mamei suferă cele mai mari și neașteptate transformări. Mama devine succesiv mai frumoasă, mai deșteaptă, mai spirituală. Din obeză, grea, carnală devine tot mai diafană, mai ușoară, vaporosă – se spiritualizează. Rochiile ei, turbanul ei colorat armonizează tot mai mult cu ochii ei verzi – metafora frumuseții ei lăuntrice. Mișcărilor ei sunt line, pașii ușori, pare o mireasă frumoasă pregătită pentru nuntirea cu moartea.

Concentrarea narațiunii în jurul morții mamei lui Aleksy și a renașterii afecțiunii și tandreței dintre ei doi nu mai lasă loc de desfășurare narativă a iubirii dintre Aleksy și Moira. Povestea lor, pe cât de sfâșietoare pe atât de intensă, e rezumată în doar câteva secvențe, întâlnirea cu imaginea ei din minte e deosebit de dureroasă și de aceea evitată. „Chiar și cea mai scurtă amintire despre ea are pentru mine rezonanța unei bombe atomice: odată lansată, ucide în jurul și înăuntrul meu orice altceva, pentru câteva zile și nopți”.

### ***O carte care se naște (și) din alte cărți?***

Prin repudierea normelor sociale și setea disimulată a personajelor de puritate și candoare, *Vara în care mama a avut ochii verzi* se apropie cel mai mult de J. D. Salinger, *De veghe în lanul cu secară*. Lanul cu secară și lanul floarea-soarelui, rațele de pe balta înghețată și melcii înfometaji ai lui Aleksy sunt imagini tremurătoare ale candorii. Mika lui Aleksy amintește de pierdutul frate al lui Holden Caulfield, provocând la ambii reacția de a lovi, de a răzbuna o moarte nevinovată. Iubirea târzie a mamei pentru Aleksy sau, păstrând proporțiile, efuziunile de tandrețe ale lui Phoebe, în cazul romanului lui Salinger sunt mâini iubitoare, întinse în numele vieții. Rătăcirile lui Holden se datorează însă lumii consumeriste în care personajul nu se regăsește, pe când agonia lui Aleksy – mult mai acută, paranoică, maniacală, abia ținută în frâu cu pastilele-pentagoane – ține de patologie și e un rezultat al ne iubirii, al tratamentului rece, ostil care-i însoțesc acestuia inițierile existențiale.

Mama lui Aleksy, cu fața ei de păpușă, amintește de mama-păpușă, din romanul lui Ismail Kadare, *Păpușa*. Pentru ambele mame, identificare fiilor cu ele e un proces greu, chinuitor, prin incapacitatea lor de a-și demonstra dragostea. Această carcasă exterioară care blochează accesul la afecțiune are culoarea albului inexpresiv: fața „de smântână” a mamei lui Aleksy sau albeața înspăimântătoare, „inexpresivă ca o mască”, pe care o descoperă Kadare la mama sa: „Mi se părea că descoperisem încă de atunci ceva ce ar fi putut părea un soi de păpușă-strigoi, un amestec de răceală, de paloare de ghips, de enigmă, ca maștile teatrului japonez”.

În cazul mamei lui Aleksy, fața și întreaga ei înfățișare se salvează prin ochi – centrul ei ființial. Ceea ce-l urmărește toată viața sunt ochii mamei. „Aleksy, tu cum îți vei aminti de mine?”, m-a întrebat dintr-odată, ca o pasăre care tocmai fusese decapitată, dar încă se zbătea (...) „Ochii”, i-am răspuns și am început să o dezgrop bucată cu bucată. «Ochii e bine, Aleksy»”.

Întreg romanul este zbaterea acelei păsări după ce-a fost decapitată. O zbatere care recuperează vieții din vitalitatea și demnitatea ei pierdută, în însuși dansul macabru al morții.

### **În loc de concluzii**

Tatiana Țibuleac a scris o carte excepțională, prin faptul că a reușit să coboare în zonele diforme, bolnave, traumatizate ale umanului și să scoată la suprafață mișcarea haotică, contorsionată a contrariilor care alcătuiesc complexitatea firii omenești. În paginile cărții, sublimul se întretaie la orice pas cu sordidul, frumosul cu diformul, bucuria – cu infernala tristețe. Aceste elemente constitutive ale paradoxului sunt

reprezentate artistic prin imaginea unui tablou al lui Aleksy, care o scandalizează pe Moira, adică ultragiază percepția rațională. Dar ce nu intră în legile logicii obișnuite, intră în logica artistică: „Că nu înțelege cum puteam să o pictez pe mama – pe care o idolatrizam – cheală și cu ochi în loc de inimă, nemaivorbind de faptul că diavolul – care eram eu – avea coarne și trup de melc”.

Scrisă într-un stil minimalist rece, șfichiuitor, autoarea păstrează intactă puterea cinismului și ironiei personajului (nelipsit și de un umor specific), nealterând duritatea dramei cu nicio notă falsă de patetism și edulcorare stilistică. În această simfonie egală cu sine a morții își fac loc efluviile calde ale vieții, notele nostalgice ale emoției, sensibilitatea unei umanități prinse în cele mai autentice vibrații ale sale. Dacă tema este una comună – raportul dilematic mamă-fiu, problema bolii și a morții – Tatiana Țîbuleac a răsucit stiletul în chiar interioritatea adâncă a acestor drame umane și a pus povestea lui Aleksy și a mamei lui într-o lumină nouă, electrizantă, copleșitoare.

### Referințe bibliografice:

1. SACHER-MASOCH. Coordonatori: Adriana Babeți și Cornel Ungureanu. Iași: Polirom, 1999.
2. STĂNESCU, Bogdan-Alexandru. Va veni vara și va avea ochii tăi. *Observator cultural*, nr. 864, din 17 martie, 2017. <https://www.observatorcultural.ro/articol/va-veni-vara-si-va-avea-ochii-tai/>.
3. ȚÎBULEAC, Tatiana. *Vara în care mama avea ochii verzi*. Chișinău: Cartier, 2016.
4. ȚURCANU, Andrei. *Arheul marginii și alte narațiuni*. Chișinău: Cartier, 2020.

CZU: 821.135.1(478).09(092)  
ORCID: 0000-0002-3424-1588

Alexandru BURLACU  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

PETRU CĂRARE:  
„SĂGEȚI” INOCENT DISIDENTE

### Petru Cărare: „arrows” innocent dissents

**Abstract:** In the literature Romanian of Bessarabia from the 1960s to the 80s of the last century, Peter Path illustrates the type of dissident writer. In the most accomplished volume „Arrows” (1972), the poet is distinguished by several subversive epigrams, which is why the book was stolen from bookstores. Among the favorite themes are the drama of alienation, the destiny of the Romanian language in the space between Prut and Nistru, the humble existence of the little man, all of which, under the conditions of political censorship, are expressed inventively, in an indirect form, with contextual ambiguities and much courage in the time of the totalitarian regime.

**Keywords:** poetry, aesthetic rehabilitation, epigram, parody, histrion, mime, political censorship.

**Rezumat.** În literatura română din Basarabia din anii '60-'80 ai secolului trecut, Petru Cărare ilustrează tipul scriitorului disident. În cel mai realizat volum *Săgeți* (1972), poetul se remarcă prin câteva epigrame subversive, motiv pentru care cartea a fost sustrasă din librării. Dintre teme favorite se evidențiază drama înstrăinării, destinul limbii române în spațiul dintre Prut și Nistru, existența umilă a omului mic. Toate acestea, în condițiile cenzurii politice, sunt exprimate inventiv, într-o formă indirectă, cu ambiguități contextuale și mult curaj pe vremea regimului totalitar.

**Cuvinte-cheie:** poezie, reabilitarea esteticului, epigramă, parodie, histrion, mim, cenzură politică.

După „cortina de fier”, în a doua jumătate a secolului trecut, ia amploare literatura disidentă, un fenomen aproape nesperat sau total necunoscut plaiului mioritic. La marginea imperiului, repercusiunile campaniilor de la Centru se resimt cu întârziere pentru că după *Numele tău* (1968) de Grigore Vieru și *Sînt verb* (1968) de Liviu Damian, volume cu câteva texte subversive, mai apar în inerția reabilitării și resurecției esteticului *Aripi pentru Manole* (1969) de Gheorghe Vodă, *Firul Ariadnei* (1970) de Anatol Ciocanu, *Melodica* (1971) de Dumitru Matcovschi, de fapt, o rescriere a *Descântecelor de alb*

și *negru* (1969), arestate, se încheie, vorba lui Em. Galaicu Păun, „primăvara pragheză” a literaturii române din Basarabia. Volumul *Săgeți* (1972) de Petru Cărare, retras din vânzare, marchează deja ofensiva în forță a cenzurii.

Despre Petru Cărare, venit din Zaimul lui Mateevici, s-au spus mai toate lucrurile care îl caracterizează și îl diferențiază între ceilalți șaizeciști basarabeni. Colegii de breaslă i-au remarcat luciditatea și istețimea epigramei, buna stăpânire a parodiei, umorul spontan, ironia caustică etc. Este însă contestat de critica oficială, înainte de toate, pentru curajul recalcitrant, satira batjocoritoare a noii societăți. Unii contemporani au vorbit de disidența poeziei sale. Petru Cărare „a fost de la bun început un os în gâtul regimului” (Ion Ciocanu); el „poate fi considerat pe drept un disident sadea al anilor '60 - '70” (Ion Ungureanu); „ne-a dat o comedie a prostiei umane” (Mihai Cimpoi). Modelul Topârceanu e cât se poate de evident în parodii.

**Săgeți și ținte.** Recitate astăzi, unele dintre ele nu și-au pierdut prospețimea de odinioară și mai pot fi savurate mai cu seamă de către cititorul inițiat cu realitățile de pe timpul regimului de ocupație. Cu mare ecou în epocă e *Scrisoare mamei* (1956), poem care i-a amânat debutul editorial (*Soare cu dinți*, 1962). Poemul „a văzut lumina tiparului abia peste 33 de ani”, dar a circulat ca o creație folclorică, recitat la întâlnirile cu cititorii: „Mi-i sărac serviciu-n fapte,/ Ce să-ți spun? Mă port modern:/ Vin la nouă, plec la șapte/ Și-s cu grad de subaltern./ N-am să caut pete-n soare,/ Dar spun drept – ca jurnalist,/ Nu că n-am nici o valoare,/ Pur și simplu, nu exist.// Nu am drept să scocior tină/ Și să nasc idee nouă,/ Pot să critic o găină,/ Când aceasta nu se ouă”.

Este printre primii poeți care, în condiții vitrege, pune la ordinea de zi soarta limbii române în spațiul dintre Prut și Nistru: „Țipi destui în capitală/ Ne tot strâmbă vechiul grai;/ De prin hăuri dau năvală/ Straturi verzi de mucegai”. Poemul exprimă, scrâșnind din dinți, durerea feciorului de țăran orășenizat, intelectul în prima generație cu un destin tipic basarabeanului străin la el acasă: „Alții vin de nu știu unde/ Și te miri de cum răzbat,/ Dar primesc în trei secunde/ Locuințe de la stat.// Și sub pălării de fetru/ Nu se-ntrebă de-s mai tari:/ Sunt mai groși în diametru –/ Au și camere mai mari.// Iar mie dacă-mi vine/ Vreun prieten de la țară/ Eu îl culc în pat la mine/ Și mă duc să dorm la gară...” („Scrisoare mamei”).

Cel mai realizat volum este *Săgeți* (1972), aici se găsesc câteva epigrame subversive, motiv pentru care cartea a fost sustrasă din librării. Drama înstrăinării este exprimată cu luciditate și multă îndrăzneală pentru vremea ceea:

„În stânga vecini,  
În dreapta vecini,  
Deasupra vecini,  
Dedesubt vecini, –  
Și toți sunt străini  
Veniți de departe.  
Străini în față,  
Străini în spate.



Și numai frații departe,  
 Și numai surorile în lume.  
 Și mama în casa pustie,  
 Și tata sub crucea din deal...”  
 (*Înstrăinare*).

Idea libertății în societatea totalitară e că

„Liber ești să stai în cușcă”:  
 „Leule, avem fârtate,  
 Cam aceeași libertate,  
 Libertate fără cușcă.

Libertate, cum am zis:  
 Tu închis și eu închis;  
 Însă, frate, ce-aș uita:  
 Cușca mea e-n cușca ta”  
 (*De-ale circului*).

Poezia cotidianului tematizează existența umilă a plebeului: „Mai marii voștri fac ce vor./ Iar voi, iști mici, o plebe sclavă./ Oricât de neagră fapta lor./ O ridicăți orbește-n slavă./ Când voi trăiți mereu plecați./ Oftarea voastră e deșartă./ Cât fruntea n-o c-o ridicăți./ Nu meritați o altă soartă” (*Plebeilor*).

*Sprovada unui învins din pieile-roșii* este o aluzie străvezie la destinul românilor din stânga Prutului: „O, zeul meu, când m-ai făcut./ Ce luat ai pus în mine./ Doar la străini de-mi caut scut./ Spus fiind, să mă simt bine?/ De ce mi-i frate un străin?/ Au nu e semn că neamul piere?/ Stăpânul nou să-l gudur blând, -/ Acesta mi-i pe lume rostul?/ O, Doamne, ce-ai gândit Tu, când/ Ai zămislit și neamul nostru?”

*Oaspetele nepoftit* e un poem care nu și-a pierdut actualitatea și cu rezonanță în epocă:

„Noi avem un hoț în casă  
 Noi cu hoțul stăm la masă, –  
 Ne-a ieșit mai ieri în cale  
 Cu idei și cu pistoale  
 Și-acum să ne ia se-ndură  
 Și bucata de la gură  
 Și-ncă altă noutate:  
 Ești dator să-i spui și frate.  
 Dar să-i dai, în loc de pită –  
 Un calup de dinamită!  
 Scurgă-se pe râu la vale,

În al gloanțelor rafale,  
În a gloanțelor rafale,  
Cu idei și cu pistoale”.

**Histrion și mim.** Petru Cărare „intră mimetic în pielea personajelor din fauna literaților”, persiflându-le „metehnele și timbrul stilistic” (Adrian Dinu Rachieru). Multe dintre parodii au devenit celebre:

„Când văd un pahar cu vin,  
Scot căciula și mă-nchin;  
Când văd numai un pahar,  
Mă închin mai mult fugar;

Dar plec jos smerita frunte,  
Când văd două și mai multe  
Și pân-la pământ mă plec,  
Când văd un butoi întreg!

Ș-apoi cum să nu te pleci  
Drept gârliciul unui beci!  
Te tot pleci și te închini,  
Până ieși din beci pe mâini...

Când văd un pahar cu vin,  
Scot căciula și mă-nchin.  
Nu-l închin c-așa se cere,  
Ci să nu-l iau n-am putere,

Căci mă-ndeamnă toți așa:  
Ori îl bei ori nu-l lăsa!  
Când văd un pahar cu vin,  
Scot căciula și-l închin,

Iar Moldova-i țară mare:  
Tot butoaie și pahare!  
Deci cât umblu, până sar  
Țin căciula subțioară.

Și cât umblu, îmi dau samă  
Că Moldova-i toată-o cramă.  
Ține-i, doamne, veșnic harul!  
Jos căciula, sus paharul!”

(*Căciula și paharul* după Petru Zadnipru).

Nicolai Costenco este parodiat exaltând anumite locuri comune, ticuri verbale, absurdități, viziuni burlești: „Tragi un urcior, tragi două, trei ulcioare/ Și dintr-o dată parcă ți se pare/ Că însuși globul pământesc e un butoi/ Cu cepul în republică la noi” (*Să fie-al naibii cel care nu bea!*) sau și mai la vedere în *Mândra mea* cu neoașisme și regionalisme stridente: „Mândra mea are mărgele/ Și bariz cu picățele,/ Dar i-i frică de păcat:/ Doarme singură în pat.// Ea șoldanele rotunde/ Sub cămașă le ascunde,/ Cămașă de borangic,/ Pe desubt – mai mult nimic.// Dorul meu o ia cu-ncetul,/ Iar eu singur dau de-a dreptul:/ – Mândro, stai să-ți pun ventuze/ Mai pe umeri, mai pe buze.// Luna, țăță curioasă,/ Stă să vadă ce-o să iasă./ – Haide, mândro, ce mai stai?/ Ori dă-i drumul ori nu dăi?// Trag perdica la o parte,/ Mândra zice: – Nu se poate! –/ Ați văzut ce pui de drac!/ Zi, Moldovă, ce să fac?”.

Naivitatea simulată salvează aparența spiritului de finețe: „Să te seduc? Dar cum se poate?/ Ar fi o crimă, pare-mi-se,/ Să tragi și-un foc într-o cetate/ Ce-ți stă cu porțile deschise” (*Uneia*). Poanta aruncă lumini noi în cele mai izbutite epigrame scrise la ordinea de zi. „Stabilitatea” e văzută în dezbinare: „Frig în casă, patul rece,/ Iarna vine, toamna trece,/ Doar un lucru-i permanent:/ Dezbinarea-n parlament” (*Stabilitate*).

Cu o sănătoasă vervă satirică sunt tratați vanitoșii, corupții, proștii, reprezentanții tuturor categoriilor sociale. La urma urmelor, „râsul și plânsul” lui Petru Cărare este o trecere histrionică în revistă a celor mai felurite vicii ale lumii de azi.

CZU: 821.135.1(478).09

ORCID: 0000-0003-0451-444X

Nadejda IVANOV  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chişinău)

**ZĂPEZI ÎN AUGUST SAU PERIPLUL  
ODISEIC FĂRĂ ITHACA**

***Zapezi în august* ou le voyage odyssee sans Ithaca**

**Résumé:** Le volume antologique *Zăpezi în august* de Andrei Turcanu représente le monde de l'être et le voyage dans l'odyssée de l'âme lyrique, des bouleversements et des confrontations intérieures (*Cămaşa lui Nessos*), à la contemplation du sacré et d'éternité (*Emanuel Alexandru, Verde regal*). Réunis en un seul volume, les poèmes conçoivent un cours de devenir et d'évolution spirituelle de l'individualité créative, mais, chacun séparément, reflète pas seulement la spécificité de l'acte de création, mais encore le niveau de proximité de l'ego au *sens* de l'existence. Jusqu'à l'état nommé *Emanuel Alexandru*, le nom suggestif pour l'expérience magico-religieuse vécue, qui serait decodé *Dieu est avec nous*, l'âme lyrique englobe la tragédie de son peuple fracturé, tombé dans le néant, qu'il voudrait animer avec sa propre souffrance, en descendant aux racines de l'être, aux sources du sacré. Dans le dernier livre, *Verde regal*, le poète quitte l'histoire et monte directement sur les bords de l'Absolu. La masculinité agressive, brutale et déformée se dissout dans les eaux du plaisir suprême. La froide acuité de la raison disparaît au moment des appels clairs de l'éternité et de la rupture du vieux corps fouetté et renié. Le poésie dans *Verde regal* abandonne les batailles féroces, renonce aux querelles, se retrouvant dans une paix extatique supérieure et curative. Cette sortie inattendue des „prisons” du quotidien coercitif et suffocant, le poète le doit à l'Amour. C'est la force libératrice, le remède de la réconciliation avec soi-même dans une situation détachée au-delà du „monde” qui est tombée et s'est irrémédiablement perdue dans la magie démoniaque du mal, du mensonge et de la laideur.

**Motsclés:** poèmes, souffrance, somnambulismecollectif, sens, paix, absolu.

**Rezumat:** Volumul antologic *Zăpezi în august* de Andrei Turcanu redă lumea ființei și periplusul odiseic al eului poetic, de la bulversările și confruntările interioare (*Cămaşa lui Nessos*), la contemplarea sacrului și a veşniciei (*Emanuel Alexandru, Verde regal*). Adunate într-un volum, poeziile proiectează un curs al devenirii și al evoluției spirituale a individualității creatoare, iar fiecare în parte, reflectă nu doar specificul actului de creație, dar și gradul de apropiere a eului de *rostul* existenței. Până la starea numită *Emanuel*

*Alexandru*, nume sugestiv pentru experiența mistico-religioasă trăită, decodificată ar fi *Dumnezeu este cu noi*, ființa eului liric cuprinde tragedia poporului său fracturat, pe care ar vrea să-l reînsuflețească cu propria suferință, prin coborâre la rădăcinile ființei, la izvoarele sacrului. În ultima carte însă, *Verde regal*, poetul părăsește istoria și urcă direct pe muchiile Absolutului. Masculinitatea agresivă, brutală, contorsionată se dizolvă în apele voluptății supreme. Ascuțișurile reci ale rațiunii dispar în momentul chemărilor limpezi ale veșniciei și ruperii de trupul vechi biciuit, renegat. Poezia din *Verde regal* abandonează luptele acerbe, renunță la încăierările donquijotești, regăsindu-se într-o pace extatică superioară, tămăduitoare. Ieșirea aceasta neașteptată din „închisorile” cotidianului coercitiv și sufocant, poetul o datorează Iubirii. Ea este forța eliberatoare, remediul împăcării cu sine într-o detașată situație dincolo de „lumea” căzută și pierdută iremediabil în magiile demonice ale răului, minciunii și urâtului.

**Cuvinte-cheie:** poezii, suferință, somnambulism colectiv, rost, pace, absolut.

Poezia din *Zăpezi în august* (GUVANITAS, 2015) e însăși lumea ființei devenită un perpetuu supliciu. Ființa prinsă în ritmul cadențat al lumii totalitare, un ritm care menține flacăra vie a individualității creatoare. Revolta, surdă sau surdinizată, împotriva terorii istoriei nu suprimă ființa, din contra, resuscită eul liric, rănilor cotidianului o regenerează. Poezia este locul deschis sau este chiar deschiderea, unde poetul se întâlnește cu sinele „sângărând” în mijlocul dramei istorice, recompus antitetic din propria cenușă: „Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii,/ crescut în sine/ moarte și-nviere”. (*Ars poetica*)

Cuvinte ce lovesc ca o lamă de cuțit în rana deschisă vor, în *Cămașa lui Nessos*, să „trezească” conștiința adormită a tovarășilor veseli, dansând delirant „după cântul distrat al cucuvelei sătule” (*Autosugestie colectivă*), deși ochiul treaz nu poate să nu remarce că sub „bolta de cristal” „bătută de alta – întoarsă”, stăpână e doar agitația „atotputernicilor făpturi/ cu dinți mărunți/ de rozătoare flămânde” (*Implacabile categorii filozofice*). Aceste imagini plastice redau doar aproximativ disperarea eului liric în fața terorii elementarului dezumanizat ridicat la rang de destin implacabil: „supreme pietre”, „surde, nemiloase/ ciocane”, inflexibilă steaua deasupra” (*Toi*). Într-un astfel de univers, bătut „în cuie de aur”, după cum se exprimă poetul, sentimentul thanatic rămâne unica experiență mistică ce mângâie și oferă speranțe de eliberare din constrângerile realității distopice. Pe când iubirea, credința, adevărul, sunt valori mutilate, „ploița de mai”, simbol al sentimentului thanatic, facilitează apropierea eului liric de esențele ancestrale ale existenței: „Condamnat pentru totdeauna/ rană în așteptare să fiu/ mă deschid ție, sămânță de in/ ție mă dăruie, bulgăre de pământ primitiv/ caut liniștea voastră binefăcătoare/ care să răzmoaie trupul acesta/ ciolănos. Zădarnic în el/ se zbate pasărea oarbă/ în căutarea luminii!/ Primește-mă acum, ploiță de mai/ în dansul tău inocent și risipește-mă ca să dispar/ să dispar/ în ora fecundă a Învierii”. (*Rugăciune de mai*).

Pe parcurs, disperarea din volumul *Cămașa lui Nessos* se metabolizează într-o îndârjire vulcanică, cu dureri profunde și răbufniri intense, acute și reacții, uneori de un sarcasm nimicitor, la evenimente social-politice recunoscutibile ale tranziției.

Doar în *Iisus prin miriști* poetul își acceptă desemnat „paharul greu al suferințelor”. În locul săgeților vitriolate se trezește vocea unei melancolii (a se citi „un suflu de poezie”), singurul capabil în somnul amnezic și în vidul general să atingă plinul original al ființei: „În golul care ne locuiește/ și care imperceptibil ne înlocuiește/ suflu un abur de melancolie/ rece ca lama unui cuțit./ Cu el deschid rănile cicatrizate de somnul amnezic/ și fac să se-audă răgetul taurului/ înjunghiat la hotarul dintre lumea aceasta/ și lumea însetată de sânge” (*Artă poetică*). Dacă în *Ars poetica*, care deschide volumul *Cămașa lui Nessos*, poetul acceptă parcă, cu o distanțare filosofică, o conviețuire organică a poeziei cu răul, cu terifiantul zilei, devenit uneori materie creatoare („Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat lumii...(...) Grei, fagurii se-amestecă/ cu fiere, curg sâmburii./ în suflet călător prin rădăcină...”), atunci în *Artă poetică*, piramida se răstoarnă în favoarea certă a lumii subterane „însetată de sânge”, ființei care se „hrănește” și se dezvoltă prin lucirile de lamă ale melancoliei. Cu o voce gravă, spirit sceptic care nu trădează înfrângere, eul liric reface itinerarul circular al stărilor unui poet care poartă în spate nu doar drama sa interioară, ci și cea a comunității sale, a poporului răstignit cu cinism, ca Iisus pe cruce, de cei care „nevăzuți, ni se bagă în vise, trebăluiesc în istorie/ Cu copitele cailor somnul de prunci-mirați-și-exotici/ îl tulbură ni-l răscolesc/ Cum pe lângă noi, în mersul de vierme./ Trec în neant momentul eroic, clipa de glorie/ Odată cu apusuri de sânge/ care-n agonie tot cresc și descresc” (*Barbarii dinlăuntrul cetății*).

În noaptea lungă numită *Iisus prin miriști*, poetul nu mai aruncă năvoade spre tainele cosmice, nici chiar spre moarte. Privirea neclintită, rece și imunizată s-a trezit dintr-odată într-o singurătate totală și cumplită: „Vei cina singur în seara aceasta/ trup din trupul Tău ți se va opri în gâtlej/ de nemărginirea singurătății/ de secerișul unei munci în zadar/ de spicele goale/ fluturând în fală în boarea vântului lipsa lor de grăunțe/ de urâțul acestei lumi/ pe care ai vrut-o plină de miez/ li acum e doar plină de sine și de neașezare. (...) E târziu. De-ar veni măcar Iuda” (*Cină în singurătate*). Astfel, înalta misiune cristică se relevă ca un blestem, în profunda mahnire și singurătate umană.

În condițiile în care „Întunericul se întinde peste linia orizontului./ Orbecăim în căutarea unei ieșiri/ fără să ne dăm seama că batem pasul pe loc/ că această noapte/ e ca o piele neagră de taur/ care ne cuprinde și ne strânge fără îndurare” (*B(i)eții din marsupiu*), iar în locul unei judecăți cu dreptate, îl vom alege din nou pe Baraba, poetul cheamă întreaga umanitate să se reculeagă, să coboare la rădăcinile ființei, la izvoarele sacrului. În instinctele străvechi, în mituri și experiențe religioase, în ascetismul primar se regăsește lumina adevărului ontologic: „De ce vă mai temeți?! Zeii barbari de mult s-au cocoloșit/ în ieslele vitelor voastre. Deschideți larg porțile! Ieșiți în câmpie./ Spălați-vă picioarele în rouă./ Lăsați-vă în voia instinctelor străvechi/ și rugați-vă pentru ziua voastră de ieri./ De ea aveți nevoie/ pentru ca să vă prindeți de gâtul zilei de mâine” (*Rugați-vă pentru ziua de ieri*). Sfânta zi de ieri semnifică, limpede, identitatea culturală-mitologică și spirituală, reprezentând chintesența neamului, de care acesta a fost posedat.

Drama eului liric e tragedia comunității sale, înscrisă în cuvinte alerte, fulgerătoare, de care nu se poate disocia. Dacă în volumul anterior poezia reprezintă o rătăcire printr-o noapte delirantă în căutarea Ithacăi, următoarea carte, *Estuar*, anunță o dimineață „fără

sufflare”, o cădere fără dreptul de apel în neantul somnambulismului colectiv: „Cântecul cocoșilor/ cade la capătul nopții ca un satâr./ Cu sternul despicat, înnebunită, Cassandra/ rătăcește pe ulițele cetății./ Ochi stinși, de cenușă. Din gură i se scurge neantul./ Zorii bântuiți de coșmaruri prevestesc aceeași/ invariabilă somnambulie a rațiunii atotștiutoare/ și vidul istoriei de peste zi” (*Oracol*). Ființa împietrită nu mai cunoaște stări de măcinare, nici întrebări retorice nu-și mai adresează, ci doar aruncă priviri lucide dintr-o implacabilă eternitate spre realitățile noastre, spre esențele timpului nostru istoric. Miza e mare – însăși latura obscură și sacră a omului și existenței, ființa: „Aici, acolo, pretutindeni, dintotdeauna/ ea e s t e/ într-o nestrămutare mereu egală cu sine...” (*Ființa*). Este libertatea la care vrea să acceadă.

Dincolo de teribila conflictualitate a istoriei, în dreptul libertății ființiale se poziționează imaginea părinților, la amintirea căroră, se coroborează, temporar, sciziunile ființiale. *Acasă*, ce se desprinde din volumul *Cămașa lui Nessos*, este unicul spațiu mitic și sacru, în care poetul aruncă scutul, armele lăsându-se în brațele ocrotitoare ale părinților. În acest adăpost și timp unic de tihnă găngurește copilul imaculat de altădată, prind viață imaginile primordiale ce tămăduie rănille și fac suportabilă suferința: „unicornul înfrânt/ se strânge în lacrimă – rană-ndulcită” (*Aflux*). Sufletul, prizonierul îngenuncheat în fața cruzimilor existențiale se descătușează și, eliberat, reia relația lăuntrică cu Dumnezeu, cu eternitatea: „Bucură-te, suflete/ prietenul meu zbuciumat/ azi vom avea în sfârșit un repaus./ Mama îmi aduce o cană de lapte aburind/ și un fagure proaspăt/ iar tata/ cu o mână îmi mângâie rănille...” (*Acasă în doi*). Această stare de natură ontologică, deocamdată doar anunțată, reprezintă o matrice de creație din care, mai târziu, va lua viață, ca o resurgență mistică, ultimul volum al poetului Andrei Țurcanu – *Emanuel Alexandru, Verde regal*.

*Verde regal*, cea din urmă carte, vine în totală contrapondere cu celelalte, precedente. Toate, pe rând, *Cămașa lui Nessos*, *Elegii pentru mintea cea din urmă*, *Destin întors*, *Iisus prin miriști*, *Estaur* fac parte dintr-o celulă virilă a poetului, una care încontinuu se zbate în și se zdrobește de aceeași cruzime a lumii căzută în istorie, o istorie dominată de demoni, pe care eul liric ar vrea s-o purifice și s-o mântuie, la modul christic, prin propriul sânge. De-a lungul acestui itinerar, închipuind mereu periopluri circulare, poetul trece prin efluvii de trăiri tot mai ardente până la atingerea stării paroxistice a unui *Interior în roșu aprins*. *Verde regal* marchează o modificare esențială în condiția sa exterioară și interioară, o moarte și o înviere ontologică: „Cu cele lumești, îmi părea, am încheiat socotelile. Toate îmi erau străine și foarte departe” (IX). Cuvântul se transformă din „armă grăitoare” în vocea duhului trezit într-o nouă deschidere și o nouă menire. E cuvântul întru Har ce implică eul într-un dialog cu Sinele arhetipal înfățișat, ca un alter ego, de Gru-Gru, sugestie a goetheanului „etern-femininul ce înalță în țării”: „Eram un chimval aruncat într-o nesfârșire aridă. / Doar sparte alămuri. Din uleiul din candelă / un ochi îngrozit mă ținea în cătare./ Venise clipa. Dar în locul securii, în răsfațul florii de măr / coborai tu, / împușcând cu alice de puf./ «Hai, pasăre! – ți-am spus – / ca pe-un hap de arsen să te-nghit». / Nu bănuiam că intrasem în joc cu vecia / și că cele ce sunt se orânduiesc în răsnet cu cerul” (VII). Descoperim o renaștere a eului într-o ființă pleneră, tânără, cu o respirație totală și un ochi cosmic viu, invadat de prezența Verdului Regal.

Această concomitență moarte spirituală și înviere unește eul liric cu divinitatea sa lăuntrică prin iubirea dătătoare de lumină, forță primordială a viului: „Ies din burta chitului. / Tânăr, / debordez peste marginile lumii. (...) O, dragoste, pasăre stranie, sloi de gheață, stâncă fierbinte... / Zbori în înalturi, cazii în abisuri? Tu bulgăre de goc, / viață fără de moarte spintecând nemărginirea” (III).

Masculinitatea agresivă, brutală, contorsionată se dizolvă în apele voluptății supreme. Ascuțiturile reci ale rațiunii dispar în momentul chemărilor limpezi ale veșniciei și ruperii de trupul vechi biciuit, renegat: „Nu mai sunt înțeleptul / care, neclintit, să poarte în spate / cadavrul unui trist saltimbanc” (XV). Eliberat de crispările masculinității „angajate”, eul liric se dedă în totalitate Verdului Regal. Acesta îl rupe de tribulațiile cotidiene, „pământești” și-i deschide orizonturile unui nou eu într-o comunicare extatică și o beatitudine interioară pură, cu dublura sa psiho-ontologică feminină, cu anima sa: „Lângă mine Gru-Gru – / un vârtej însořit jubilând într-un dans – / peste țepii de miriști uscate așterne / un văl proaspăt de verde regal” (XV). În cele din urmă, *dansul*, simbol al ritmării și armonizării cosmice, integrează cele două forțe primare într-un tumult unic de incandescență divină: „– Gru-gru, Gru-gru... – trece prin floarea nemișcată a copacului un fulger albastru. // Înălțimile freamătă într-un allegretto de Brahms” (XXVI).

Poezia din *Verde regal* abandonează luptele acerbe, renunță la încăierările donquijotești, regăsindu-se într-o pace extatică superioară, tămăduitoare. Ieșirea aceasta neașteptată din „închisorile” cotidianului coercitiv și sufocant, poetul o datorează Iubirii. Ea este forța eliberatoare, remediul împăcării cu sine într-o detașată situație dincolo de „lumea” căzută și pierdută iremediabil în magiile demonice ale răului, minciunii și urâtului. Cu un elan tineresc binecuvântează întreaga existență și trăiește plener intensitatea clipei. Acum poetul se desprinde pentru totdeauna de lumea umbrelor și de „jocul orb al fărădesensului”. Supliciu în care „cu dinții îmi sfâșiam burta și răscoleam îndărătnic/cenușa din măruntaie” a luat sfârșit. Ființa în care simte pulsul întregului univers este eliberată din strâmtoarea condiției istorice: „Ies din burta chitului./ Tânăr/ debordez peste marginile lumii. (...) O, dragoste, pasăre stranie, sloi de gheață, stâncă fierbinte.../ Zbori în înalturi, cazii în abisuri?”. Eul liric revine mereu în fața providențialei Gru-gru, într-un extaz mistic, cu recunoștința eliberării și fericit de șansa de a mai trage o dată aer adânc în piept, „aer bun, același, ca și atunci, în copilărie”. Revelație ce derivă din experiența contactului cu Iubirea, Sacrul, Moartea, toate într-o Față: „Imobilizat și învins/ stăteam la marginea marginii./ Dincolo nu mai era nimic decât golul impenetrabil/ și palma întinsă a unui înger/ în care strâns sub aripă, zăcea Gru-gru. (...) Un miros de levănțică/ mă năboi din memoria miilor mei de strămoși...” (XII).

De-a lungul volumului, eul liric oscilează între starea de extaz cosmic, beatitudine și tânguiri în surdina de copil supus unor dureri fizice interminabile. Complementar, suferințele formează sensul Dragostei, dar și calea spre sine ca forță creatoare, ca dezlănțuire arhetipale care-i pot oferi poetului integritatea în sacralitate: „Prea mare e plata pentru aceste poeme, fiule! – Îmi spuse El, și-mi întinse o mână ca să mă sprijin.



În noaptea adâncă înot printre cuvinte/ ca printre niște amfore pline ochi cu propriu-mi sânge în clocot./ Simt cum dinăuntru meu năvăleşte afară/ lumina fragedă a unui verde regal, cum/ întunericul se dă la o parte/ și eu răsfirat printre litere, nu mai sunt/ nici aici/ nici acolo/ în nici o altă parte./ Nicăieri și, poate, în sfârșit fericit” (XX).

În contrast cu aparițiile anterioare, *Verde regal* ne surprinde prin modul neașteptat în care eternitatea pătrunde uneori în lumea noastră trecătoare, prin experiențele sale inedite ale raportării eului cu sine și cu sacrul. Incertitudinile, bulversările, decepțiile, toate au trecut ca un abur în fața Marelui Tot, pentru a descoperi, în locul acestora, unitatea lumii și liniștea interioară. Virilitatea completată de *anima* („sălbăticiune dulce”) înseamnă impuls thanatic, plinătate ființială, contopire în unitatea originară, primordială: „Adorat-o, șoptesc, sălbăticiune dulce!.../ Vino-n vâltorile amurgului meu/ și înlănțuie-mă cu tinerețea ta gălgâitoare.../ Întinde mâinile, larg, ca pe niște aripi desfăcute/ strânge-mă cu toată disperarea trupului tău, uită totul/ și fă-mă și pe mine să uit totul./ Doar flacăra ce ne cuprinde frenetic egal pe-amândoi să răspundă/ liedului acela de Brahms ce se zbuciumă-n castelul preăbușindu-se-n urmă” (XXX). Poezia ne duce la ideea că itinerarul întreprins de Andrei Țurcanu de-a lungul cărților de până la *Emanuel Alexandru* (de altfel, nume sugestiv pentru experiența mistico-religioasă trăită, decodificată ar fi *Dumnezeu este cu noi*, cu mine), a fost subit întrerupt. Poetul părăsește istoria și urcă direct pe muchiile Absolutului pentru a contempla veșnicia cu piscurile și cu abisurile ei amețitoare.

CZU: 821.111.1.09(092)

ORCID: 0000-0002-9590-9107

Iulian BĂICUȘ  
Facultatea de Litere,  
Universitatea din București  
(București)

## RECEPTAREA INTERBELICĂ A LUI ALDOUS HUXLEY

### The interwar reception of Aldous Huxley

**Abstract:** In this critical essay I have tried to emphasize how the reception of Aldous Huxley's work took place in the interwar period in Romanian literature, Aldous Huxley being one of the greatest English authors of all time, becoming a model for Romanian novelists like Anton Holban or Mircea Eliade, but also a field of research for several essayists, who turned his literature into a target, their approach resulting in a hermeneutics of Aldous Huxley's work. My intention was also to analyze a critical essay by N. Steinhardt, a fine and passionate connoisseur of Aldous Huxley's perennial philosophy, and to compare this text with his entire work essay.

**Keywords:** Essayist, Existentialism, Proust's influence, French culture, Teism, Metaphysics, Female characters, Philosophy.

**Rezumat:** În acest eseu critic am încercat să subliniez modul în care receptarea operei lui Aldous Huxley a avut loc în perioada interbelică, el fiind unul dintre marii autori englezi din toate timpurile, devenind un model pentru romancierii ca Anton Holban sau Mircea Eliade, dar, de asemenea, a fost și un teren de cercetare pentru mai mulți esești, care i-au transformat literatura într-o țintă, rezultanta fiind o hermeneutică a operei lui Aldous Huxley. Intenția mea a fost să analizez, de asemenea, un eseu critic al lui N. Steinhardt, un bun cunoscător al filosofiei perene a lui Aldous Huxley, și să compar acest text cu întreaga sa operă eseistică.

**Cuvinte-cheie:** Eseist, Existențialism, Influență proustiană, Cultura franceză, Teism, Metafizică, Personaje feminine, Filosofie.

Aldous Huxley este, și va rămâne, cu siguranță, unul dintre cei mai interesați autori moderni ai literaturii engleze, iar acest fapt l-a adus de multe ori în centrul atenției unor autori români interbelici cum ar fi Mircea Eliade, N. Steinhardt, C. Noica sau Anton Holban. Acesta a împrumutat în romanul *Jocurile Daniei* procedeul contrapunctului muzical, preluat de Aldous Huxley din muzica clasică, sau mai precis din muzica lui Johan Sebastian Bach, autorul unui manual de artă a clavecinului bine temperat. Asemenea referințe la Aldous Huxley putem identifica în textele teoretice ale lui Mircea Eliade,

autorul care credea că în romanele lui Aldous Huxley aveam, de fapt, modelul prozei de idei, tatonată în *Huliganii* (Eliade, 2008, p.12) sau *Lumina ce se stinge* (Eliade, 1991, p. 5), un roman eliadian care a preluat însă titlul unui alt roman al lui R. Kipling, *The Light that Failed* (2007).

În ceea ce îl privește pe C. Noica, și acesta vedea în romanul lui Aldous Huxley, *Orb prin Gaza*, un posibil antimodel pentru tinerii scriitori din generația trăiristă, cum i-a botezat Șerban Cioculescu, evident în derâdere, dar care pot fi considerați un curent existențialist *avant la lettre*, după cum bine observă și Mircea Eliade într-un pasaj din jurnalul său intim, singurul ghinion al acestor tineri fiind că s-au născut în interiorul unei culturi mici. Dacă s-ar fi născut în Franța, niciunul din acești autori nu ar fi făcut o carieră strict românească ci internațională, la care Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Emil Cioran, celebrul trio din Piața Furstemberg din Paris, au avut acces datorită faptului că au luat calea exilului și au ajuns toți trei niște somități în carierele lor diferite, de scriitor și istoric al religiilor, dramaturg și filosof și eseist.

Două dintre romanele lui Aldous Huxley cele mai cunoscute, *Minunata lume nouă* (Huxley, 2003) și *Insula* (Huxley, 2017), sunt, de altfel, construite la granița nestatornică dintre utopie, inventată tot de un englez care și-a latinizat numele, Thomas Morus, alias sir Thomas More, și distopie, de fapt este vorba despre romanul *Minunata lume nouă*, scris cam în aceeași epocă în care George Orwell publica o altă distopie, *1984* (1991), de data asta cu trimitere la regimul stalinist din Rusia, pe care a avut ocazia să-l analizeze din interior, fiind câțiva ani corespondentul postului de radio BBC la Moscova. Pe lângă romanele pe care le-a scris, Aldous Huxley a fost și un eseist și un publicist foarte activ, el lăsând publicului cititor englez sau din lumea largă mai multe cărți de eseuri pe care le vom aminti și aici. Unii critici, inclusiv Mircea Eliade, observau și enciclopedismul autorului, care, nu o dată, nu se sfa să citeze din *Enciclopedia Britannica*, pe care o lua în călătoriile sale cu el. O ediție a acestor, în esență călătorii culturale, există tradusă în românește, este vorba despre *Călătoria unui sceptic în jurul lumii* (Huxley, 2017), și cuprinde voiajele efectuate în India și Birmania, Malaya, Pacificul sau America, înainte de stabilirea sa definitivă aici.

La un moment dat, în textul romanului *Punct. Contrapunct* (Huxley, 2003), descoperim o comparație cel puțin uimitoare, naratorul romanului, Quarles, este comparat de autor cu o amoebă, care adună din jurul ei cu ajutorul unor piciorușe intitulate pseudopode fragmente minuscule de realitate, pe care le aglutinează și astfel își fabrică realitatea ficțională, de fapt dacă ne referim la proza lui Mircea Eliade modelele le găsim în André Gide și Aldous Huxley, doi importanți predecesori, scriitorul britanic putând fi făcut răspunzător și pentru frecvența sau abundența discuțiilor cu tentă ideologică, a banchetului de idei, care cam suprasaturează și jenează structura narativă a textelor romanelor *Huliganii* sau al *Întoarcerii din rai*.

După ce citește romanul lui Mircea Eliade, *Maitrey* (2018), Anton Holban, care a avut multe de învățat de la marele romancier englez, descoperă în acesta o structură huxleyană din *Punct. Contrapunct*, și anume ceva de genul: „Dar aș vrea să vorbesc despre tehnica pe care o împământenește la noi (*n.a.* în romanul său, *Maitreyi*) M. Eliade.

A capitoul I: A și B. Capitolul II: C și D. Capitolul III: E și F. Capitolul IV: A și F. Atragem atenția lui M. Eliade că aceasta este tehnica întrebuițată de Huxley în *Contrapunct*. M. Eliade îmi spune că John Dos Passos face același lucru. Și Jules Romains, în *Hommes de bonne volonté*. Și în definitiv Balzac, marea admirație a lui M. Eliade nu făcea la fel? (Florescu, 2001, p.145).

Sigur, cine ia la mână romanul *Jocurile Daniei* (Holban, 2005, p. 250) va constata exact acest procedeu de construcție, dar ca să venim înspre prezentul continuu există un romancier de azi, este vorba de Dan Lungu, care folosește în câteva dintre romanele sale acest procedeu. Uneori Anton Holban face niște confuzii amuzante astfel el este convins că unul dintre eroii din romanul *Punct. Contrapunct* (Huxley, 2003) , Sprandell, s-ar fi sinucis, ascultând quartetul în La minor a lui Wolfgang van Beethoven, dar cine citește cartea constată că acesta a fost puțin ajutat să moară, fiind, de fapt, împușcat.

Mica nuvelă *Two or three Graces*, scrisă de Aldous Huxley pentru a exprima cu ajutorul ei ideea mobilității feminine, i-a inspirat lui Mircea Eliade în alegerea titlului uneia dintre povestirile lui fantastice, *Cele trei grații*. Sigur, observația lui Mircea Eliade că John Dos Passos a preluat construcția aceasta contrapunctată în trilogia sa, *U.S.A.*, tradusă integral în limba română doar în urmă cu câțiva ani, nu face decât să întărească afirmația mea de la începutul acestui eseu și anume că Aldous Huxley a fost un prozator englez veritabil, care a reușit să impună o nouă formă de construcție romanului modern, alături de André Gide, care a impus prin *Falsificatorii de bani* (1996), scrierea simultană a textului și jurnalul acestei scrieri, deschizând drumul metatextului postmodern. Primul articol scris de M. Eliade și intitulat *Despre Aldous Huxley* (2010), constituie un eseu critic extrem de interesant, el va fi publicat în *Revista Fundațiilor Regale*, și apoi reluat în culegerea de eseuri *Insula lui Euthanasius*.

Trebuie spus că Mircea Eliade era un bun cunoscător al romanului englezesc contemporan, de altfel eseu *Despre Aldous Huxley* (Eliade, 2010) începe cu o observație surprinzătoare asupra unui alt scriitor englez, și anume autorul vine cu precizarea că dacă ne referim la D. H. Lawrence, nu *Amantul doamnei Chaterley* (Lawrence, 2016) este romanul cel mai rezistent din punct de vedere estetic, ci *Femei îndrăgostite* (Lawrence, 2014) și aș mai adăuga un titlu, este vorba despre *Fii și îndrăgostiți* (Lawrence, 1978).

Când ai acces la o literatură unde capodoperele narative sunt foarte frecvente este mai dificil să devii un mare romancier, de altfel Mircea Eliade precizează că pe lângă poeziile din *Leda și Cicadele* și un număr de douăsprezece romane, Aldous Huxley a mai scris și eseuri, publicând la zi un total de 20 de volume. Mircea Eliade analizează inițial romanul *Galben de crom* (Huxley, 2017), din care este atras de figura lui Denis, un tânăr poet, un personaj care descinde din zona literaturii romantice și din personajele lui Gourmont, care se remarcă prin amestecul de tragic și ridicol. Niciun personaj din opera lui Aldous Huxley nu reușește să părăsească acest teritoriu al cerebralității și nu poate din acest motiv comunica cu semenii săi, cu excepția lui Gumbriel, din romanul *Antic Hay* (Huxley, 2003), pe care Mircea Eliade îl consideră, ca marea majoritate a criticilor literari britanici, o veritabilă capodoperă a literaturii engleze. Personalitatea sa suferă din cauza

unei dedublări exact ca în *Dr. Jekyll*, titlul întreg al nuvelei fiind *Straniul caz al doctorului Jekyll și a domnului Hyde* (Stevenson, 2018), sau *Avatar* (2006) a lui Theophile Gautier, o povestire despre care unii critici literari români cred că ar fi putut să fie modelul nuvelei lui Mihai Eminescu, *Avatarii faraonului Tla* (Eminescu, 2018).

Revenind la *Galben de crom* (Huxley, 2017), eroul acestui roman, Scogan, este tipul epicureicului-umanist superior și tipului cerebral și brutei, iar mai multe dintre replicile sale aparțin zonei eseurilor lui Aldous Huxley din volumul *Proper Studies* (Huxley, 1929). *Galben de crom* (Huxley, 2017) este un roman extraordinar de simplu din punct de vedere narativ, crede din nou Mircea Eliade, deoarece, eroul acestuia, Gumbrell, se întâlnește cu doamna Viveash, exact în punctul în care își întâlnește marea iubire, pe Emily, iar această întâlnire îi provoacă amintiri dureroase, de care încearcă să scape însoțind-o pe femeie în parc și pierzându-se în conversații sterile. Teoria lui Mircea Eliade privind construcția personajelor feminine în opera lui Aldous Huxley mi se pare foarte actuală, el a remarcat pentru prima oară structura vacuă și factice a doamnelor sau domnișoarelor din romanele lui Aldous Huxley, care nu sunt niște tipuri umane, cum sunt cele masculine, ci se mișcă datorită unor tropisme de natură mai curând socială. Mircea Eliade, examinează în acest foarte inspirat studiu critic asupra eroinelor scriitorului englez:

„Psihologia unei întregi epoci, dominate sau cel puțin colorate de influența feminină, se descoperă în micile drame și lungile conversații ale femeilor lui Huxley. Cu foarte rare și fermecătoare excepții (Mary, soția lui Rampion din *Point. Couterpoint* și Emily din *Antic Hay*), femeile lui sunt înspăimântător de vacue și frauduloase. Mai ales când încep a îmbătrâni, când înțeleg că pasagerile farmece de superficialității s-au irosit, că nu mai pot crea o atmosferă de senzații, dorințe sau decoruri și că trebuie să apară în fața omului, iar nu femeie în fața bărbatului” (Eliade, 2010, p. 291).

Pe comentator nu-l interesează deloc realitatea psihologică a unor asemenea tipuri ci efectele în plan literar. Galeria de personaje feminine se diversifică:

„În locul femeii înger, femeii brute, femeii mediocre sau perverse, sau sterpe, sau isterice, iată personaje care mimează pe rând aceste tipuri, rămânând tot atât de inorganice, de amorfe și de precare ca o adolescentă. Nici o experiență nu le schimbă structura lor mimetică; nici o revelație nu le nuclează o personalitate; pot iubi și pot urî, dar o fac incomplet și unidimensional, ca o amibă. Se pare că Huxley face această deosebire între sexe; pe când bărbatul poate învăța ceva din viață (chiar dacă nu o înțelege), femeia nu învață nimic, ea trăiește prin tropisme. Cândva o conduceau instinctele, și atunci era o amantă perfectă sau o mamă fără prihană; acum în secolul al XX-lea, e condusă de tropisme sociale, de mode, de idei nedigerate, de sentimente facile” (Eliade, 2010, p.292).

Galeria tropismelor feminine acoperă în romanele lui Aldous Huxley o scară foarte largă și sunt pe alocuri chiar comice: „Una e mondenă și pozează în Caterina cea Mare, alta e o răzvrătită împotriva societății, alta luptă pentru drepturile pisicilor, alta scrie romane psihologice, alta studiază astrologia ca să câștige la curse, alta e preocupată de problema fericirii, alta se îndrăgostește de un romancier și vrea să realizeze perechea ideală” (Eliade, 2010, p. 292).

Într-un cuvânt toate femeile își creează surogate de idealuri care să le ofere un scop în viață. Eroina care ne interesează în conexiune cu Holban, prototipul livresc al Daniei și într-un mod mai puțin vizibil al Irinei, este Grace din nuvela *Deux ou trois Graces (Cele două sau trei Grace/grății)*. Am folosit grafia franceză pentru că Anton Holban (Florescu, 2001, p. 134) citește nuvela în această limbă:

„Grația aceasta este o caricatură semnificativă; ea ajunge întotdeauna ceea ce vrea (sau înțelege ea că vrea) bărbatul cu care trăiește. Primește orice șoc care îi curmă inerția; mimează orice personaj care are succes monden; împrumută și reproduce tot. Firește, ea aparține acelei clase de femei inferioare și de «elită» care alcătuiește materialul lui Aldous Huxley. Dar autorul, în altă parte, ne artă că mima și vacuitatea constituie însuși structura sufletului feminin: chiar cea mai umilă soție de mahala mimează o altă personalitate, a soțului, a amantului sau a actriței de cinematograf” (Florescu, 2001, p. 123).

Și Irina, personajul din romanul lui Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic* (Holban, 2005) este o asemenea Grație, vacuitatea sufletului ei fiind în permanență scoasă în evidență de narator. Noul ei amant va fi sesizat doar în momentul în care Sandu o descoperă citind, „pentru variație”, o carte de istorie, după ce în prealabil emisese o idee diferită de cea a naratorului, într-o discuție despre un roman de Francois Mauriac. Paralelismul cu eroina lui Aldous Huxley, Grace, nu a fost făcut de un critic contemporan, ci de însuși Anton Holban într-o scrisoare din 1932: „Am citit o admirabilă carte, și eroina seamănă mult cu Irina mea, eroul este mai calm decât mine: *Deux ou trois Graces* de sir Aldous Huxley” (Florescu, 2001, p. 125).

Printre genurile și speciile abordate, aflate într-o varietate uimitoare, se numără romanul, povestirea, nuvela, impresiile și jurnalele de călătorie, analiza metafizică din *Filosofia perenă* (Huxley, 2019), piese de teatru și eseuri, publicistică. În ultimul său volum, și cel mai important pentru înțelegerea operei huxleyene, *Filosofia perenă*, tradus chiar anul trecut, în 2019, autorul examinează, bazându-se pe citate numeroase din Meister Eckhart, Rumi, Lao Zi sau Zhuangzi, precum și din *Bhagavad-Gita*, *Cartea tibetană a morților* sau *Upanișade*, paralelismul existent între metafizica occidentală și cea orientală, cum nu mai întâlnim la niciun alt teoretician al religiei sau mitodolog din literatura universală. Aldous Huxley intră și el în acea categorie de autori care de-a lungul vieții lor scriu o singură carte, dar pe care o prezintă, când anecdotic, când schematic, când ca un roman, când ca o controversă. O altă afirmație surprinzătoare este aceea potrivit căreia Aldous Huxley este și un jurnalist, și un director de ziar de geniu, are două calități îngemănate, ca doi arbori care au o rădăcină comună. El scrie și reportaje, și articole de fond, și foiletoane, și ar fi capabil să facă un ziar singur, iar cam jumătate, din opera sa a fost scrisă pentru ziarele britanice.

Colegul său de eseistică din literatura engleză, este G. K. Chesterton, despre care Mircea Eliade va scrie tot într-un articol din *Insula lui Euthanasius*, dar care era admirat și imitat și de N. Steinhardt. Acesta afirma la un moment dat că, dacă o apuci pe cel mai lung drum, când ești grăbit și invoci motive secundare, când nu ai decât timp și spațiu reușești doar să enumeri câteva din motivele principale. Graba lui Aldous Huxley nu este

neapărat legată de sensul cantitativ al cuvintelor, ci de graba viețuirii sau înțelegerii lumii înconjurătoare. Cultura sa este bogată și diversă dar este construită cu grabă gazetărească. În general dacă s-ar fi rezumat să scrie eseuri, trebuia să citeze din Shakespeare, Dante sau Homer, de altfel titlul, *Minunata lume nouă* (Huxley, 2007), urmată de *Reîntoarcere în minunata lume nouă*, una din cele mai importante distopii produse în Anglia, la paritate cu romanul lui George Orwell, *1984*, este un ecou al unui vers din piesa *Furtuna* a marelui dramaturg, supranumit lebăda de pe Avon, William Shakespeare, considerat de Harold Bloom drept centru al *Canonului occidental* (2008). Evident, dacă luăm în calcul lumea ficțională a romanului în care oamenii sunt produși prin inginerie genetică și vin pe lume în incubatoare speciale, titlul are mai mult o pronunțată valoare antifrastrică sau mai bine spus, ironică. *Minunata lume nouă* este urmată de un sequel al primului volum, între cele două părți existând un raport care a fost introdus în literatura occidentală de romanul lui André Gide, *Falsificatorii de bani* (1996), care se găsește într-o relație intratextuală cu jurnalul scrierii romanului intitulat chiar așa *Jurnalul falsificatorilor de bani*. Acesta constituie, de fapt, un șantier al scrierii romanului, Deși Mircea Eliade nu pomeneste acest roman esențial pentru genul literaturii distopice și apariția ei, putem contabiliza în dreptul lui Sir Aldous Huxley un alt roman din aceeași categorie, ultimul din cele douăsprezece scrise de el, *Insula* (2017).

Deși debutează ca o utopie clasică, în care un călător vine din exterior pentru a descoperi societatea mai mult ca perfectă ce a dus la bun sfârșit îngemănarea tehnicii cu arta, unde un jurnalist cinic, Will Farnaby, care poate fi considerat un purtător de cuvânt al autorului va asista la declanșarea unei revoluții care conduce în final la instaurarea treptată a haosului social, un semnal foarte clar prin care scepticismul lui Aldous Huxley iese la iveală, și anume, că în lumea contemporană orice utopie sfârșește prin a deveni distopică.

Ca să restabilim adevărul, trebuie spus că distincția aceasta pe sexe aparține în întregime lui Mircea Eliade, din moment ce Philip Quarles dă dovadă de un mimetism social și sufletesc identic, trăind la fel de bine prin intermediul acelorași tropisme, exact ca și eroinele romanelor lui Aldous Huxley sau Marcel Proust, romancierului francez potrivitându-se la fel de bine, teoria ad-hoc formulată de Mircea Eliade. Nu mai puțin vacue sunt și femeile din imensul roman proustian, *În căutarea timpului pierdut*, căci Grace se înrudește chiar cu Albertine, personajul lui Marcel Proust. Acest text ne aduce confirmarea unor impresii proprii, iar romanul românesc interbelic abundă de asemenea tropisme, în majoritatea lor de natură socială. Un cunoscut romancier francez, François Mauriac, referindu-se la colegul său englez a spus în glumă că acesta este un autor franco-englez, și cred că avea mare dreptate. Și cum ultima parte a vieții sale s-a petrecut în SUA lucrurile cam încep să se complice. Putem aduce în discuție romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau chiar romanele lui G. Călinescu. Trebuie făcută însă precizarea că majoritatea acestor tropisme sunt de natură socială, semn că provin din zona romanului doric, vezi clasificarea lui N. Manolescu din eseul asupra romanului românesc, *Arca lui Noe* (Manolescu, 1997, p. 342).

Într-un cuvânt, toate femeile își creează surogate de idealuri care să le ofere un scop în viață. Eroina care ne interesează, în conexiune cu personajele lui Anton Holban, prototipul livresc al Daniei și într-un mod mai puțin vizibil al Irinei, este Grace din nuvela *Deux ou trois Graces* (*Cele două sau trei Grace/grății*).

Cuplul din nuvela lui Aldous Huxley, *Două sau trei grății*, este întregit de Peddley, omul crampon, care-și petrece luni din viață căutând cunoscuți prin găurile mici de graniță din Franța, Elveția sau Italia, pentru a le povesti călătorilor tot felul de legende și basme, în orele în care trenurile așteaptă liniștite la frontieră.

Anton Holban nu era singurul autor interbelic care se ocupa de studiul eroinei acestui microman, colegul lui de generație, Mihail Sebastian, N. Steinhardt dar și Mircea Eliade erau atrași în egală măsură de vacuitatea aceasta a personajului feminin. Nicolae Steinhardt a surprins și tema romanului: „lipsa de unitate și continuitate în caracterul femeii când este îndrăgostită” (Steinhardt, 2008, p. 334). Mircea Eliade a consacrat un articol separat tipurilor masculine sau feminine din proza lui sir Aldous Huxley, subliniind faptul că personajele feminine din proza acestuia sunt, de obicei, conduse de tropisme sociale, de mode, de idei nedigerate, primite de-a gata sau de sentimente factice (Eliade, 2009, p. 123).

În romanul acestuia, *Orb prin Gaza* (Huxley, 2009), dincolo de tema posibil comună a orbirii, ce ar trebui să ne pună pe gânduri, unul dintre personaje, Anthony Beavis, își mărturisește public disprețul manifestat față de tehnica rememorării la comandă, de convenția madlenei proustiene: „Toată povara aceasta a experienței trecute pe care o tăram după noi! Ar trebui să existe un mijloc prin care putem scăpa de amintirile de prisos. Cât îl urăsc pe venerabilul Proust! Într-adevăr îl urăsc!” Și cu o vervă îndrăcită începu să evoce imaginea aceluia căutător astmatic al timpului pierdut, cu pielea greșos de albă și de fleșcăită, cu mâinile aproape feminine, dar acoperite cu păr lung și negru, acel om va sta de-a pururi pe vine în scaldătoarea căldicică a amintirilor regăsite. Clăbucii soioși rămași din nenumăratele băi făcute în trecut pluteau în jurul lui. Tot jegul acumulat în ani de zile, încrustat în pereții căzii, sau rămas în suspensie ca o mazăgă neagră, în apă. Invalidul palid și respingător îmbiba buretele în propria lui zoaie ca să și-l stoarcă mai apoi pe față. Lua apa scârboasă în pumni, clătindu-și încântat apoi cu ea gura, gargarisind și adulmecând ciorba leșioasă, pătruns de pietate, asemenea unui hindus în Gange (Huxley, 2009, p. 232)”.

Cu toate acestea romanul lui Aldous Huxley a fost puternic influențat de revoluția proustiană, dar și de romanele lui D. H. Lawrence, iar acest fapt este vizibil după lectura primelor pagini. Ieșirea lui Beavis poate avea o singură cauză așa-numita anxietate a influenței, definită atât de exact într-unul din eseurile lui Harold Bloom (Bloom, 2009). Romanul lui Aldous Huxley a fost în linii mari destul de bine primit dar într-o recenzie publicată în epocă, Constantin Noica își exprima rezerve destul de mari față de calitatea estetică a romanului și îl considera sub valoarea *Punct. Contrapunctului* inițial (Noica, 2004, p.123 )

Atacul violent și cam sub centură, pe care l-am reprodus integral în teza mea de doctorat, *Dublul Narcis* (Băicuș, 2002), l-aș privi ca forma cea mai radicală de desprindere de modelul proustian. Ruptura personajului cu trecutul, în cazul Aldous Huxley,



în acest text de tip puzzle, superfragmentat, este una definitivă, iar Beavis e incapabil să vadă altceva în acel teanc de fotografii decât “cadavrele” succesive ale ființei care a fost și își dorește doar „ca zilele să-mi fie despărțite una de alta printr-o nefirească impietate.” (Huxley, 2009, p. 145).

Romancierul modern își radicalizează astfel discursul și, sub forma unei parodii mușcătoare, atinge pe alocuri virulența unui pamflet, marcând astfel definitiv despărțirea sa de Marcel Proust. Reluând ideile și experimentele unui Aldous Huxley, Mircea Eliade fragmentează timpul narațiunii propriu-zise și introduce mari pauze narative, întârziind acțiunea cu discursuri prea încărcate de ideologie.

Pentru cei care nu știu, adolescentul miop Mircea Eliade a folosit un manual de creștere a acuității vizuale scris de Aldous Huxley, care i-ar fi permis să vadă destul de bine deși în copilărie era miop; de altfel despre acest episod al ipotezicii orbiri a lui Aldous Huxley, Mircea Eliade a discutat la un moment dat cu fratele lui, sir Julien Huxley, care a fost ales președinte al U.N.E.S.C.O..

Cele trei romane scrise de Aldous Huxley, *Punct. Contrapunct, Orb prin Gaza*, și *Antic Hay* se cantonează în zona romanelor de idei, deși, într-un eseu din *Fragmentarium*, intitulat *Romanul de idei*, (Eliade, 1991, p.124) Mircea Eliade se contrazice, afirmând că în majoritatea romanelor din lume apar neapărat idei.

N. Steinhardt crede că a-l critica pe Aldous Huxley este foarte ușor, dar el se rezumă cu comentariul său la un singur volum, *Time Must Have a Stop*, editat în anul 1946. Articolul pornește de la mărturisirea autorului că nu l-a iubit pe autorul englez de la prima sa lectură, deși a constatat imediat că este un autor cult și inteligent, care merita întreaga atenție a oricărui lector, de altfel de la acesta a apărut și conceptul prozei de idei, reluat de Mircea Eliade în volumul său de eseuri, *Oceanografie* (Eliade, 2019). Aldous Huxley s-a născut într-o familie aristocratică, bunicul său a fost prieten cu Charles Darwin și a fost naturalist, din câte se pare el ar fi formulat teoria din spatele Originii speciilor, pe care Charles Darwin a preluat-o și a demonstrat-o în urma călătoriei cu nava Beagle în jurul lumii, narată într-un text separat de teorie în sine, ca și tatăl și unchiul lui.

Discuția cu Julian Huxley a fost consemnată de Mircea Eliade în *Jurnalul* său, (2003, p. 57) și s-a purtat în jurul unei cărți care se numea *The Art of Seeing*, pe care adolescentul miop a citit-o în tinerețe și care consta într-o serie de exerciții care l-au vindecat pe marele istoric al religiilor de miopia din adolescență. De altfel familia lui Aldous Huxley ar putea fi comparată cu alte familii de savanți din care N. Steinhardt îi citează pe savantul Berthelot, pe ducii de Broigle, familia Curie, descoperitori, sau pe familia Mann, scriitori. El a intrat încă din copilărie în contact cu știința, a avut parte de o educație înaltă și de creșterea cea mai aleasă, și a știut să se folosească de aceste daruri ale soartei, de altfel sunt texte din opera sa, printre care și povestirea *Two or Three Graces* în care simțim Europa prin care a călătorit peste tot, vizibil prin personajul John Peddley, un cetățean al lumii, care circulă numai cu trenurile express pan-europene, și care „se duce la Paris ca și cum s-ar duce la bodega din colțul străzii” (Steinhardt, 2008, p. 327).

În opinia lui N. Steinhardt, Aldous Huxley e un autor fecund dar foarte inegal. Dintre romane el alege drept clasic romanul *Punct. Contrapunct*, în schimb *Galben de crom* și *Orb prin Gaza* nu ar fi decât două texte mediocre. Din romanul *Punct. Contrapunct* pornesc, ca dintr-un rizom deleuzean, numeroase încercări epice din literatura universală. Chiar și opera esențială a sa, *Jurnalul fericirii*, datorează destul de mult acestui roman, dar printre sursele lui N. Steinhardt se numără și romanul *Ulise* (Joyce, 1984), cel al epifaniilor joyceene, sau romanul lui Marcel Proust, cu procedeul celebru al memoriei involuntare, din ciclul *Căutării timpului pierdut*.

Printre operele reușite se mai înscriu și nuvela *Două sau trei Grații*, care i-a inspirat lui Mircea Eliade denumirea nuvelei fantastice *Cele trei grații*, o povestire încântătoare de o perfecțiune minoră și *Surâsul Giocondei* (Huxley, 1966), o nuvelă foarte izbită. Aldous Huxley excelează însă ca eseist, genul în care se îmbină inteligența sa uriașă în care intervin fie amintirile din călătorie, fie un număr infinit de citate din cărțile citite, toate acestea fiind dominate de „o ironie necruțătoare, capacitate de pătrundere, darul formulelor alese și al prezentărilor neconvenționale” (Steinhardt, 2008, p. 238).

Analiza propriu-zisă vizează însă un roman cu un titlu preluat din opera lui William Shakespeare, *Time Must Have a Stop*, din acest roman el alege un singur personaj, Eustace Barnack, pe care îl compară, *mutatis mutandis*, cu Scrooge, eroul lui Charles Dickens din *Poveste de Crăciun*. Lui Eustace i se oferă posibilitatea de a simți un singur moment de epifanie, dar el refuză acest tip de comunicare, în numele unui principiu hedonist atotputernic, ascunzându-se după propriile sale amintiri, fapt care nu va fi repetat de naratorul din *Jurnalul fericirii* (Steinhardt, 1991), care nu lasă să-i scape șansa unei convertiri, o experiență sufletească foarte intensă și descrisă cu măiestrie de un scriitor extrem de rafinat. Deși literatura universală, de la Tertulian la Pascal, este plină de situații legate de convertiri religioase, nu acesta este cazul unui Aldous Huxley, căci *Time Must Have A Stop* prezintă aderarea sa la supranatural. Autorul nu devine neapărat adeptul unei anume biserici, dar ultimul său eseu foarte important se numește *Filosofia perenă* și în acesta autorul vorbește pentru prima oară despre metafizică, de altfel nici acest titlu nu-i aparține, a fost folosit înainte de Leibniz.

Asupra titlului *Time Must Have A Stop*, ne vom opri un singur moment, și să nu uităm originea aceasta shakesporeană a titlului, de altfel și *Brave New World*, titlul celei mai importante opere scrise de Aldous Huxley, unul din cele mai importante romane distopice ale modernității, alături de 1984, romanul lui George Orwell, provine tot din opera lui Shakespeare. Titlul acestui roman, *Time Must Have A Stop*, provine din discursul mortuar al lui Hotspur din piesa lui Shakespeare, *Henry al V-lea*, partea I, scena 4: „But thought's the slave of life, and life time's fool; And time, that takes survey of all the world, Must have a stop”.

O definiție a religiei demonstrează faptul că decadența religioasă este numai una aparentă, crede N. Steinhardt, căci așa cum spunea autorul romanului *Time Must Have A Stop*, „sentimentele și intuițiile de natură religioasă pot fi raționalizate prin forme al căror caracter religios nu se deosebește de la prima vedere” (Steinhardt, 2008, p. 329).

Religia, precizează însuși N. Steinhardt, (Steinhardt, 2008, p. 330) presupune o formă ritualizată, o formă ascetică, un sentiment de frică mistică. Rudolf Otto, în cel mai important eseu de fenomenologie a religiei, *Das Heilige, Sacrul* (Otto, 2014), o caracterizează drept *mysterium tremendum*, misterul tremurător, vezi și eseuul lui Sören Kierkegaard, *Frică și cutremur* (Kierkegaard, 2002). Rudolf Otto va porni de la un fragment din poemul lui William Blake (Blake, 1999), *The Tiger*, care vorbește despre existența unei simetrii îngrozitoare, *The Fearfull Symmetry*. De altfel un alt titlu huxleyan provine tot din opera lui William Blake, *Ușile percepției, Raiul și iadul*, în acesta autorul narează cum a luat câteva grame de mescalină, iar percepția sa s-a modificat încât de la cutele pantalonilor la culoarea trandafirilor în glastră toată lumea exterioară a fost alterată iar percepția sa a fost complet schimbată.

Romanul lui Aldous Huxley prezintă un soi de societate în care indivizii sunt obținuți prin inginerie genetică, sunt produși în incubator și se împart de la naștere în cinci categorii, alfa, beta, gamma, delta și omicrom, și li se asigură fericirea cu ajutorul unui drog, care se numește soma, pe care îl folosesc în timpul actelor sexuale și care le dă o stare de beatitudine, încât aceștia nu se revoltă niciodată. Celălalt termen, cu valoare evident ironică sau antifracică, *Minunata lume nouă*, este un titlu împrumutat din monologul pe care un personaj din *Furtuna* (Shakespeare, 2016), Miranda, care l-a influențat și pe John Fowles în *Magicianul* (Fowles, 1988) sau *Colecționarul* (Fowles, 1993), îl folosește iar ultimul roman al lui Aldous Huxley este de data aceasta o utopie clasică, *Insula*, scrisă de Thomas Morus, cu trimeri la teozofia cu termeni preluați din budhism, pe care o remarcă N. Steinhardt în *Aldous Huxley, teist și romancier* (Steinhardt, 2008).

În romanul *Minunata lume nouă*, omenirea are o nouă religie, fordismul sau mașnismul, iar acțiunea cărții are loc în anul 600 după nașterea lui Henry Ford. În această societate aparent perfectă, religia nu este complet dispărută ci s-a convertit într-o religie socială sau științifică, de altfel în alte două eseuri, *Proper Studies* și *Ends and Means*, eseistul Aldous Huxley se ocupase de succedanele religioase. Ele sunt enumerate chiar de N. Steinhardt, așa cum reies din opera lui Aldous Huxley, succedanele fiind următoarele:

1. Succedaneul estetic, care presupune divinizarea artei.
2. Superstiții, care pot include modelele medicale, furia antiseptică.
3. Succedaneul politic, cultul statului, al Națiunilor.
4. Succedaneul rasist, reprezentat de mișcarea K.K.K., abrevierea vine de la Ku Klux Klan, ritualul și spasmul colectiv, valabil și în cazul național-socialismului, fascismului, sau comunismului, așa adăuga eu, vezi eseuul introductiv la antologia lui E. Negrici, *Poezia unei religii politice* (Negrici, 1995).

5. Glorificarea afacerilor și a banilor, ca parte din etica americană, care este de fapt cum a demonstrat sociologul Max Weber parte a eticii protestante, care stă la baza capitalismului.

6. În situațiile de criză sau de boală medicii și artiștii sunt priviți ca niște sfinți, ca niște sacerdoți.

7. De altfel, mai multe citate din opera lui Aldous Huxley apar și pe parcursul textului *Jurnalului fericirii* (Steinhardt, 1991), în capitolele buzunare ale textului propriu-zis, intitulate *Bughi, mambo, rag*, un soi de pasaje de tip fluxul conștiinței sau monolog interior

unde cronologia și așa zig-zagată a romanului este întreruptă pentru spațiile unor mici eseuri de dimensiuni reduse, unde jocul intertextual este lăsat liber. În privința cronologiei din *Jurnalul fericirii* (Steinhardt, 1991), opera fundamentală a lui N. Steinhardt, se simte în mod clar atât influența lui Marcel Proust, vehement atacat de Aldous Huxley în *Orb prin Gaza*, dar și imitat, pe principiul anxietății influenței, cât mai ales cea a lui James Joyce, din romanul *Ulise* (Joyce, 1984).

De asemenea, cred că cititorul român poate simți cu ușurință că *Jurnalul fericirii* se înrudește pe undeva și cu opere literare datând din perioada interbelică, cum ar fi *Huliganii* sau *Întoarcerea din rai* (Eliade, 2002), sau de ce nu cu romanul unei generații pierdute, *Noaptea de Sânziene*, toate scrise de istoricul religiilor și romancierul de ocazie Mircea Eliade, cu romanele ideologice ale lui Mihail Sebastian (Sebastian, 2000), *De două mii de ani* și *Cum am devenit huligan* și cu un roman descoperit de Monica Pillat tot în arhiva CNSAS din pur hazard, scris de Dinu Pillat, și intitulat *Așteptând ceasul de apoi* (Pillat, 2010).

Aldous Huxley rămâne la nivelul unui teism în fază pură, pe Dumnezeu îl numește dar nu-l definește, ci îl compară cu „o lumină strălucitoare, misterioasă, care cheamă sufletele spre ea, cu o învăluitoare persistență, prezență și liniște” (Steinhardt, 2008, p. 329). Peste temeiul metafizic se aplică un limbaj indianist, în care nu spui lege, spui dharma, nu spui cale spui dao, nu spui deus ci Ground, adică temelie. Acest Ground este deopotrivă imanent și transcendent, fiind totodată principiul nedezvăluit al oricărei dezvăluiri, iar ființele umane trăiesc numai pentru a se identifica cu temeiul, fiind scopul oricărei existențe umane.

Teoriile acestea aveau să-i inspire ultimul roman publicat, *Insula* (Huxley, 2017), în care pe Insula Pala a fost atinsă fericirea eternă, dar nu cu ajutorul unui drog cum era soma, ci printr-o justă echilibrare a valorilor sociale, obținută prin intermediul unei educații speciale și atenției acordate celor mici, care sunt învățați să perceapă distincția dintre Bine și Rău și să se păstreze înăuntru unei filosofii a moderației, teoretizată în unul din ultimele eseuri ale lui Aldous Huxley, *Filosofia perenă* (Huxley, 2019). Acest volum, în ciuda dimensiunii sale filosofico-metafizice este un soi de *Minima moralia* (Pleșu, 2013) huxleyană, care le oferă oamenilor și existențelor lor relativ limitate un orizont, sau mai bine spus un soi de azimut.

În accepțiunea lui N. Steinhardt, acesta crede că termenii orientali i-a preluat Aldous Huxley de la Ludwig Klages, un filosof al *Lebens Philosophie*, termen tradus de Șerban Cioculescu prin *trăirism*, care l-a influențat pe Emil Cioran, dar și de la Keyserling, Krișnamurti, doamnele Blavatski și Besant, cele care au teoretizat *Teozofia*. Iar N. Steinhardt își arată rezerva față de acest limbaj cu tentă indiană care la noi poate fi întâlnit în proza lui Mircea Eliade.

Titlul romanului *Time Must Have a Stop* are o semnificație specială, lumea romanelor lui Aldous Huxley este profund umană și este prinsă în vârtejul timpului, vrea să se sustragă, să iasă din cotidian, sau “din ceas dedus”, cum scria poetul Ion Barbu, să se stabilească.

Numai în afara timpului, unde nu există timp prezent, trecut sau viitor fericirea umană este posibilă, și aici se impune din nou paralela cu camera Sambô din romanul lui Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene* (Eliade, 1991). Într-un fel soluția este diferită de cea din romanele ciclului *Căutării Timpului Pierdut* a lui Marcel Proust, căci acesta trebuie oprit cu totul, în opera lui Aldous Huxley.

Personajele romanului sunt de Vries, care își face mereu planuri de organizare socială și sociocrație, Sebastian Barnack, interesat de poezie sau elenism, doamna Gamble, organizatoarea unor ședințe de spiritism, Bruno Rontini, personajul cheie al romanului, care este dominat de bunătate și religiozitate, căci așa cum precizează autorul, numai cine s-a făcut pe el bun îi poate converti pe ceilalți la bunătate. Rontini este anticar de amorul artei, se îndrăgostește de cărțile vechi și înțelepciunea lor, e un alter ego al autorului, și va avea și un discipol în această relație a bunătății, pe Sebastian. Când el se îmbolnăvește și moare, Sebastian îi va lua locul. Huxley reușește în cele din urmă să oprească timpul, prin recunoașterea veșniciei și dumnezeirii, iar în loc de religie el alege spiritualismul.

Ideea aceasta a bunătății suverane este contestată de un personaj hedonist, Eustace Barnack, care va gusta frumosul vieții la Florența, unde locuiește într-un splendid pallazzo, mănâncă numai mâncăruri delicioase, bea coniac vechi și scump, circulă cu cele mai moderne și mai confortabile mașini, este într-un cuvânt un om modern, vezi definiția lui Horia Roman Patapievici, un *om recent* (Patapievici, 2002). El va refuza să perceapă orice chemare a Sacrului, tot ce face în această direcție va fi să participe la ședințele de spiritism ale doamnei Gamble, o formă a caricaturizării sau denaturării Sacrului, căci *Teozofia* nu este o metafizică. De altfel numele ei este semnificativ, provine din verbul englez “to gamble”, care înseamnă a juca jocuri de noroc, a paria.

Așa cum spuneam, N. Steinhardt (Steinhardt, 2008) compară romanul acesta al lui Aldous Huxley cu *Povestea de Crăciun* (Dickens, 2018) a lui Charles Dickens, în care Ebenezer Scrooge este convertit de cele trei apariții, ale Crăciunului de ieri, de azi, și de mâine, la înțelegerea structurii facerii de bine, la renașterea în el a spiritului creștin.

În romanul lui Aldous Huxley cel care se convertește nu este Rontini ci Sebastian, acesta înțelege ce înseamnă viața de apoi, crede în nemurirea sufletului și biruința Spiritului. O singură scenă încurcă puțin romanul, încurcătura provocată de desenul lui Degas, vândut de acesta lui Sebastian, care se pierde într-un noian de minciuni.

În afară de Rontini, în roman îl regăsim pe însuși Aldous Huxley, un bătrân estetizant, cu citate din Shakespeare, trimeri la pictura italiană sau ek-phrasis-ul literar, descrierea celor mai noi descoperiri științifice, stilul eseistic, în plus utilizarea unor cuvinte tari, care nu-i plac deloc lui N. Steinhardt, dar care exprimă antivictorianismul autorului. De asemenea regăsim tonul rece, ironia sa ucigătoare, compoziția abstractă, tezismul ideatic, exteriorizarea prețioasă care creează o operă factice, similară, până la un punct romanului lui André Gide, *Pivnițele Vaticanului* (Gide, 2010).

**Referințe bibliografice:**

1. BLAKE, William. Poeme și Gravuri. Traducere de Cicerone Theodorescu. București: Editura Crater, 1999.
2. DICKENS, Charles. *Poveste de Crăciun*, traducere de Ana Maria Benea, București: Editura Corint, 2018.
3. ELIADE, Mircea. *Huliganii*. București: Humanitas, 2006.
4. ELIADE, Mircea. *Întoarcerea din rai*. București: Humanitas, 2010.
5. ELIADE, Mircea. *Lumina ce se stinge*. București: Editura Odeon, 1991.
6. ELIADE, Mircea. *Maitreyi*. București: Editura Cartex, 2018.
7. ELIADE, Mircea. *Despre Aldous Huxley în Insula lui Euthanasius*. București: Editura Humanitas, 2010.
8. ELIADE, Mircea. *Noaptea de Sânziene*. București: Minerva. Colecția BPT, 1991.
9. EMINESCU, Mihai. *Proză*. București: Litera, 2018.
10. FLORESCU, Nicolae. *Divagațiuni cu Anton Holban*. București: Editura Jurnalul Literar, 2001.
11. FOWLES, John. *Magicianul*. Traducere de Livia Deac și Marcel Chițoran, București: Editura Univers, 1988.
12. FOWLES, John. *Colecționarul*. Traducere de Mariana Chițoran. Univers, 1993.
13. GAUTIER, Theophile. *Avatar*. Traducere de Irina Mavrodin. București: Minerva, 2006.
14. GIDE, André. *Pivnițele Vaticanului*. Traducere de Mioara Izverna. București: Curtea Veche, 2010.
15. GIDE, André. *Falsificatorii de bani, Jurnalul falsificatorilor de bani*, 1994. Traducere de Irina Mavrodin. București: Editura Univers, 1996.
16. ELIADE, Mircea. *Noaptea de Sânziene*. București: Minerva. Colecția BPT, 1991.
17. HOLBAN, Anton. *Opere, Romane, volumul i*. Ediție de Elena Beram. București: Editura Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
18. HUXLEY, Aldous. *Galben de crom*. Traducere din limba engleză și note de Daniela Rogobete. Iași: Polirom, 2017.
19. HUXLEY, Aldous. *Minunata lume nouă. Reîntoarcere la minunata lume nouă*. Traducere de Suzana și Andrei Bantaș. Iași: Polirom, 2016.
20. HUXLEY, Aldous. *Proper Studies*. London: Chatto and Windus, 1929.
21. HUXLEY, Aldous. *Restul e tăcere*. Traducere de Antoaneta Ralian. Univers, 1977.
22. HUXLEY, Aldous. *Geniul și zeița*. Traducere de Viorica Boitor. Iași: Editura Polirom, 2013.
23. HUXLEY, Aldous. *Antic Hay*. London: Vintage Books, 2003.
24. HUXLEY, Aldous. *Aldous Huxley, prezentat de Mircea Pădureleanu*. Științifică și enciclopedică, 1978.
25. HUXLEY, Aldous. *Călătoria unui sceptic în jurul lumii*. Traducere și note de Daniela Rogobete. Iași: Polirom, 2018.

26. HUXLEY, Aldous. *Surâsul Giocondei*. Traducere de Margareta Bărbuță. București: ELU, 1966.
27. HUXLEY, Aldous. *Punct. Contrapunct*. Traducere și note de Constantin Popescu. Iași: Editura Polirom, 2003.
28. HUXLEY, Aldous. *Insula*. Traducere din limba engleză și note de Daniela Gorobete. Iași: Editura Polirom, 2017.
29. HUXLEY, Aldous. *Filosofia perenă*. Traducere și note de Daniela Rogobete. Iași: Polirom, 2019.
30. HUXLEY, Aldous. *Orb prin Gaza*. Traducere de Irina Eliade. Iași: Editura Polirom, 2009.
31. JOYCE, James. *Ulise*. Traducere de Mircea Ivănescu. București: Univers, 1984.
32. KIPLING, Rudyard. *The Light that Failed*. London: Echo Library, 2007.
33. KIERKEGAARD, Sören. *Frică și cutremur*. Traducere de Leo Stan, traducere din daneză și prefață de Leo Stan. București: Humanitas, 2002.
34. LAWRENCE, D. H. *Amantul doamnei Chatterley*. Traducere de Anca Irina Ionescu. București: Editura Litera, 2016.
35. LAWRENCE, D. H. *Femei îndrăgostite*. Traducere de Monica Taliu. București: Editura Leda, 2004.
36. Lawrence, D. H. *Fii și îndrăgostiți*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Cartea românească, 1978.
37. NEGRICI, Eugen (ant.). *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă. Antologie de Eugen Negrici*. București: Editura PRO, 1995.
38. NOICA, Constantin. *Orb în Gaza*. În: *Publicistică, III. Moartea omului de mâine*. Ediție de Marin Diaconu. București: Humanitas, 2004.
39. ORWELL, George, 1991: *1984*, traducere de Mihnea Gafița, București, Univers,.
40. PATAPIEVICI, Horia Roman. *Omul recent*. București: Humanitas, 2001.
41. PILLAT, Dinu. *Așteptând ceasul de apoi*. Prefață de Gabriel Liiceanu. Ediție de Monica Pillat. București: Editura Humanitas, 2010.
42. PLEȘU, Andrei. *Minima moralia*. București: Humanitas, 2013.
43. SEBASTIAN, Mihail. *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*. București: Editura Humanitas, 2000.
44. STEINHARDT, N. Aldous Huxley, teist sau romancier. În: *Articole burgheze*. Ediție îngrijită de Viorica Nișcov. Studiu introductiv de N. Mecu. Iași: Polirom, 2008.
45. STEVENSON, Robert Louis. *Straniul caz al doctorului Strange și al domnului Hyde*. Traducere din limba engleză și note de Mihnea Gafița. București: Editura Art, 2018.

CZU: 821.125.1(478).09(092)  
ORCID: 0000-0001-8677-5648

Dumitru GABURA  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chişinău)

**VICTOR TELEUCĂ ŞI GENERAŢIA '60  
SUB SEMNUL SCHIMBĂRII  
DE PARADIGMĂ**

**Victor Teleucă and the generation of 60th under  
the conversion sing of paradigm**

**Abstract:** The article analyzes Victor Teleucă's creation in relation to the poetry of the Sixties generation, revealing the similarities and inherent differences determined by a common programmatic orientation and the individuality of the analyzed poet, for whom is characteristic existential meditation, valorification of sources of book inspiration and reflections on art and on concrete works belonging to renowned composers, painters, philosophers. A parallel is made with the generation of Nicolae Labiş.

**Keywords:** paradigm, synchronization, generation, individuality, lyricism, dramatism.

**Rezumat:** Articolul analizează creația lui Victor Teleucă în raport cu poezia generației șazeciste, relevând similitudinile și diferențele inerente, determinate de o orientare programatică comună și de individualitatea poetului analizat, căruia îi este caracteristică meditația existențială, valorificarea surselor de inspirație livrescă și a reflecțiilor asupra artei și asupra unor opere concrete, aparținând unor compozitori, pictori, filosofi de renume. Se face și o paralelă cu generația lui Nicolae Labiş.

**Cuvinte-cheie:** paradigmă, sincronizare, generație, individualitate, lirism, dramatism.

Noțiunea de *generație* stârnește și astăzi discuții controversate, în cadrul cărora se expun păreri polarizate: unii o neagă ca atare (Nichita Stănescu), alții o admit dar pe perioade mai îndelungate (cum e cazul criticului francez Albert Thibaudet); cei de-ai treilea o nuantează, vorbind despre *generații de creație* (Tudor Vianu) sau numai despre promoții (cu acest concept operează, bunăoară, Mircea Cărtărescu în volumul *Postmodernismul românesc*). În mod tradițional, s-a impus opinia comună că o generație se constituie dintr-un grup de scriitori care împărtășesc același program estetic, apartenența la o paradigmă (precum este în zilele noastre postmodernismul identificat optzecismul), la un cerc sau o grupare literară (culturală), la o societate sau la un grup de colaboratori ai unei reviste.



Practica de a se aduna într-o *colectivitate* cu scopul, de obicei, al promovării unui nou curent, a unei noi paradigme, a unor noi direcții, strategii lirice, narative și dramaturgice, a unor genuri, specii, formule poate fi atestată în întreaga literatură universală. Ea se face simțită în special în cazul romantismului, avangardismului și tuturor curentelor de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea. Ceea ce putem releva în tabloul complex al manifestărilor revoluționare din cadrul acestora este o interferență activă a tendințelor din literatură cu cele din filosofie, știință, artă și politică.

Anume asupra acestei interferențe se oprea la începutul volumului *Fețele unui veac* (1925) Lucian Blaga: „Fapt e că în cele mai disparate creațiuni ale unei epoci, fie într-un gând filosofic sau într-o dramă sau un tablou, subzistă o înclinare de ansamblu, o pasiune foarte susținută pentru anume forme și o foarte hotărâtă identificare a creatorilor cu anumite atitudini spirituale. E vorba, așadar, despre un „paralelism între năzuințele manifestate simultan în filosofie sau în politică, în artă sau în știință, despre un paralelism ce ține sub puterea sa domenii care își au oarecum autonomiile lor” (Blaga, p. 56). Dovezile aduse în continuare de autorul *Fețelor unui veac* sunt numeroase: apariția în timpul celei mai frumoase înfloriri a impresionismului a *Datelor imediate ale conștiinței*, întâia operă a lui H. Bergson, în care conștiința e privită în continuă schimbare, creație și curgere, expresionistul Van Gogh creează o artă a unei conștiințe „crescute”, la care visau romanticii, corespondența empirismului pur al lui Mach cu estetica impresionistă, asimilarea muzicii lui Debussy care transforma în sugestie nuanțele indecise ale sufletului uman în același mod de a surprinde inconștientul impresioniștilor, vrerea lui Nietzsche de a avea un elan al existenței, ca și naturaliștii).

Aplicând această observație a filosofului nostru la cei care au început să creze în anii '60 ai secolului al XX-lea, observăm un „paralelism” similar, evident într-un context sociocultural ostil revoluționării poeticii și la alte dimensiuni valorice. Ei vor valorifica anumite mijloace de exprimare preluate din muzică (este cazul binecunoscut al lui Vieru), din cinematografie care impunea mișcarea, schimbarea de registre, verismul (Emil Loteanu, Anatol Codru, Vlad Ioviță, Iacob Burghiu dedați serios acestei arte) și a anumitor sugestii venite din poezia și filosofia lui Blaga, cu care începeau să se familiarizeze. Blaga devenea, încă în acel timp al debutului, *filosoful* (și, bineînțeles, și *poetul-filosof*), care a modelat formarea lirică și intelectuală a lui Victor Teleucă. *O altă limbă mai frumoasă nu-i* consuna cu aforismul blagian: „Limba este întâiul poem al unui popor.”, iar versurile „Din Triunghiul Ocnitei niciodată nu ieși. În Triunghiul Ocnitei niciodată nu mori...” (poemul *Triunghiul Ocnitei*) traduceau versul „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.” din poemul *Sufletul satului* și afirmația din Discursul de recepțiune la Academia Română: „Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine, de asemenea, în centrul lumii” (Blaga, p. 365).

Încă de la începuturile sale Victor Teleucă demonstrează necesitatea interferării poeziei cu filosofia, cu știința în genere, fapt consemnat și de criticul Adrian Dinu Rachieru în antologia editată în 2010: „În peisajul liric basarabean, confiscat lungă vreme de tradiționalismul ortodox, ispitit de închiderea în autohtonism ori de sire-

nele ruralismului idilic, cu răbufniri oracular-mesianice, Victor Teleucă propune un alt tip de scriitură. Face, deci, o figură aparte. Traducător merituos, îndeosebi din literatura țărilor baltice, poetul-eseist anunța, printre alții, intelectualizarea acestui lirism. Preocupat de eseistică, cu lecturi filosofice, mânat de impulsuri contradictorii (rod al unei gândiri «sisifice», V. Teleucă contemplă lumea la intersecția artei cu științele și descoperă poezia ca blestem” (Rachieru (1), p. 199).

*Poezii anilor '60* reprezintă o mișcare generaționistă printr-un program neelaborat în colectiv, fapt imposibil de făcut în acea vreme, dar consimțit și formulat de fiecare poet în parte în profesiuni de credință, dedicații și aprecieri reciproce, prin însăși voința generală de ceea ce academicianul Mihai Cimpoi denumea reabilitarea esteticului și eticului (sacralului), întoarcerea la izvoare, lupta cu inerția (care se racordează cu generația Labiș), și descoperirea conștiinței de sine: „Generația șaizecistă basarabeană impune, în primul rând, un statut etic, suprapus, firește, unui statut estetic. Poezii cultivă o religie a sincerității mitizând ceea ce este sacru (trecutul și marile lui personaje: Ștefan cel Mare, Eminescu, Creangă, mama, limba, vatra, izvoarele, cerul) și demonstrând ceea ce ține de profan, urât, imediat. Nu orice devine poezie și nu orice trăire poate constitui materia ei, ci numai cea sinceră, profundă, dramatică, cu adevărat existențială. Declararea realului este linia minimei rezistențe în vers, identificarea emoțională cu el fiind totul. Pragul de jos al contemplației pasive, al contopirii simpatetice se cere abandonat” (Cimpoi, p. 145).

Nichita Stănescu se referă de mai multe ori la principiile după care poate fi considerată o generație. Autorul *Necuvintelor* crede că generația este un „fenomen natural” și nu „o idee filosofică”, și nici măcar „o idee socială”. Generațiile apar înainte de marile evenimente, în timpul lor sau imediat după ele. O dovadă este cel de-al Doilea Război Mondial, înaintea căruia a fost o mentalitate, în timpul lui „o jale și o crimă”, iar după el o altă mentalitate. „Generația, conchide poetul, nu este compusă din oameni care au diferite vârste, ci o reciprocitate comună la un fenomen istoric” (Stănescu, p. 384).

Într-o altă secvență din *Pagini de jurnal (Fragmentarium)* se pune accentul pe individualitatea poetului, o generație neputând numi cu numele unui poet important dintr-o anumită perioadă, în care este contemporan cu alt poet însemnat: denumirea generațiilor ar fi mai potrivit să se dea după deceniile în care au activat: „După părerea mea, generația Labiș este compusă numai din Labiș, după cum generația Păunescu este formată numai din Păunescu. Termenul de generație ar trebui reevaluat și scos din ideea mediocră de clan și repus într-un cuvânt mult mai sobru și spiritual, cum ar trebui să fie. Deși Bacovia, Blaga, Barbu și Arghezi au fost contemporani, putem în mod serios să numim generația cu numele unuia dintre ei? Generațiile ar trebui numite după deceniul în care s-au manifestat și nu după un nume care frizează un pic reclama” (Stănescu, p. 437). Generația lirică șaizecistă basarabeană a însemnat, după părerea unanimă a criticilor literari, o cotitură revoluționară: o ruptură cu proletcultismul infernal, cu gândirea dogmatică instaurată și prin dirijismul ideologic jdanovist, o reînnoțire a firelor rupte cu tradiția, cu valorile clasice și, totodată, o sincronizare cu procesul literar din Țară, cu generația Labiș. *Lupta cu inerția* devenea imperativul comun al poezilor de pe cele două maluri ale Prutului.

Adrian Dinu Rachieru, completând prologul pe care-l făcea Mircea Martin în cartea *Generație și creație* (1969; ed. II, 2000), definea această generație ca fiind *orfelină*: „Generația Labiș, mânăta de mari idealuri, sigilate de aspirația spre puritate și-a conștientizat forța ideatică și artistică, rolul ei în creșterea literaturii noastre, impactul asupra valorilor ce-i urmează. Solidari în intenție morală, componenții ei s-au angajat frenetic în mare lucrare comună, *recuperatoare* în primul rând” (Rachieru (2), p. 16-17). Ceea ce urmărea programatic această generație „cu rost eroic” era, așadar, recuperarea estetică a marilor experiențe literare anterioare: „Fără meșteri și modele, generația Labiș a fost o *generație orfelină*, care a izbucnit febril, activată – cum am văzut – de motorul recuperărilor. Această misiune recuperatoare intra în conflict cu rigiditatea unui program literar uniformizator” (Rachieru (2), p. 17).

Era o recuperare a lirismului autentic, dar și o punere a trăirilor în registrul existențial-meditativ, în care a excelat Victor Teleucă, cel care a dat expresie *neliniștilor* și a impus apoi *Întoarcerea dramaticului Eu*.

Sincronizarea cu poezia generației '60 din Țară avea loc atât datorită existenței unui proces asemănător de revenire la tradiție, la scriitorii interziși după 1940 (în spațiul basarabean sunt publicați, în afară de clasici, unii scriitori întorși din exilul siberian, precum Nicolai Costenco, care-și republica unele cicluri scrise în perioada interbelică, Nicolae Țurcanu), cât și prin contacte directe cu poezia români și cu opera acestora (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, care fac și vizite la Chișinău, scriu prefețe la anumite volume antologice, precum *Constelația Lirei* sau *Steaua de vineri*, semnată de Grigore Vieru).

În cea de a doua ediție a *Istoriei critice a literaturii române* (2020) Nicolae Manolescu conturează următorul profil al generației: „Paradoxul noii poezii de după 1960 acesta este: de a fi un *remake* modernist alimentat de acea parte a liricii interbelice care, prin Blaga, Barbu, Bacovia sau Arghezi, se afla cel mai departe de poezia reverențială, clară și militantă, a realismului socialist. Cu excepția avangardei, tot ce fusese valabil în modernismul interbelic (tematic, până și ruralismul sau chiar ortodoxismul erau tăcut tolerate) a fost recuperat după 1960. (...) Cu Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Alexandru Miran, Cezar Baltag, ultimul A.E. Baconsky și alți șaizeciști, poezia reînnoadă firul istoric, rupt de proletcultism, cu poezia modernistă interbelică, lirică, pură, evazionistă, elitistă, dificilă și ermetică” (Manolescu, p. 981).

În *Întoarcerea dramaticului Eu* Victor Teleucă impunea o nouă fază în evoluția poeziei basarabene postbelice, scoțând-o total din albia tradițională regionalistă. Așa cum sugerează însuși titlul, *lirismului* i se adăuga *dramatismul*; dispar notele de seninătate sufletească afectată, patetică, de idilism și descriptivism retoric realist-socialist și se instaurează sentimentul profund al existenței unui timp generator de crize, de incertitudini, de *dulceața amară a infinitului*. Se produce, precum a remarcat critica, o asumare a singurătății. Această trăsătură particulară a poeziei lui Victor Teleucă se accentuează progresiv în volumele ce succed *Întoarcerii dramaticului Eu*: „Curgerea spre inexistență, descifrarea unor sensuri de prisos, chiar «probabilitatea de a fi» (cumpănind în câmpul virtualității-

lor) îi conferă doar o certitudine: «timpul poate fi numai pierdut». Această hemoragie («din undeva în cândva», din spațiu în timp) îl obligă să glorifice prezentul, firește, nu în sens lozincard-propagandistic. Și pentru a ilustra o astfel de cugetare («îndărăt nu mă pot întoarce, pe loc nu pot sta»), poetul cultivă fragmentarismul și intertextualismul. Mesajul crescând aparent haotic devine însă perceptibil doar la nivelul întregului” (Rachieru (2), p. 200).

Aceiași exeget distingea în evoluția lui Victor Teleucă vreo câteva etape bine conturate: cea reprezentată de debut (poemul *Răscruce*, 1958) și de a doua carte ce a urmat după doi ani (*La ruptul apelor*, 1960), cea de a doua concretizată în *Neliniști* (1963), *Îmblânzirea focului* (1971), *Momentul inimii* (1975), *Încercarea de a nu muri* (1980) – cele din urmă volume nu sunt numite ca atare, dar referințele la ele reies din analiza –, cea de a treia prefigurată în volumele *Întoarcerea dramaticului Eu* (1983), *Ciclul italian sau criza de timp* (1987), *Piramida singurăității* (2000) și *Ninge la o margine de existență* (postum, 2000) sunt jaloane ale unei poezii „de cunoaștere”, de substanță intelectuală pulsatilă, „iscând un viscol de gânduri și o „piramidă” de întrebări, dând seama – fragmentarist cum spuneam – de aventura spiritului supus încercărilor” (Rachieru (2), p. 200).

*Ninge la o margine de existență* este definit ca un volum de sinteză adunând „strigăte cioplite” în care „palpează cuviincios taina existenței, pragul din urmă, marginea.” „Cartea, continuă antologatorul, gândită spre sfârșitul anului 1992 (mărturisea ulterior autorul), aparține unui „visător pierdut prin viață” cu „gândirea fierbinte” înfățișându-se heteroclit, redundant. Ea este rodul unor „deziceri de sine”, posibile reflecții poematice (considerate, corectiv, „reflectări”), volumul devenind – prin voia sorții – chiar „cântecul de lebadă al unui autor care, debutând editorial cu poemul *Răscruce* (1958), urmat imediat de *La ruptul apelor* (1960), avea să-și definească singularitatea sa lirico-filosofică abia peste patru decenii, prin *Piramida singurăității* (2000)”.

Găsim expuse în ultimele poezii și prozo-poeme, concepută ca niște eseuri, atât toate temele de natură existențială pe care le-a abordat, cât și principiile poeticii sale. Mihai Cimpoi observă, în prefața la *Ninge la o margine de existență* (ed. 2015): „Toposul central e, firește, *existența*, cu tot câmpul ei categorial de a fi și a nu fi, de a avea și a lipsi, de a muri și a încerca de a nu muri, de a trece și a rămâne: de a sfârși și a ne-sfârși, de a vrea și a nu putea etc. E o gravitare în jurul Eului căutător de sensuri.” (Teleucă (2), p. 6). „Cartea, mai observă criticul, nu este o carte propriu-zisă, o culegere oarecare de poeme situate în mod tradițional una după alta la voia întâmplării, ci un adevărat „Divan al gălcevi”, al „certurilor” Eului cu Sinele. Totuși, înșiruite după principiul organic al fluxului continuu, al ieșirii infinite a unuia din altul, asemenea cutiilor chinezești, al dicteului automat care beneficiază de confesiunea ardentă venită din conștient, din cotidianul nemijlocit, din inconștientul blagian:

Oricum, e-o unică plăcere,  
plăcerea de-a trăi o revenire, o-naltă satisfacție me-  
reu, o revenire-a Eului spre Eu, un stol purtat  
de semnul unui zen prin gol mereu,

mereu, mereu – cocori devremi, cocori târ-  
 zii pe care dusul îi domină să ceară faptului durerea  
 de-a ști neisprăvirea unui  
 drum de-acum, de-acum  
 necunoscut de cunoscut,  
 făcut acum, acumde-  
 acum, o regăsire-vamă,  
 o seamă de seninuri care-i cheamă și-i  
 poartă-ambiguu și intuiția  
 spre Marea Poartă a unui greu de explicat  
 instantaneu când trece Styxul și revine din  
 Cercul Plus în Cercul Minus.”  
 (Teleucă (3), p. 6)

Ceea ce-și propune poetul acum și ceea ce a urmărit cel puțin în intenția să facă atât cât putea în primele cărți care veneau cu un program al întregii generații '60, este să demonstreze că există o stare a poeziei (*Poesis*), care are legile ei autonome, ca adevărul artistic și adevărul din realitatea „cea crudă și nedreaptă” nu coincid, că atunci când poeții scriu nu au nicio legătură directă cu realitatea: „Parcă ar merge printr-un viscol, nimic în cele patru puncte cardinale decât alb mișcător, curățenie mișcătoare. În asemenea zbugium alb nimeni nu se mai gândește că undeva, pe cer, lucește soarele în toată măreția lui. Totul atunci este alb, poeții-oameni de zăpadă, gândind alb gânduri dalbe e ceva fără sfârșit și fără început, e un infinit mișcător în căutarea unui alb și mai alb” (Teleucă (3), p. 321).

Pe metafora *piramidei* se axează o poezie a lui Grigore Vieru, poetul cu care Victor Teleucă are, în fond, un program poetic comun, constituit din cultul lui Eminescu, al limbii române și, în genere, al valorilor spirituale și morale care asigură marca identitară a poporului nostru:

„Sunt robul credincios  
 al iubirii pentru țară.  
 Robul iubirii pentru mama.  
 Robul iubirii pentru femeie.  
 Robul iubirii pentru stele.  
 Bicele ploii în câmp  
 îmi șfichiuite pieptul,  
 spatele gol – mi-i dragă această robie.  
 În fața mamei cad în genunchi  
 și-i sărut mâinile împărătești –  
 mi-i dragă această robie.  
 Brațele mele sunt curmate  
 de sângeriul lanț de mărgele –  
 mi-i dragă această robie.  
 În fiecare zi

îmi sângeră palmele  
cărând pietrele cereștilor stele.  
O, numai  
de n-am ridica piramide  
din ele!  
(Teleucă (2), p. 140).

Grigore Vieru își face și un portret sugestiv, în care remarcă meritele de pionierat în cadrul generației '60, care a cunoscut „o copilărie pârjolită de pâlălaia războiului și topită în foametea organizată din anii 1945-1947 și care și-a făcut studiile universitare fără a avea accesul la clasicii literaturii române și la istoria neamului. În ce privește creația poetică propriu-zisă, activitatea culturală și atitudinile civice, autorul *Tainei care mă apără* remarcă un ansamblu întreg de merite: „Victor Teleucă a răzbit primul. Între noi toți, el avea la începuturi cea mai largă respirație poetică. Atunci când noi debutam în ziare cu poezioare de 3-4 strofe, Victor Teleucă intrase (încă în anii studenției) cu poemul „Răscruce”, alcătuit din mii de versuri. Tot ele era posesorul Dicționarului Limbii Române de Lazăr Șăineanu. Îl ținea ascuns ca pe o comoară (chiar era o comoară!) și numai celor mai apropiați prieteni îl arăta. Tot el, în generația noastră, a fost cel care a dedicat primul un tulburător poem limbii noastre. Tot ele a fost primul poet căruia cenzura i-a spintecat o carte, omițându-se din ea poemul „Ciocârlii basarabene”. Tot el, în generația noastră, a fost cel care primul a devenit redactor-șef al unei publicații de cultură, care chiar „Cultura” se intitula, și a condus-o cu cinste și demnitate. Tot el n-a atins pe nimeni cu o floare. Tot el a lăsat literaturii noastre una din cele mai substanțiale cărți de poezie – „Piramida singurătații” (Teleucă (2), p. 141).

În poezia lui Victor Teleucă din primele volume găsim o tematică comună caracteristică acelei perioade pusă sub semnul a ceea ce criticul Mihai Cimpoi a numit *întoarcere la izvoare și reabilitare a esteticului și eticului*. Se întâlnesc imaginile-cheie ale *casei și locurilor natale, drumului, codrului, pâinii, florii, toamnei, fântânii, munților, dorului, mării, graiului, berzelor* (ce vin din necuprins), *luminii, doinei, vinului, soarelui*.

Satul natal îi inspiră o poezie cu deosebit succes la publicul cititor de atunci, unul din motive ale acestei popularități fiind dinamismul ritmului și atitudinea sentimentală neafectată, sinceră față de locul de baștină și discursul liric înțesat cu figuri sugestive – versurile cadențate și formula repetitivă *Rediu-Mare, Rediu-Mare* asigură o comunicare eficientă cu cititorul:

„Nu mai mult de trei minute  
Zăbovește trenu-n gară,  
Apoi iar semnalul: - Du-te!  
Și se duce trenul iar

Ca un vis, ca o părere  
Să mă poarte-n altă zare.  
Pentru cât la revedere,

Rediu-Mare, Rediu-Mare?  
Plaiul tău cu spic pe brazde  
Și cu freamăt de pădure  
Prea mi-a fost duioasă gazdă,  
Ca uitarea să mi-l fure.

Doar cu tine drumu-n viață  
I-am cercat de lung și mare  
Într-o zi cu soare-n brață,  
Rediu-Mare, Rediu-Mare.”  
(Teleucă (1), p. 81)

În final apare și motivul dragostei, care adâncește fondul de trăiri emoționale și aduce o notă dramatică – cea a despărțirii de iubită:

„Uite fata cu batista  
Ce ți-a pus în prag piciorul,  
N-o lăsa să fie tristă,  
Că-a rămas să-mi ducă dorul.

E așa de bună dânsa  
Și-i cu ochi ca de cicoare.  
N-o lăsa să fie plânsă,  
Rediu-Mare, Rediu-Mare.

Știu că inima-i în două,  
Dar i-o las pe-a mea întregă  
Ca pe-un fir cercat de rouă,  
Ca pe-un bob de poamă fragă.

Iar de vezi că vin spre gară,  
Adă-mi draga de cărare,  
Să vă strâng în brațe iar,  
Rediu-Mare, Rediu-Mare.”  
(Teleucă (1), p. 81-82)

Deși e ținută în registrul senin al viziunii, într-o atmosferă solară, liniștită, de tăceri profunde câmpenești, de culori fine de pastel, această poezie ce răspunde imperativelor timpului poartă pecetea unei taine care se cere dezlegată, a unui trecut de baladă care revine sub pana poetului, a unei biografii cu o naștere, la care „nevestele, și tata, și mama cu jumătate de gură-au cântat la strâns,/iar cu cealaltă jumătate de gură au plâns” și a unui acord de tristețe pe care-l generează pământul care în pahar e „dulce-amar,/ de parcă-acest amar l-aduni,/ s-aduci aminte de străbuni” (*Amarule*).

Există deja în versurile poetului, care își intitulează unul din volume *Neliniști*, o notă particulară, care pe parcursul evoluției sale se va configura ca o trăsătură esențială a fizionomiei sale lirice: motivele de *sursă culturală*, care evident vor adânci viziunea lui asupra lumii.

Unul din poeme este dedicat lui Mihail Sadoveanu, prilej de a evoca „munții ce au primăveri și amurguri/ de toamnă”, stejarii se și-au pornit murmurul secular” și Miorița ce a trecut toate hotarele:

„Era un amurg de toamnă mare coborât  
 în promoroaca iernilor  
 nesfârșite,  
     iar pe streășina codrilor,  
 din galaxia muntelui ascuns de-acum  
 în ceață, ninge domol,  
 ninge cu stele mari albe ca zăpada!...”  
 (Teleucă (1), p. 46)

Basmele pădurii vieneze și Din hotelul bavarez sunt inspirate de muzica lui Strauss și de un concert al cântăreților din Vahau care rostesc o slovă diferită de cea din Moldova. Tematica din acea perioadă se îmbogățește cu astfel de motive generate de impresiile pe care i le-au lăsat călătoriile în Austria, pe insula cerbilor (Insula Askold) sau pe Insula Iturup („o insulă uitată și pustie/ în care oceanul sapă...”, sau la Mamaia, cufundată în cântec și dansuri.

Trăirilor legate de locurile natale li se asociază impresiile de lectură, sursele de inspirație culturală devenind de pe acum frecvente în poeme. Morile de vânt de deasupra satului, în care se macină *făină de întuneric și lumină* și în fața cărora stau doi îndrăgostiți ce nu bănuiesc tainele pe care ele le ascund, trezesc imaginea Cavalerului tristei Figuri:

„Deasupra satului, strigând,  
 stau două mori  
 cu-ariپی de vânt.  
 În pietre se rășnesc tăceri  
 de-un veac, de ieri,  
 de-alaltăieri.  
 și anii duc mereu făina  
 de întuneric și lumină.

Iar doi îndrăgostiți acum  
 cu guri de foc se ceartă-n drum  
 și timp nu au să înțeleagă  
 ce taine aspre se dezleagă  
 în umbra morilor uitate  
 ce-au fost cândva o noutate.



Și trece vântul – Don Quijote  
cu lancea-n mâini, bătrân de tot.”  
(Teleucă (1), p. 124)

O *Elegie a morilor de vânt* completează această imagine ce sugerează trecutul cu lumina și întunericul care „s-a măcinat mereu” și care, stând amorțite și înșiruite pe dealuri, formează „un fel de tablă-a-nmulțirii”.

Cu timpul, motivele livrești se vor înmulți, formând chiar un filon fundamental în creația sa. Ele adâncesc, firește, meditația existențială ce se impune ca o constantă structurală, ca o dimensiune conceptuală a poemelor din ultimele volume. Elocventă este în acest sens reflecția asupra piramidelor și timpului care se conține în poemul de proporții *Tutankhamonii*:

„Toate se dărâmă, fărâșă cu fărâșă. Piramida chiar  
tot se dărâmă, deși se spune că timpului i-e  
frică de piramidă. S-ar putea, într-o zi, ca pe-o  
ramă să ne închidă uitarea sub pecetea ei grea,  
dar și uitarea-i vremelnică, ea se dărâmă,  
de pe Tutankhamon cade aurul. Tutankhamon cel Mare,  
faraonul întâi înălțat, apoi înădușit,  
ca pe urmă proștii să-l creadă drept sfânt  
și scos din mormânt sus, în ceruri să-l suie”  
(Teleucă (1), p. 230)

„În meditațiile existențiale ale lui Victor Teleucă, menționează Mihai Cimpoi, sunt atrași, ca puncte de reper, Platon și Aristotel, Noica și Hegel, Derrida, Arhimede și Budha, Proust și Heraclit, Eminescu și Blaga. Text, intertext, hipotext, construcției și deconstrucție, discurs baroc, arborescent, manierist și notația lirică sau prozastică nepretențioasă, *gândire* și *răsgândire* (a)logică sau semilogică, gânduri în stare curată sau sofisticate, filosofante aranjate pe registre flotante ale meditației – iată farmecul poemelor transfinite ale lui Victor Teleucă, ce se înscrie cu tot harul său *dialectic*, filosofic prin excelență, în contextul mipoto(i)eticii moderne și postmoderne” (Cimpoi, p. 259).

Criticul literar timișorean Adrian Dinu Rachieru, care a realizat și o antologie a poezilor din Basarabia, face următorul portret spiritual și moral al generației '60, denumită de el „generația orfelină”: „Generația Labiș a existat și a discuta despre începuturile ei înseamnă a interoga epoca. A ocoli pudic perioada, a o expune sub o formă caricaturală ori confecționându-i un eroism spălat de toate păcatele înseamnă a ne priva, în continuare, de sintezele credibile de care avem nevoie. Proletcultismul trebuie examinat științific, pe masa de disecție. Generația Labiș ar fi tocmai *reacția polemică* la aceste condiții

formative, refuzul lor lucrând coagulant, aliniind tinerii de atunci unei misiuni comune. Generația Labiș a izbucnit când scriitorii importanți lipseau din atenția publică. Ea propunea un alt tip de literatură, fiind expresia unei vârste de mare tinerețe spirituală” (Rachieru (2), p. 19).

Generația șaizecistă basarabeană a avut un program estetic de înnoire tinerească asemănătoare. Reacția polemică, rezistența *rizomică* de care vorbea acad. Mihai Cimpoi, care poate fi atestată și în poezia lui Victor Teleucă, este un argument ce confirmă această judecată critică.

#### Referințe bibliografice:

1. BLAGA, Lucian. *Opere*, 2, 1995.
2. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. a IV-a. București, 2009.
3. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. București, 2020.
4. (1) RACHIERU, Adrian Dinu. *Poeți din Basarabia, un veac de poezie românească*. București – Chișinău: Editura Academiei Române – Editura Știința, 2010.
5. (2) RACHIERU, Adrian Dinu. *Generația orfelină*. București, 2014.
6. STĂNESCU, Nichita. *Fiziologia poeziei*. București, 1990.
7. (1) TELEUCĂ, Victor. *Neliniști*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
8. (2) *Victor Teleucă – un heraclitean transmodern*. Chișinău: Editura Universul, 2010.
9. (3) TELEUCĂ, Victor. *Ninge la o margine de existență*. București: eLiteratura, 2015.

Mariana COCIERU  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

VICTOR CIRIMPEI – CONTRIBUȚII LA  
CERCETAREA MENTALULUI MITOLOGIC  
ROMÂNESC

**Victor Cirimpei – contributions to the research  
of the Romanian mythological mental**

**Abstract:** Examination of ethnological studies of Victor Cirimpei, predominantly those related to autochthonous Romanian mythology, demonstrates once again the depth of a researcher thinking equally concerned not only mythology, but also ethnic Thracian-Daco-Romanian constituent, comic folklore, literary history and criticism. This approach comes to shape one investigational side of the renowned folklorist (reached the honorable age of 80 years), as evidence of the many achieved in modern Romanian ethnology. Impresses not only scientific results reached by the investigator when proceeding to examine a subject of mythology, but also the method how such drains, faces, compares with the eloquent presents in system conceptions of ancient peoples of the world. Exegete value consists in investigation of some segments less studied in Romanian folklore, in identification of inedited topics, that contribute to development of science and filling the evidence gaps in the research domain.

**Keywords:** mythology, deities, mythological creatures, pantheon of deities, V. Cirimpei, ethnological research.

**Rezumat:** Examinarea studiilor etnologice ale lui Victor Cirimpei, cu predilecție a celor ce țin de mitologia autohtonă românească, ne demonstrează încă o dată profunzimea gândirii unui cercetător preocupat în egală măsură nu numai de mitologie, ci și de constituenții etnici traco-daco-român, comicul folcloric, istoria și critica literară. Demersul respectiv vine să contureze una din laturile investigative ale renumitului folclorist (ajuns la onorabila vârstă de 75 de ani), drept mărturie a celor multe realizate în domeniul etnologiei moderne românești. Impresionează nu doar rezultatele științifice la care ajunge cercetătorul atunci când precede să examineze un subiect din mitologie, dar și modalitatea cum diseacă, confruntă, compară cu prezențe elocvente din sistemul de concepții străvechi ale popoarelor lumii. Meritul exegetului e în abordarea unor segmente mai puțin studiate în folcloristica românească, în identificarea unor subiecte inedite, care să contribuie la dezvoltarea științei și la completarea unor goluri evidente din domeniul cercetării.

**Cuvinte-cheie:** mitologie, divinități, fapte mitologice, panteonul zeităților, cercetare etnologică.

Cercetările etnologului Victor Cirimpei privind segmentul mitologic autohton denotă o cunoaștere primordială a subiectului respectiv, raportat fiind la mitologiile străvechi „bine conservate datorită scrisului timpuriu al lumii vechi (sumeră și akkadă, hitită, hanaaneică și biblică, hindusă, iraniană, greacă și romană)” (Cirimpei, 2002(1), p. 120; Cirimpei, 1992(1), p. 117). Privită în retrospectivă, istoria evoluției gândirii mitologice universale dezvăluie mărturii ale confirmării celei românești. Exegețul Victor Cirimpei mărturisește, pe bună dreptate, că poporul român a apărut în perioada când „gândirea de tip mitologic” sau „fantezistă”, completându-se cu „viziuni realiste”, trecuse pe plan secund și aceasta grație afirmării masive a creștinismului – adversar înverșunat al „păgânismului” mitologic (Cirimpei, 1991(1), p. 150). Aflarea de multe secole a poporului român în creștinism a determinat reconsiderarea totalității viziunilor arhaice păgâne, mitologice și folclorico-mitologice despre diversele lucruri și fenomene din existența umană. Prin urmare, miturile, fără pretenția de a fi un gen de artă a cuvântului (*Мифы народов мупа*, p. 14), reprezintă *tentative de percepere a lumii înconjurătoare, de conștientizare a viziunii asupra epocii din care au parvenit, o fuziune sentimentală a omului cu fenomenele axis mundi* (de unde – personificarea elementelor neînsuflețite în mituri, legende, basme) (Ibidem. A se vedea: Лосев, p. 83-96). Acestea au evoluat până a fi „valorificate artistic în rituri, ceremonii, orații, cântece, dansuri, înscenări populare” (Cirimpei, 2002(1), p. 121), devenind astfel parte componentă a folclorului mitologic, iar prin extindere – subiecte, motive, procedee poetice de inspirație și pentru celelalte arte.

Referindu-se la spațiul românesc, cercetătorul V. Cirimpei consemnează că reminiscențe ale mitologiei arhaice avem prezente în „descântec, basm, colindă, orația mare de Anul Nou, povestea cu animale; în unele povestiri și legende (ultimele două fiind numite uneori, impropriu, mituri), cântece lirice, de ritual, baladice; în formule invocative și de incantație, teatru popular-folcloric și alte specii ale creației orale anonime românești” (Ibidem). În aceeași ordine de idei, etnologul întreprinde o concludentă clasificare, deși o numește aproximativă, a personajelor mitice benefice și malefice, deosebind:

„a) responsabili ai sferelor de importanță esențială pentru om (Caloianul, Daina/ Fata-Pădurii, Doamna-Florilor, Drăgaica, Muma/ Vâlva-Pădurii, Păparuda, ursitoarele), pe lângă aceștia – cu funcții în anumite medii de activitate (Clatină-Munți, Faurul-Pământului, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne; Gerilă/ Zgriburilă, Flămânzila, Ochilă/ Lungilă/ Țintilă, Păsărilă, Setilă) și făcători de rele (Boala-Vacilor, Ceasul-Rău, Ciuma, Deochiul, Holera, Moartea, Pustia, Stahia, Vântul-Rău, Zburătorul);

b) stăpâni ai luminii și atmosferei (Baba-Dochia, Crăciun, Crivăț, luceferii, Miezul-Noptii, Murgilă, Soarele);

c) viețuitoare secunde – animale, păsări, insecte etc. (Albina, Ariciul, Calul, Cerbul, Corbul, Dulful-Mării, Șarpele, Vidra, Vâlva);

d) plante-copaci (bradul/ copacul-Vâlvei, mărul, stejarul) și plante-ierburi (iarbafiarelor, mătrăguna, pelinul, sânziana);

e) ape (Apa-Sâmbetei, Dunărea, Marea Neagră)” (Ibidem).

Vin să întregească panteonul divinităților mitice personaje-mulțimi de gen masculin (balaurii, belciugarii, moroii, pricolicii, strigoi, uriașii, zmeii) și feminin (dânsele, ielele, joimărițele, nemaipomenitele, rusaliiile, sânzienele, șoimanele, zânele).

În studiile întreprinse V. Cirimpei examinează și latura istorică cu privire la cunoașterea, înregistrarea și cercetarea mitologiei folclorice românești. Punctul de pornire îl identifică în cele câteva relatări ale grămăticilor anonimi (A se vedea: Chițimia; *Istoria*) despre anumite fenomene naturale inexplicabile și în operele de referință ale mitropolitului Dosoftei (poemul *Domnii Țărâi Moldovei*), ale cronicarilor Miron Costin și Ion Neculce. Autorul colecției istorico-folclorice *O samă de cuvinte* „semnalează felurite întâmplări excepționale din punctul de vedere al vechilor credințe populare, având convingerea că în felul acesta contribuie la păstrarea pe cale scrisă a unor fragmente de istorie mai mult sau mai puțin arhaică” (Cirimpei, 1991(1), p. 158).

De o atenție deosebită și apreciere înaltă a valorii consemnărilor privind „vechi zeități și practici magice” în operele *Descrierea Moldovei* și *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* se bucură eruditul gânditor Dimitrie Cantemir. Anume aici ne îndeamnă V. Cirimpei să descoperim nume ale panteonului politeist cu semnificații deja pierdute, prezente odinioară în fondul de credințe arhaice ale moldovenilor. Astfel zeități și fapte mitice, precum: *Doina, Heoile, Zânele, Sânzienele, Joimărițele, Frumoasele, Ursitele, Zburătorul, Tricoliciul, Striga, Stahia; Farmecul, Descântecul, Legătura, Dezlegătura* ș. a.; descrieri ale unor credințe și practici magice precreștine cu referire la unele din acestea: *Turca, Vergelatul, Călușarii, Păpălugă, Drăgaica*, consemnate de Dimitrie Cantemir, dar și complexul orizont filozofic al marelui umanist și cărturar vor deveni subiecte de investigație pentru demersurile științifice ulterioare ale cercetătorului Victor Cirimpei: *Urme folclorico-mitologice moldovenești de vechime proto-indo-europeană; Folclorul mitologic; Dimitrie Cantemir: constituentul etnologic; Dimitrie Cantemir: plaiul natal și datinile sale; Dimitrie Cantemir și Moldova din stânga Prutului (Ca o lecție de istorie); Dimitrie Cantemir – etnolog; Vechi realități etnologice românești în atenția lui Dimitrie Cantemir și Bogdan Petriceicu Hasdeu, aspecte ale examinărilor ulterioare; Paralela Dosoftei – Cantemir; Ponderea etnologicului în scrisul cantemirean; Reminiscențe de credințe vechi la românii din stânga Nistrului; Dimitrie Cantemir: Norocul ca divinitate; Doina/Daina – zeități precreștină la români, bulgari, lituanieni etc.* (Cirimpei, 1985(1); Cirimpei, 1988; Cirimpei, 1991(2); Cirimpei, 2003(1); Cirimpei, 2008(1); Cirimpei, 2008(2); Cirimpei, 2008(3); Cirimpei, 2008(4); Cirimpei, 2003(2); Cirimpei, 2003(3); Cirimpei, 2006; Cirimpei, 2003(4); Cirimpei, 1998(1)).

Etnologul V. Cirimpei ne mărturisește că perioada de după Dimitrie Cantemir și până la Ion Budai-Deleanu intră într-un con de umbră de aproape un veac, mostrele gândirii mitologice rămânând în afara preocupărilor oamenilor de cultură. Prin apariția operei *Țiganiada* are loc reabilitarea reconsiderărilor de mitologie autohtonă. În comentariile care însoțesc textul poetic, autorul Ion Budai-Deleanu consemnează și explică existența unui șir de zei, zâne și sfinți de origine folclorică, operând cu conceptele: „suprăstăciune”

(superstiție), „crezătorie veche”, „crezătorie deșartă”, „vrăjitură”, „mitologie” (noțiunea respectivă, remarcă folcloristul V. Cirimpei, este utilizată pentru prima dată într-o operă artistică din arealul documentar investigat).

Îndemnați de spiritul epocii pașoptiste, oamenii de cultură au conștientizat necesitatea culegerii și valorificării mitologiei, a creației etnofolclorice: „Romantismul, remarcă V. Cirimpei, sporește interesul pentru mitologie. Începe colectarea și valorificarea legendelor, basmelor și miturilor propriu-zise, ia naștere așa-numita școală mitologică – miturile fiind considerate un important izvor al culturii naționale, ele ajutând la explicarea genezei și semnificației multor fenomene folclorice” (Cirimpei, 2002(1), p. 122). Nu vom insista prea mult asupra acestui aspect, considerând oportun a remarca doar că retrospectiva istorică este întregită de către exegetul V. Cirimpei cu nume de referință din spațiul cultural românesc, precum: Gheorghe Asachi, Gheorghe Săulescu, Constantin Negruzzi, Teodor Stamati (asupra preocupărilor folcloristice ale căruia va insista mai detaliat în lucrarea *Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești*, 1978), Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Olga Nakko, Ion Sbiera, Ion Creangă, Mihai Eminescu etc. Dacă personalitățile enunțate mai sus au consemnat, s-au inspirat, au descris ori au înregistrat tangențial reminiscențe ale gândirii mitologice autohtone, atunci cercetările realizate de folcloriștii, etnografii și etnologii Bogdan Petriceicu Hasdeu [este primul culegător de folclor al românilor din Bucovina, Basarabia și stânga Nistrului], Teodor Burada, Nicolae Densușianu, Simion Florea Marian, Iuliu A. Zanne, Elena Niculiță-Voronca, Artur Gorovei, Mihail Canianu, Gheorghe Teodorescu-Kirileanu, Tudor Pamfile, Alexei Mateevici, Victor Moisiu, Leca Morariu, Dumitru Furtună, Dumitru A. Vasiliu, Marcel Olinescu, Petru Caraman, Petre Ștefănuță, Mircea Eliade [acesta a întreprins investigații fundamentale asupra mitologiei românilor, incluzând-o în sistemul de concepții străvechi ale popoarelor lumii], Romulus Vulcănescu, Victor Kernbach, Mihai Coman, Victor Cirimpei [completăm noi] etc. vin să contureze profund și complex orizontul cognitiv al mitologiei folclorice românești. Cel din urmă, de altfel unicul în spațiul de la est de Prut, este preocupat mai profund de segmentul mitologiei autohtone la românii din Republica Moldova, Ucraina și Federația Rusă, fără a neglija însă și străduințele celorlalți folcloriști la evidențierea parțială a unor reminiscențe de natură mitologică în investigarea unor specii, subiecte din folcloristica românească a spațiului basarabean.

Valorificarea și promovarea creațiilor folclorico-mitologice ale românilor din Republica Moldova, Ucraina, Federația Rusă, culese în secolele XIX-XX, are loc prin lansarea celor trei mari proiecte în cea de a doua jumătate a secolului trecut: *Creația populară moldovenească* (în 16 volume, Chișinău, Știința, 1975-1983); *Editarea folclorului pe zone etnografice*, la Chișinău (*Folclor din părțile Codrilor* (1973), *Folclor din Bugeac* (1982), *Folclor din Nordul Moldovei* (1983), *Folclor din Stepa Bălților* (1986), *Folclor din Câmpia Sorociei* (1989), *Folclor din Maramureș* (1991), *Folclor din Țara Fagilor* (1993), *Cât îi Maramureșul...* (1993) și seria *Mărgăritare* (în 15 volume, 1981-1985, destinată elevilor).

Multe materiale inedite se află încă depozitate în câteva arhive, la care face referință cercetătorul însuși: „La o examinare de ansamblu a materialelor etnologice orale (predominant etnografice și de folclor) din Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Moldovei, fondul 19, inventar 3 <...> – cea mai reprezentativă colecție, cu 453 de volume-manuscrite din anii 1945–2011 (plus rapoartele-descrieri din câțiva ani ale etnografilor din aceeași Academie), precum și materialele altor depozite arhivistice de același gen din Republica Moldova și din România (cele basarabene), constatăm existența unei bogate comori de giuvaiere ale mentalității și inteligenței populare – mitice, istorice și artistice; această comoară-tezaur fiind extrasă, fărămă cu fărămă, din graiul viu al românilor de diferite vârste, femei și bărbați, persoane cu nume concrete, dar și de la unii, puțini la număr, anonimi, din localități, foste un timp sovietice, altele aflate și acum sub administrare statală ucraineană; localități ale Basarabiei, Bucovinei de nord, Transilvaniei de est (nord-carpatic) și din stânga Nistrului” (Cirimpei, 2011, p. 44).

Printre preocupările etnologului V. Cirimpei, cea cu referire la dimensiunea mitologiei autohtone se rezumă la „*deslușirea mitologică a lumii și perceperea evenimentelor anului solar* (prin datini, credințe, descântece, practici magice, semne prevestitoare, farmece, vrăji, obiceiuri pentru zile sfinte precreștine și creștine, ziceri și cântări de cult, colinde, orații)” (Ibidem). Parțial și celelalte două subdiviziuni ale ordinii diacronice aproximative, realizată de cercetător cu privire la documentarea mostrelor de etnologie românească, includ creații cu substrat mitic: „*cunoașterea vieții omului și a mediului natural, cultural și istoric al societății* (cântece de legănare a pruncului, practici, ziceri, cântece și jocuri ale copiilor; cântece, strigături și balade de dragoste; cântece de armată și război, cutume prenupțiale, orații și strigături de nuntă; datini, obiceiuri, cântece, glume și strigături de familie; deplângerea și pomenirea morților; informații, amintiri, legende, povestiri și cântări istorice)”; „*gândirea artistică* (asemănări, comparații și aprecieri neobișnuite; expresii idiomatice, zicători și proverbe; întrebări șmechere și ghicitori; narațiuni fantastice, nuvelistice, comice și alegorice; balade, cântări de vitejie, cântece filozofice, poezii distractive, teatru folcloric; plăsmuiri folclorizate și de album)” (Ibidem).

Panteonul zeităților mitice, consemnat de numeroși cercetători ai mitologiei autohtone și asupra căruia insistă și etnologul V. Cirimpei, a suferit de-a lungul anilor, începând cu era creștinismului, mari transformări. În baza celor relatate de Dimitrie Cantemir în secolul al XVII-lea, folcloristul deduce că la momentul istoric respectiv, „mitologia națională cu zeități” devenise „una cu spirite, în primul rând, neautoritare, demonice și, mai apoi, autoritare, cu nume – nu însă și cu funcții – de sfinți creștini” (Cirimpei, 1991(1), p. 164). Cât privește concepția actuală a omenirii, aceasta nu poate accepta și venera zeități ca: *Lado, Peruna, Mano, Colinda, Zburătorul, Drăgaica, Paparuda, ursitele, Doina* ș. a., care încă pe vremea lui Dosoftei, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir erau percepute ca ireale („din păgâni tocmeale” – considera cărturarul Dosoftei), fantastice, care aparțin nemijlocit fabulosului, propriu creațiilor populare epice.

Cu toate acestea, ne informează cercetătorul, și astăzi mai persistă în gândirea populară a comunităților rurale reminiscențe ale celei mitologice, dacă ne referim, mai ales, la respectarea unor interdicții, existența unor credințe și superstiții referitoare la unele

sărbători calendaristice, dar și privind existențialul familial (preponderent, cele ce țin de înmormântare, nerespectarea unor cutume față de „dalbul de pribeag” se crede că vor genera urmări nefaste pentru cei din jur), consimțirea repercusiunilor benefice sau malefice ale practicării descântecelelor (chiar dacă unele mostre au fost adaptate religiei creștine), vrăjilor, farmecelor ș. a. Prin urmare, paralel cu respectarea preceptelor impuse de creștinism suntenerate și cele cu substrat mitico-folcloric, realizându-se în acest fel o simbioză sau adaptare, o transfigurare.

Meritul indiscutabil al etnologului Victor Cirimpei constă, nemijlocit, în investigația și descoperirea unor realități inedite în „domeniul bătătorite ani în șir de unele și aceleași interpretări, preluate asemenea dogmelor și axiomelor” (Burlacu, p. 7). Prin urmare, de un interes esențial sunt investigațiile pe care le realizează cercetătorul cu referire la unele divinități și fapte mitologice de origine proto-indo-europeană, precum: **Zău(Dzău)/Dumnezeu** – „ca divinitate animistică primitivă dintre cele mai însemnate pentru omul erei de gândire mitologică – zeitate a luminii și a cerului luminos” (Cirimpei, 1985(1), p. 10) (a se vedea semnificația lui *Ziurel de ziuă/zi*, în versurile de colindă: „Coborât-a, coborât,/ *Ziurel de ziuă*,/ Îngerul Domnului Sfânt,/ *Ziurel de ziuă*” (*Coborât-a, coborât*), „A venit Domnu Cristos,/ *Ziurel de zi*,/ Pe pământu păcătos,/ *Ziurel de zi*” (*Colinde românești*, p. 638); **Dracul/ Diavolul**, sub diversele sale nume: **Satana** (corespondenți: Luceafărul – Venera – Sfânta-Vinere – Ileana-Cosânzeana [Sânziana]), **Tartorul, Sotea, Sarsotea, Sărsăilă, Avizuca** (Avezuha, Avizuha), **Bala** (Balaurul), **Naiba, Vidma, Neaga, Striga, Știma, Urgia** etc., în Antichitate, până la creștinism, reprezentând o divinitate „superficial malefică și păgână, dar cu sensuri vechi, mai puțin demonice” (Cirimpei, 1985(1), p. 18); **Mama(Muma)-Pădurii** – „o «sfântă» precreștină”, „protectoare a pădurilor și viețuitoarelor din ele” (Cirimpei, 1985(1), p. 22); **rohmanii** sau **blajinii** – „oameni foarte credincioși, ascetici, blânzi și imparțiali” (Cirimpei, 1985(1), p. 23), „la început adepți ai venerării focului (soarelui) ca zeitate supremă” (Cirimpei, 1985(1), p. 24), de unde și apariția personajului *Omul-Roșu* în descântece; **Crăciun**, „de esență precreștină”, „divinitate supremă, cu putere de stăpânire absolută a cerului, pământului și întregii lumi, el fiind și cel mai bătrân” (a se vedea creația folclorică *Colindul Crăciunului*), este sărbătorit la solstițiul de iarnă: „sfârșitul «îmbătrinitului» an solar (cu tot mai puțină lumină-căldură) și începutul noului său continuator (cu durata luminii-căldurii în creștere)” prin diverse „acțiuni culturale (religioase) de susținere a renașterii soarelui – zeitate supremă [...], grație arderii mocnite a unui buștean masiv, a unei mari buturugi”, numit la români *crăciun* (Cirimpei, 2006, p. 52. A se vedea: Cirimpei, 1992(2)); **Lel/ Ler**, „ca posibilă zeitate indo-europeană traco-iliro-celtă”, este perceput ca divinitate solară nouă, „numită afectuos-alintător Lel/ Ler” (Cirimpei, 2006, p. 54), probabil și de la Crăciunel, noul înlocuitor al bătrânului Crăciun, Crăciunul mic, dovadă sunt și răspunsurile la *Chestionarul Hasdeu*: în niște localități, la Crăciun, copiii „colindă despre venirea unui *prunc* [...], înfășat în cărpe, numit *Moș Crăciun*” (Cirimpei, 2008(4), p. 4). Esențial este îndemnul etnologului V. Cirimpei de a confrunta adresările către această divinitate „cu apelativul domn-dumnezeu (*Doamne, Doamne Le', Ler-doamne*)” (Cirimpei, 2006, p. 52), dar și



compararea corespondentelor acestuia în alte limbi indo-europene: letonă – *lelle* (păpușă), lituaniană – *lėlė* (copil-sugaci), bielorusă – *Лёля/Ляля/Лёлё* (zeu al iubirii cu chip de copil, înger-păzitor) și *ляля* (copil mic), croată – *leri/ lero/ Lero* (zeitate mitologică-necreștină a slavilor), rusă – *Лель* (un vechi zeșor, idol, comparat cu zeul roman *Cupidon/ Amor*, confruntat și cu zeitatea slavă *Lejjo/Lelo*) (Cirimpei, 2006, p. 54); **Doina/ Daina**, zână protectoare în credința românească, corespondenta paralelă la daci a zeiții romane Marte sau Bellona, ca divinitate precreștină a cântecului liric, este prezentă la mai multe popoare balcano-carpatic: la bulgari cu corespondente pentru ambele genuri – *Daina* și *Doina/ Doine/ Doino*, păstrat până astăzi doar ca nume de personaj folcloric în creațiile lirice și nume de persoane reale – *Doina* și *Doino*; la lituanieni – *Medzdoina* (Zâna-Pădurii, spirit benefic), utilizat actual doar ca nume al cântecelor populare lituaniene – *daine* [deși, remarcă etnologul, prezența lui *o* în *Medzdoina*, ar putea fi un argument în favoarea existenței în trecut la lituanieni, nemijlocit la prusieni și letoni, a ambelor forme, *daina* și *doina*, asemenea românilor], la români este utilizat: 1) pentru a numi un personaj mitologic (*Daina/ Doina*), corespondente parțiale: Fata-Pădurii și Vâlva [Mama]-Pădurii, care în viziune populară apar descrise astfel: „Fata-Pădurii îi cu păr lung până jos. Până-n pământ”, cu picioarele „ca suveica”. Ea „fain [frumos] horește [cântă] (și) îi frumoasă”. Vâlva-Pădurii e „o femeie ... înaltă mai bine de doi metri și cu păr lung până jos ... și ... cu păr păstă tăta ptelea [pielea] (și) horește ... așe frumos (cum) nu să pomine să cânte om pemintean. ... o cântare atâta de frumoasă, de să mai ai încă două ureți [urechi] să ascult” (Ioniță, 1982, p. 64-90), „*Daina* prins-a trăgăna./ vâile să legăna/ și munți să băiera” (Ioniță, 1986), „*Daina* de cine-o rămas?! De on pruncuț mititel,/ Ce-o fugit mă-sa cu el./ L-o lăsat mă-sa durnind,/ L-o găsit *daina* zicând./ Cu *daina* nu mă sfădesc./ Cu *duinu* bine trăiesc” (Bârlea, p. 190-191); 2) pentru a denumi o creație lirică de o sensibilitate profundă (*doina*) și 3) în adresările ritualice din cântecele populare: „Ai, *Daina*, *Daina*, *Doina*”. O astfel de creație, ne mărturisește etnologul, a stat, probabil, la baza poeziei eminesciene *Printre stânci de piatră seacă* (1869): „... *Sub nebuna ei cântare/ Lumea doarme în descânt./ Este Daina cea nebună./ Care cântă noaptea-n crâng*” (Cirimpei, 2008(4), p. 4; A se vedea: Cirimpei, 1998(1); Cirimpei, 1993; Cirimpei, 1998(2); Cirimpei, 1988); **Norocul** (confundat deseori cu numirea darului divin), zeu-dumnezeu, „arhaicul dumnezeu care poate da noroace”, este asociat de către marele cărturar Dimitrie Cantemir divinității romane *Fortuna/ Furtuna*; ca șansă poate fi urat de oameni unii altora, după cum o fac colindătorii, „nu însă dăruit sau vândut, pentru că acesta se află numai în posesia lui Dumnezeu” (Cirimpei, 2003, p. 15). Prin urmare, imaginea zeiții respective, conform unor creații lirice, se creionează în viziunea cercetătorului Victor Cirimpei astfel: „Dumnezeu-ul care posedă/ are și poate oferi/ da noroc, deși gândit astăzi creștinește, este vechiul zeu *Noroc*, perpetuu și în creștinism, năzărindu-se unora, în amurg/ pe înserate (aceia luându-se după dânsul în grabă, zadarnic, pentru că «nu poate să-l vadă nime»); *Norocul* poate întâlni călători dis-de-dimineată, eventual fericindu-i, fără a li se arăta ca ființă” (Ibidem), poate lua înfățișarea unei păsări, tradițional a cucului, poate fi reprezentat prin imaginea arhetipală a mamei-zeie.

În atenția etnologului V. Cirimpei s-au aflat și zeitățile cu valoare nefastă în gândirea mitologică și folclorico-mitologică românească. Prin urmare, investigând sorgința acestor făpturi, cercetătorul ne atenționează asupra existenței unei credințe religioase politeiste, potrivit căreia „omul este împresurat de feluriti demoni ocrotitori, care, nerespectați (rău venerați), pot să-i pricinuiască mari necazuri; ei îl pot ajuta sau împiedica să-și realizeze activitățile de fiecare zi” (Cirimpei, 2002(2), p. 141; A se vedea: Cirimpei, 1985(2); Cirimpei, 1991(3); Cirimpei, 1992(1)). În continuare va sublinia că personajele demonologice sunt plâsmuiri ale fanteziei primitive, având corespondente spirituale pentru fiecare obiect, fenomen, stare, necesare omului arhaic pentru comunicare cu lumea înconjurătoare. În închipuirea umană, respectivele spirite iau diverse înfățișări: de om, animal, pasăre, broască, reptilă, de culoare neagră sau roșie, deformați fizic, cu ghiare, copite, coadă etc. Pe lângă funcțiile nefaste: generatori de coșmaruri, de fapte rele, care duc la pierzanie suflete umane, mai consemnează clasificarea conform existenței lor spațiale: „1) *ale biosferei* (Ursitoarele, Răul-Copiilor, Vărsatul, Deochiul, Frigurile, Ielele, Zânele, Frumoasele, Vântoasele, Șoimanele, Rusaliile, Sânzienele, Urâtul, Norocul, Ceasul-Rău, Muma-Pădurii, Daina, Striga, Strigoii, Moroi, Belciugarii, Stafile, Zburătorul, Boala-Vacilor, Ciuma, Holera, Știmele, Balaurii, Zmeii, Moartea), 2) *ale cerului nocturn* (Murgilă, Vârcolacii, Luceferii, Zorii, Zorilă), 3) *ale închipuitei regiuni subterane* (Scaraoțchi, Talpa-Iadului, Tartorul, Sarsailă, Satana, Aripa-Satanii, Cornila, Naiba, Sarsotea, Roșcatul, Avizuca, Avestița, Spiridușul, Aghiuță)” (Cirimpei 2002(2), p. 141-142).

Demersul întreprins asupra dimensiunii mitologiei autohtone analizate în studiile etnologului Victor Cirimpei ne justifică să afirmăm că exegetul etnolog a dat dovadă permanent de vervă și curaj în a investiga subiecte aflate în obscuritate, lipsite de atenția cercetătorilor sau neanalizate până la capăt, reușind în felul acesta să aducă mai multă claritate, păstrând imparțialitate pentru cele descoperite și punând accent nemijlocit pe adevărul istoric și documentar.

### Referințe bibliografice:

1. BÂRLEA, Ion. *Literatura populară din Maramureș*. Vol. II. București: Editura pentru Literatură, 1968. 503 p.
2. BURLACU, Alexandru. *Un fenomen complex*: Victor Cirimpei: [70 de ani de la nașterea cercetătorului folclorist]. În: *Literatura și arta*, 2010, 11 februarie, p. 7.
3. CIRIMPEI, Victor. Gândire mitologica perpetuu redimensionată. În: *Metaliteratură*, 2002, nr. 5, pp. 119-125.
4. CIRIMPEI, Victor. *Viziuni demonologice românești și universale în folclor, literatură, muzică și artă plastică*. În: *Imagini și permanențe în etnologia românească*. Chișinău: Știința, 1992, pp. 117-119.
5. CIRIMPEI, Victor. *Schiță de mitologie autohtonă*. În: *Creația populară (Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina)*. Chișinău: Știința, 1991, pp. 150-179.

6. CIRIMPEI, Victor: *Urme folclorico-mitologice moldovenești de vechime proto-indo-europeană*. În: *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău: Știința, 1985, pp. 5-33 [DI Cirimpei ne-a mărturisit că s-a dezis de ipoteza *prăsad* din acest studiu, ca fiind neconvingătoare, p. 23].
7. CIRIMPEI, Victor. *Doina din perspectiva Hasdeu*. În: *Literatura și Arta*, 1988, 11 februarie, p. 4.
8. CIRIMPEI, Victor. *Folclorul mitologic*. În: *Limba română*, 1991, nr. 2, pp. 121-125.
9. CIRIMPEI, Victor. *Dimitrie Cantemir: constituentul etnologic*. În: *Literatura și Arta*, 2003, 30 octombrie, p. 7.
10. CIRIMPEI, Victor. *Dimitrie Cantemir: plaiul natal și datinile sale*. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, 2008, nr. 3-4, pp. 3-11.
11. CIRIMPEI, Victor. *Dimitrie Cantemir și Moldova din stânga Prutului (Ca o lecție de istorie)*. În: *Dimitrie Cantemir: Dimensiuni ale universalității. Studii. Sinteze. Eseuri*. Chișinău: Gunivas, 2008, pp. 126-132.
12. CIRIMPEI, Victor. *Dimitrie Cantemir – etnolog*. În: *Dinastia Cantemireștilor. Secolele XVII-XVIII*. Chișinău: Știința, 2008, pp. 359-376.
13. CIRIMPEI, Victor. *Vechi realități etnologice românești în atenția lui Dimitrie Cantemir și Bogdan Petriceicu Hasdeu, aspecte ale examinărilor ulterioare*. În: *Literatura și Arta*, 2008, 1 mai, p. 4.
14. CIRIMPEI, Victor. *Paralela Dosoftei – Cantemir*. În: *Timpul*, 2003, 26 decembrie, p. 14.
15. CIRIMPEI, Victor. *Ponderea etnologicului în scrisul cantemirean*. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, 2003, nr. 3-4, pp. 3-14.
16. CIRIMPEI, Victor. *Reminiscențe de credințe vechi la românii din stânga Nistrului*. În: *Metaliteratură*, 2006, nr. 1, pp. 106-112.
17. CIRIMPEI, Victor. *Dimitrie Cantemir: Norocul ca divinitate*. În: *Timpul*, 2003, 24 octombrie, p. 15.
18. CIRIMPEI, Victor. *Doina/Daina – zeitare precreeștină la români, bulgari, lituanieni*. În: *Țara*, 1998, 30 octombrie, p. 4.
19. CIRIMPEI, Victor. *Principiile directorii de documentare și editare a materialelor arhivistice de etnologie orală românească din Republica Moldova*. În: *Philologia*, 2011, nr. 3-4, pp. 44-47.
20. CIRIMPEI, Victor. *Lel/ Ler ca posibilă zeitare indo-europeană traco-iliro-celtă*. În: *Simpozionul „Perenitatea creației populare și contemporaneitatea (IV)”*. Chișinău: Tipogr. UPS „Ion Creangă”, 2006, pp. 51-56.
21. CIRIMPEI, Victor. *Crăciunul: cuvânt, personaj, sărbătoare*. În: *Glasul națiunii* (Chișinău), 1992, 25 decembrie, p. 10.
22. CIRIMPEI, Victor. *Aportul „Mioriței” la elucidarea marilor zei balcano-carpatici Lel/ Ler și Daina/ Doina/ Doinul (Schemă factologică)*. În: *Simpozionul „Miorița”*. *Comunicările din 18-20 septembrie 1992, Câmpulung – Bucovina*. Câmpulung Moldovenesc: Mușatinii, 1993, pp. 60-68.

23. CIRIMPEI, Victor. *Българские народные песни, подтверждающие высказывание Димитрия Кантемира о Дойне как имени фракийского божества* [Cântece populare bulgărești confirmând opinia lui Dimitrie Cantemir despre Doina ca nume de zeitate tragică]. În: *Relațiile moldo-bulgare în epoca medie și modernă*. Chișinău: *Societatea Științifică de bulgaristică din Republica Moldova*, 1998, pp. 167-179.
24. CIRIMPEI, Victor. *Demonii – tratare populară, în literatură, muzică și artele plastice*. În: *Metaliteratura*, 2002, nr. 6, pp. 141-144.
25. CIRIMPEI, Victor. *Demonologie*. În: *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie*. Vol. 1. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985, pp. 182-183.
26. CIRIMPEI, Victor. *Viziunile demonologice ca pigmenți ai fizionomiei naționale*. În: *Sigma* (Chișinău), 1991, nr. 5-6.
27. CHIȚIMIA, I. C. *Folclorul în substratul literaturii române vechi*. În: *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*. București: Ed. A. R. S. R., 1971, pp. 7-22.
28. *Coborât-a, coborât* [online]. În: *La Moșuni* [văzut la 18.06.2015]. Disponibil: <http://www.lamosuni.ro/index.php/ct-menu-item-29/ct-menu-item-33/1266-ziurel-de-ziu>.
29. *Colinde românești*. Coord. Ioan Bocșa. Vol. II. Cluj-Napoca: *Media Musica*, 2003. 662 p.
30. IONIȚĂ, Maria. *Cartea vâvelor: legende din Apuseni*. Cluj-Napoca: *Dacia*, 1982. 272 p.
31. IONIȚĂ, Maria. *Drumul Urișilor: basme, povești și legende din Apuseni*. Cluj-Napoca: *Dacia*, 1986. 216 p.
32. *Istoria literaturii romane*. Vol. I. *Folclorul. Literatura romană în perioada feudală (1400-1780)*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964. 806 p.
33. ЛОСЕВ, А. *Мифология*. În: *Философская энциклопедия*. Том. 3. Москва: Советская Энциклопедия, 1964, с. 83-96.
34. *Мифы народов мира*. Энциклопедия в двух томах. Том 1. Москва: Советская Энциклопедия, 1987. 673 с.

CZU: 811.135.1

ORCID: 0000-0002-0725-4893

Galaction VEREBCEANU  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

STUDIUL LINGVISTIC ASUPRA  
MANUSCRISULUI *SANDIPA*.  
GRAFIA (1)

Linguistic research on the *Sandipa* handwritten. Writing 1

**Abstract:** There is examined inventory of letters used at the imitating, by the scribe Ioan Crăciun from Ștefănești Dorohoi, the folkloric novel text *Sandipa*, contain between the files 1 and 101 of the Romanian research from 1798 and preserved into the State Library of Russia (Moscow). It is important to establish the values of the Cyrillic polyphon letters or the letters that have phonetic correspondences harder to specify.

**Keywords:** copy, grapheme, research, letter, suprawording, sound-type, text, phonetic value.

**Rezumat:** Este examinat inventarul slovelor folosite la copierea, de către scribul Ioan Crăciun din Ștefănești, Dorohoi, a textului romanului popular *Sandipa*, cuprins între filele 1<sup>r</sup> și 101<sup>r</sup> ale unui manuscris românesc de la 1798 și păstrat la Biblioteca de Stat a Rusiei (Moscova). Accentul principal se pune pe stabilirea valorii literelor chirilice polifone sau care au corespondențe fonetice mai greu de precizat.

**Cuvinte-cheie:** copie, grafem, manuscris, slovă, suprascriere, sunet-tip, text, valoare fonetică.

Recent, a fost pus în circulație științifică, prin metoda transcrierii interpretative, textul integral al manuscrisului intitulat *Sandipa, adică poveste lui Chir-Împărat* (vezi Verebceanu 2017: 35–55; 67–89; 113–130), una din numeroasele variante românești ale romanului popular de origine indiană *Sindipa*, pătruns în literatura noastră la începutul secolului al XVIII-lea. În partea introductivă a ediției, se precizează, bunăoară, că versiunea moldovenească, puțin cunoscută în literatura de specialitate, datează din 1798, a fost copiată de Ioan Crăciun din Ștefănești, Dorohoi, se conține într-un manuscris românesc, cota 824, fondul *Grigorovici*, păstrat la Biblioteca de Stat a Rusiei (Moscova) și are 101 file.

Într-un alt studiu apărut de curând (vezi Verebceanu 2019: 49-63), au fost prezentate unele aspecte de ordin filologic referitoare la descrierea manuscrisului, datarea, localizarea și filiația textelor. Colaționarea manuscrisului moscovit, de exemplu, cu alte 9 copii bucureștene ale romanului, anterioare sau posterioare manuscrisului analizat, a evidențiat faptul că versiunile românești cercetate – toate provenite dintr-un singur

prototip – înregistrează evidente similitudini, iar deosebirile ne semnificative dintre texte se datorează copiștilor care au intervenit, pe alocuri, cu diverse soluții de traducere și adaptări particulare.

Prin cercetarea pe care o inițiem acum ne propunem să continuăm investigația asupra manuscrisului *Sandipa*, analizând trăsăturile lingvistice (grafice, fonetice, morfologice, sintactice și lexicale) proprii textului de la 1798.

Așadar, un prim aspect al cercetării de față este examinarea semnelor grafice folosite, de scrib, la transcriere. Vor fi analizate, în primul rând, acele litere chirilice care înregistrează mai multe valori fonetice sau au corespondențe fonetice mai greu de precizat, precum și alte aspecte ce țin de particularitățile scrierii cu litere chirilice.

**Inventarul literelor chirilice.** Textul manuscrisului *Sandipa* folosește următoarele semne grafice: **а** (cu variantă majusculă **А**), **б, в, г, д** (cu variantă suprascrisă), **е, ж, з, и, ї, ѣ, к, л, м, н, о, п, р** (cu variantă suprascrisă), **с** (cu variantă suprascrisă), **м** (cu variantă suprascrisă), **ѡ, Ѣ** (cu variantă suprascrisă), **ѣ, ѥ, ѧ, Ѩ, ѩ, Ѫ, ѫ, Ѭ, ѭ, Ѯ, ѯ**, precum și ligatura **ѣа**. Cu valoare numerică, după modelul alfabetului grecesc, se întrebuițează slovele: **в** (= 2), **г** (= 3), **д** (= 4), **е** (= 5), **ѕ** (= 6), **з** (= 7), **и** (= 8), **гї** (= 13), **ѣї** (= 15), **н** (= 50), **р** (= 100).

**Valoarea slovelor.** În interpretarea grafiei manuscrisului *Sandipa* s-a ținut seama de principiile general acceptate în literatura de specialitate ale scrierii slavone românești și de valoarea semnelor grafice în textele slave. Ca punct de referință, s-a luat fonetica limbii române din secolul al XVIII-lea și, totodată, stadiul atins de graiurile dacoromâne din perioada respectivă. În cazul în care stabilirea corespondențelor dintre litera chirilică și sunetul-tip nu s-a putut face sau a fost îndoielnică, s-a făcut referință la starea limbii române literare actuale. În situația de la urmă, s-a avut în vedere, de exemplu, deosebirea dintre *ă* și *î*, greu de făcut în scrisul chirilic din perioada de referință din cauza că una și aceeași slovă, **ѣ**, era folosită pentru redarea celor două sunete.

Examineate sub raportul valorii fonetice, slovele folosite în manuscrisul *Sandipa* pot fi repartizate în trei grupe caracteristice: 1) o slovă corespunde unui sunet-tip; 2) mai multe slove corespund unui sunet-tip și 3) o slovă corespunde mai multor sunete-tip.

Dintre acestea, cele mai numeroase sunt slovele din prima grupă, care au, în toate pozițiile posibile, o singură valoare fonetică, ușor de stabilit: **а** = *a*, **б** = *b*, **в** = *v*, **д** = *d*, **ж** = *j*, **з** = *z*, **л** = *l*, **м** = *m*, **н** = *n*, **п** = *p*, **р** = *r*, **с** = *s*, **м** = *t*, **Ѣ** = *f*, **ѣ** = *h*, **ѥ** = *ț*, **ѧ** = *č*, **Ѩ** = *ș*, **ѩ** = *șt*, **Ѫ** = *ps*, **ѫ** = *t*, **Ѭ** = *ğ*, **ѭ** = *iu*. Iată câteva exemple: **авѣндѣ**<sup>1</sup> = *având* (1<sup>v</sup>), **вѣбѣ** = *babă* (39<sup>r</sup>), **дѣвѣндѣ** = *dobândă* (87<sup>v</sup>), **жѣрѣмѣмѣмѣ** = *jurământul* (33<sup>r</sup>), **мѣщѣшѣщѣриѣ** = *meșteșugurile* (1<sup>r</sup>), **пѣдѣѣѣ** = *pedeapsa* (94<sup>v</sup>), **пѣщѣнѣ** = *pungile* (80<sup>r</sup>), **поѣѣѣ** = *pofta* (67<sup>v</sup>), **пѣрѣѣѣ** = *târziu* (14<sup>v</sup>), **воѣнѣѣѣ** = *voinicel* (98<sup>v</sup>). Valoarea celorlalte litere chirilice, deosebite de cele menționate mai sus prin faptul că sunt polifone sau au corespondențe fonetice mai greu de precizat, va fi stabilită în continuare.

<sup>1</sup> Pentru a păstra caracteristicile grafice ale textului, am reținut, din toate semnele diacritice folosite, doar slovele suprascrise, marcându-le prin subliniere. Totodată, cuvintele au fost transpuse întocmai în română.

## Г și К

Ambele slove, *glagol* și *kaku*, notează, în funcție de poziție, două variante ale unui sunet. Aflate înaintea unei consoane sau unei vocale nepalatale, г, к corespund velarelor g și, respectiv, k: **глас** = *glas* (17<sup>r</sup>), **гравѣ** = *grabă* (30<sup>v</sup>), **вграда** = *ograda* (39<sup>r</sup>), **внклешѣг** = *viclesug* (56<sup>v</sup>), **негѣсторѣ** = *negustorie* (78<sup>v</sup>), **крѣци** = *crunt* (44<sup>r</sup>), **неклѣтннн** = *neclătit* (83<sup>r</sup>), **кѣкон** = *cucon* (1<sup>v</sup>), **фок** = *foc* (48<sup>r</sup>). Urmate de *e* sau *i* ori de un diftong care începe cu o vocală prepalatală, slovele în discuție notează oclusivele palatale, redată în română prin *gh, ch*: **ѣнгию** = *unghiu* (18<sup>v</sup>), **дѣгѣнѣ** = *dugheană* (29<sup>v</sup>), **кемѣ** = *chemă* (36<sup>v</sup>), **кнпѣд** = *chpul* (5<sup>r</sup>).

## Є

Litera chirilică, numită *est*, apare notată în toate cele trei poziții, la început, la mijloc și la sfârșit de cuvânt. În poziție inițială (doar în unele cuvinte) și când este precedată de consoană sau de vocală, є corespunde sunetului *e*: **єлинѣскѣ** = *elinească* (1<sup>r</sup>), **ѣче** = *incepe* (4<sup>r</sup>), **ѣпърѣѣѣ** = *împărăție* (10<sup>r</sup>). La inițială de cuvânt și de silabă, urmând o regulă veche a ortografiei slavone (vezi Bărbulescu 1904: 72, 80–81, 101–109; Densusianu II 1961: 35), păstrată și în româna literară actuală, є marchează diftongul *ie*: **єши** = *ieși* (35<sup>r</sup>), **єриѣскѣ** = *biruiescu* (51<sup>r</sup>), **єлоє** = *ploaie* (55<sup>r</sup>). Є notează valoarea *e* deschis în formele verbale de imperfect, persoana a 3-a singular și plural: **єве** = *ave* (4<sup>r</sup>), **кѣде** = *căde* (41<sup>v</sup>), **фѣче** = *face* (1<sup>v</sup>), **нѣ ва пѣте** = *nu va pute* (34<sup>v</sup>), **єре** = *vre* (3<sup>v</sup>) și în forma pronumelui și adjectivului posesiv **ме** = *me* (6<sup>v</sup>), precum și, uneori, în finala unor substantive feminine articulate: **єннѣте па** = *cinste ta* (41<sup>r</sup>), **ѣн лѣме ачасѣ** = *în lume aceasta* (50<sup>r</sup>), **лѣмѣнаре єи** = *lumânare ei* (50<sup>r</sup>), **мѣере па** = *muiere ta* (11<sup>v</sup>), **рѣпеѣѣне апѣи** = *răpegiune apii* (20<sup>v</sup>), **єннѣоєре ѣпѣрапѣлѣи** = *fiitoare împăratului* (1<sup>r</sup>), **єѣ ѣмплѣ време** = *să umplu vreme* (4<sup>v</sup>) etc.

Comentarii aparte necesită câteva cazuri particulare înregistrate în textul cercetat: apariția neașteptată a slovei є în anumite contexte. În primul caz, semnul grafic ѣ, care, în mod normal, marchează segmentul grafic *ea*, este înlocuit de slova є: **єѣ нѣ амѣѣскѣ** = *să nu amăgescă* (86<sup>r</sup>), **мѣ аѣепѣѣ** = *mă așteptă* (31<sup>v</sup>, 65<sup>v</sup>, 79<sup>r</sup>, 79<sup>v</sup>, 81<sup>r</sup>), **ѣндрѣзнєлѣ** = *îndrăznelă* (53<sup>r</sup>), **єѣ опресѣѣ** = *să oprescă* (89<sup>v</sup>), **єѣ зворєскѣ** = *să zvorescă* (53<sup>v</sup>). Valoarea *ea* a slovei este confirmată de prezența alternanței *e* ~ ѣ în aceleași cuvinte de pe file diferite sau chiar pe aceeași filă: **єѣ се фєрєскѣ** = *să se ferească* (35<sup>v</sup>) ~ **єѣ се фєрѣскѣ** = *să se ferească* (37<sup>r</sup>), **лєм скрис** = *le-m scris* (62<sup>r</sup>) ~ **нѣ лѣм єннѣѣ** = *nu le-am știut* (68<sup>r</sup>), **єѣ мєргѣ** = *să mergă* (12<sup>v</sup>, 24<sup>r</sup>, 27<sup>r</sup>) ~ **єѣ мѣргѣ** = *să meargă* (5<sup>r</sup>, 7<sup>v</sup>), **мѣєрєскѣ** = *muierească* (74<sup>r</sup>) ~ **мѣєрѣскѣ** = *muierească* (54<sup>r</sup>), **єнклєн** = *viclen* (39<sup>r</sup>, 101<sup>r</sup>) ~ **єнклѣн** = *viclean* (44<sup>v</sup>), **єнклєнѣ** = *viclenă* (19<sup>r</sup>, 26<sup>v</sup>, 94<sup>v</sup>) ~ **єнклѣна** = *vicleana* (18<sup>r</sup>, 19<sup>v</sup>, 20<sup>r</sup>, 21<sup>v</sup>, 27<sup>v</sup>, 31<sup>r</sup>, 45<sup>v</sup>, 51<sup>v</sup>, 58<sup>v</sup>, 93<sup>r</sup>), **єѣ тє избѣвєскѣ** = *să te izbăvescă* (28<sup>v</sup>) ~ **избѣвѣскѣтє** = *izbăvească-te* (28<sup>v</sup>), **єѣ мѣ избѣвѣскѣ** = *să mă izbăvească* (28<sup>v</sup>). Fenomenul, atestat în cele mai vechi texte românești (vezi Densusianu II 1961: 35; Teodorescu, Gheție 1977: 61; Chivu 1993: 145), a fost explicat ca o deprindere grafică de influență slavă (vezi Densusianu II 1961: 35).





Bărbulescu 1904: 395-396; Jaghić 1968: 122-123): slova **o** este notată, mai ales, în poziție mediană, după consoană: **аколо** = *acolo* (16<sup>r</sup>), **философѡл** = *filosoful* (1<sup>r</sup>), **порончѣск** = *poroncesc* (81<sup>r</sup>), iar slova **w** este preferată la început de cuvânt: **wбраз** = *obraz* (64<sup>v</sup>), **wглинѡдѡ** = *o oglindă* (18<sup>r</sup>), **wраш** = *oraș* (38<sup>v</sup>), în mijloc: **гwалѡ** = *goală* (25<sup>v</sup>), **сwкwпѣ** = *socotie* (74<sup>r</sup>), **ѡ** | **ѡ** = *zioa* (57<sup>v</sup>) sau la sfârșit de cuvânt, după slova-vocală: **вѣw** = *vreo* (7<sup>v</sup>): cf. dar și **аkwло** = *acolo* (49<sup>v</sup>), **аkwлw** = *acolo* (62<sup>r</sup>, 73<sup>r</sup>).

În câteva exemple, **o** pare să marcheze diftongul *oa* (*ua*)<sup>4</sup> din limba română actuală: **кoпнлѣ** = *cotile* (50<sup>r</sup>), **гpозннчѣ** = *groznice* (51<sup>r</sup>).

În poziție mediană, la început de silabă, slova **w** din exemple ca **амѡнѡдоѡ** = *amândoao* (67<sup>v</sup>), **ѡ** | **ѡ** | = *doao* (97<sup>r</sup>), **ноѡw** = *noao* (100<sup>r</sup>) notează, conform unor cercetări, un segment fonetic care în româna actuală este redat prin diftongul *oa* (*ua*) (vezi Avram 1964: 85-86; Pătruț 1958: 661-665).

### ѡ

Slova *uc* notează două valori: *u* plenison: **вѡкѡрѣ** = *bucurie* (69<sup>v</sup>), **кѡконѡл** = *conul* (1<sup>v</sup>) și *u* semivocală din componența diftongilor: **сѡ фѣѡ** = *să fiu* (2<sup>v</sup>), **рѡѡ** = *rău* (9<sup>r</sup>), **стаѡ** = *stau* (79<sup>r</sup>).

O distribuție diferită are **ѡ** în poziție finală, fiind notat sau nu în componența unui grup consonantic: **кѡносѡкѡ** = *cunoscu* (9<sup>r</sup>), **лѣмнѡ** = *lemnu* (85<sup>r</sup>), **мергѡнѡдѡ** = *mergându* (13<sup>r</sup>), dar și **кѡвѡнп** = *cuvânt* (60<sup>v</sup>), **ѡѡ фoсѡп** = *au fost* (70<sup>v</sup>), **ѡѡрѡмѡнп** = *giurământ* (61<sup>r</sup>), **мѡлѡцѣмѣск** = *mulțemesc* (47<sup>v</sup>), **сѡпп** = *supt* (69<sup>v</sup>), **пѡкѡнѡ** = *tăcând* (47<sup>v</sup>), **гѡнѡ** = *gând* (2<sup>v</sup>). Exemple alternante se constată chiar în cadrul aceluiași cuvânt: **асѡнѡсѡ** = *am ascunsu* (25<sup>v</sup>) ~ **асѡнѡс** = *ascuns* (13<sup>r</sup>), **ѡѡзѡнѡдѡ** = *auzindu* (19<sup>v</sup>) ~ **ѡѡзѡнѡ** = *auzind* (10<sup>v</sup>), **кѡнѡдѡ** = *cându* (33<sup>r</sup>) ~ **кѡнѡ** = *când* (1<sup>v</sup>), **фѡгѡдѡѣскѡ** = *făgăduiescu* (2<sup>v</sup>) ~ **фѡгѡдѡѣск** = *făgăduiesc* (2<sup>v</sup>), **фѡлoсoфѣскѡ** = *filosofescu* (13<sup>r</sup>) ~ **фѡлoсoфѣск** = *filosofesc* (6<sup>v</sup>). Mai rare sunt cuvintele în care **ѡ** apare după consoană simplă: **ѡн вѡѣшѡ** = *un băieșu* (34<sup>r</sup>), **лѣкѡ** = *leacu* (95<sup>v</sup>), **прѣѡ** = *prețu* (83<sup>v</sup>).

Este greu să presupunem că în exemplele de mai sus **ѡ** ar putea avea caracter silabic. Înclinăm să credem că în contexte de felul acesta apariția slovei **ѡ** s-ar putea datora unei obișnuințe grafice, păstrate de tradiția scrierii slavone, sau unui arhaism fonetic<sup>5</sup>.

### ѡ și ѡ

Dintre cele două *ieruri* ale scrierii românești cu alfabet chirilic, **ѡ** și **ѡ**, în textul manuscrisului *Sandipa* se întrebuintează doar primul, *ierul mare*. Pozițiile obișnuite ale slovei sunt mijlocul și sfârșitul cuvântului, după o slovă-consoană, marcând valorile *ă* și *î*: **вѡтрѡн** = *bătrân* (9<sup>v</sup>), **сѡ кѡрпѣскѡ** = *să cârpească* (48<sup>r</sup>). Cu valoarea zero, **ѡ** apare rar: **мѡлпѡ плѡнѡ** = *mult plânge* (44<sup>r</sup>).

<sup>4</sup> După unii autori, în exemple de felul acesta s-ar putea vorbi de conservarea lui *o* (vezi Rosetti, Cazacu, Onu 1971: 138).

<sup>5</sup> Valoarea lui *u* în poziție finală este obiectul unor discuții controversate (vezi Iordan 1959: CXXIII–CXXIV; Rosetti 1986: 645–647; Gheție 1971: 493–496; Rosetti 1972: 167–169; Gheție 1972: 309–311).

Slova *ius* se folosește doar în poziție mediană după consoană, înregistrând un număr de apariții nu prea mare, și notează vocala *i*: **авѣнд** = *având* (1<sup>v</sup>), **кѣносѣнд** = *cunoscând* (5<sup>v</sup>), **пѣжнѣ** = *plânge* (37<sup>v</sup>), **сѣжнѣ** = *sânt* (67<sup>r</sup>), copistul manuscrisului întrebuițând mult mai des slova **ѣ**, pentru a reda același sunet.

### ѣ, ѡ și ѣ

Slovele *iati*, *ia* și *iaco* notează, în general, diftongii *ea* și *ia*, situate în diferite poziții.

**ѣ**, aflată în poziție tare (când slova este urmată în silaba următoare de o vocală centrală și posterioară), apare după slovă-consoană, redând diftongul *ea*: **авѣ** = *avea* (17<sup>r</sup>), **дѣгѣнѣ** = *dugheană* (46<sup>v</sup>), **ѣнноптѣзѣ** = *înnoptează* (87<sup>r</sup>), **рѣ** = *rea* (49<sup>v</sup>), **рѣмѣнѣскѣ** = *rumânească* (1<sup>r</sup>). Același segment fonetic, *ea*, este notat și în legăturile sintactice: **дѣ** = *de-a* (70<sup>v</sup>), **лѣѣ** = *le-au* (1<sup>r</sup>), **нѣѣ** = *ne-au* (80<sup>v</sup>), **птѣѣ** = *te-au* (69<sup>r</sup>).

La fel ca în alte texte aparținând perioadei vechi, și în textul manuscrisului *Sandipa* **ѣ**, accentuat sau neaccentuat, în poziție *e* este notat frecvent. Împărțim ideea mult discutată în literatura de specialitate că, în aceste contexte, slova redă valoarea *e* deschis, caracteristică și astăzi unor graiuri românești (vezi Gheție 1968: 501–508; Gheție 1977: 79–86), sau *e*, valoare consemnată în recomandările ortografice și ortoepice ale autorilor de gramatici din epocă (vezi Ursu 1960: 33–46)<sup>6</sup>. Atestările cu **ѣ** = *e*, eventual *e* deschis, fiind foarte numeroase, ne limităm doar la unele exemple în care slova *iati* este concurată de **ѣ**: **чѣрѣци** = *cereți* (83<sup>r</sup>) ~ **чѣре** = *cere* (77<sup>v</sup>), **ва фѣчѣ** = *va face* (51<sup>v</sup>) ~ **ва фѣче** = *va face* (60<sup>v</sup>), **пѣдѣпсѣ** = *pedeapsă* (41<sup>r</sup>) ~ **пѣдѣѣ** = *pedeapsa* (94<sup>v</sup>), **сѣ пѣме** = *să teme* (5<sup>v</sup>) ~ **сѣ пѣме** = *să teme* (52<sup>r</sup>), **вѣчнини** = *vecini* (63<sup>v</sup>) ~ **вѣчинѣ** = *vecinii* (64<sup>v</sup>).

**ѡ** apare la inițială de cuvânt, notând fie diftongul *ea*: **ѡ** = *ea* (8<sup>r</sup>), fie diftongul *ia*: **ѡкѣ** = *iacă* (80<sup>r</sup>), **ѡрнѣ** = *iarnă* (54<sup>v</sup>), inclusiv *ia* rezultat prin sinereză: **ѡм** = *i-am* (69<sup>v</sup>), sau la început de silabă: **ачѡ** = *aceea* (2<sup>v</sup>), **дѣрѣѡскѣ** = *dăruiască* (54<sup>r</sup>), **фимѡ** = *fimeia* (46<sup>v</sup>).

**ѣ**, redând diftongul *ia*, este notat la inițială de cuvânt: **ѣрѣ** = *iarba* (8<sup>r</sup>), **сѣ ѣсѣ** = *să iasă* (94<sup>v</sup>), la început de silabă: **сѣ мѣрѣѣскѣ** = *să muruiască* (96<sup>r</sup>), **сѣ рѣндѣѣскѣ** = *să rânduiască* (13<sup>r</sup>) sau în poziție metafonică: **ѣ** = *i-a* (62<sup>v</sup>), **ѣѣ** = *i-au* (3<sup>r</sup>).

În cazul slovelor **ѡ** și **ѣ**, se constată apariții alternande, slovele concurându-se în aceleași cuvinte: **ѡ** = *ea* (pron., 69<sup>v</sup>) ~ **ѣ** = *ea* (62<sup>v</sup>), **сѣ грѣѣскѣ** = *să grăiască* (7<sup>r</sup>) ~ **сѣ грѣскѣ** = *să grăiască* (93<sup>v</sup>), **ѣ** (54<sup>r</sup>) = *iar* (54<sup>r</sup>) ~ **ѣрѣ** = *iară* (1<sup>r</sup>), **сѣ се пѣмѣдѣѣскѣ** = *să se tămăduiască* (23<sup>r</sup>) ~ **сѣ пѣмѣдѣѣскѣ** = *să tămăduiască* (90<sup>r</sup>).

### ѣ

Slova *în*, folosită exclusiv la inițială de cuvânt, este echivalentul grafic al unor segmente fonetice pe care limba română literară le redă prin *î*, *îm*<sup>7</sup> și *în*: **ѣн** = *îi* (6<sup>r</sup>), **ѣл** = *îl* (15<sup>r</sup>), **ѣнкѣ** = *încă* (33<sup>v</sup>), **ѣнбрѣѣѣѣѣ** = *îmbrățoșat* (1<sup>v</sup>), **ѣнпѣрѣѣѣ** = *împărate* (57<sup>r</sup>), **ѣкѣлѣкѣ** = *încălecă* (52<sup>r</sup>), **ѣпѣмѣпѣрѣѣѣ** = *întâmplările* (72<sup>v</sup>).

<sup>6</sup> Privitor la istoria fenomenului, vezi Ivănescu 1944-1945: 216–228; Ionașcu 1958: 425–432; Avram 1964: 14–23; Teodorescu 1970: 157–170.

<sup>7</sup> Grupul de slove **ѣн**, precedat de labiale, a fost transcris *în*, conform normelor ortografice actuale.

## Grupuri de slove

Singurul grup de slove întrebuițat în text este cel de origine slavă **ѡр** = *îr*<sup>8</sup>, care înregistrează două ocurențe: **връста** = *vrâsta* (83<sup>r</sup>), **връстѡ** = *vrâstă* (92<sup>r</sup>); cf. însă **върста** = *vârsta* (100<sup>r</sup>).

## Suprascriere

La fel ca în toate textele vechi românești redactate cu alfabet chirilic și în manuscrisul *Sandipa* slovele sunt scrise deasupra rândului. Această modalitate de scriere se realizează conform indicațiilor stabilite de ortografia chirilică (vezi Strungaru 1961: 474–487; Vîrtosu 1964: 120–148).

De cele mai multe ori, sunt suprascrise consoanele din mijlocul și sfârșitul cuvântului, folosindu-se mai multe procedee de suprascriere.

**Suprascrierea prin natură** – scrierea deasupra rândului a primei slove dintr-un grup consonantic – este consemnată în mai multe exemple, în această poziție întâlnindu-se de fapt majoritatea literelor chirilice: **ръбда** = *răbda* (95<sup>v</sup>), **ивовникъ** = *ibovnică* (24<sup>r</sup>), **нѡдѡждѡск** = *nădăjduiesc* (33<sup>r</sup>), **избѡвѡскъ** = *izbăvească* (29<sup>r</sup>), **мѡлте** = *multe* (32<sup>r</sup>), **ѡмплѡндѡсъ** = *umplându-să* (20<sup>v</sup>), **ѡцелѡптѡ** = *înțeleaptă* (45<sup>r</sup>), **пѡрчасъ** = *purceasă* (56<sup>r</sup>), **сиринѡскъ** = *sirinească* (1<sup>r</sup>), **плѡтницъ** = *platnică* (82<sup>r</sup>), **ѡфлѡ** = *află* (38<sup>r</sup>), **похѡа** = *pohă* (16<sup>v</sup>), **ръшницъ** = *rășniță* (18<sup>r</sup>).

**Suprascrierea prin poziție** – scrierea deasupra rândului a slovei care închide silaba sau cuvântul – este la fel de frecventă: **слаб** = *slab* (71<sup>r</sup>), **нѡрав** = *nărav* (101<sup>r</sup>), **драг** = *drag* (26<sup>v</sup>), **крѡд** = *cred* (64<sup>r</sup>), **къмпѡнѡ** = *cumpănă* (68<sup>r</sup>), **ѡцелѡпчиѡне** = *înțelepciune* (75<sup>r</sup>), **ѡпторкъндѡсъ** = *întorcându-să* (26<sup>r</sup>), **филѡсоф** = *filosof* (34<sup>r</sup>).

**Suprascrierea prin contracție** – scrierea deasupra rândului a slovei din finală de cuvânt după care se omite o vocală – se întâlnește mai rar, consoana suprascrisă fiind, de regulă, S, iar vocala contrasă este **ѡ**: **ѡдѡсъ** = *adusă* (40<sup>r</sup>), **касъ** = *ca să* (35<sup>v</sup>), **ѡдатѡ** = *îndată* (24<sup>v</sup>), **съсъ** = *să să* (35<sup>r</sup>), **пасъ** = *pasă* (89<sup>r</sup>), **ръмасъ** = *rămasă* (24<sup>v</sup>).

Se atestă destul de frecvent și suprascrierea unui grup de slove: **ѡдекъ** = *adecă* (18<sup>r</sup>), **галбини** = *galbini* (34<sup>r</sup>), **ѡпѡратѡ** = *împărat* (13<sup>v</sup>), **съ ѡвѡрпѡскъ** = *să învârtească* (18<sup>r</sup>), **пѡреѡѡ** = *păreții* (3<sup>v</sup>), **поѡптѡ** = *toată* (14<sup>r</sup>), precum și suprascrierea etajată, în această poziție întâlnindu-se mai des grupul **нд**: **ѡѡзиндѡ** = *auzind* (71<sup>v</sup>), **неѡцииндѡ** = *neștiind* (38<sup>v</sup>), **ѡмблѡндѡ** = *umblând* (52<sup>r</sup>), **врѡндѡ** = *vrând* (13<sup>v</sup>).

Sunt scrise deasupra rândului și vocalele, în mod special **и** și **ѡ**, ca elemente componente ale diftongilor descendenți: **ѡѡ** = *au* (55<sup>v</sup>), **ѡѡ** = *eu* (23<sup>v</sup>), **фимѡни** = *fimeii* (49<sup>r</sup>), **нѡманѡ** = *numai* (74<sup>r</sup>), precum și **и** și **ѡ** în hiat: **ѡнѡче** = *aice* (57<sup>r</sup>), **ѡѡзи** = *auzi* (5<sup>r</sup>), **ръѡптѡѡ** = *răuităț* (87<sup>r</sup>).

O ultimă precizare vizând suprascrierea se referă la faptul că pentru unele variante ale slovelor se atestă o întrebuițare particulară. Se are în vedere varianta **ѡ** a semnului grafic **ѡ**, preluat de alfabetul chirilic din scrierea cursivă greacă: **ѡвѡцѡѡѡри** = *învățători*

<sup>8</sup> Transcris în ediție: *îr*, conform indicațiilor ortografice ale românei literare.

(2<sup>r</sup>), **дѣспърци** = *despărțit* (2<sup>v</sup>). Apariție specializată au și variantele grafice s pentru slova **н**: **сасдипа** = *Sandipa* (1<sup>r</sup>), **спренс** = *strein* (62<sup>r</sup>), **σ** pentru **ρ**: **φοασπε** = *foarte* (16<sup>v</sup>) și **σ** pentru slova **с**, totdeauna surmontată de titlă: **εσπε** = *este* (6<sup>r</sup>), **цос** = *gios* (25<sup>v</sup>).

**Semne diacritice.** Despre un sistem de semne diacritice consecvent întrebuințate în textul *Sandipa* nu poate fi vorba. Scribul folosește foarte rar *varia* sau accentul grav: **ѠпъраѠпѠлѠн** = *împărățului* (7<sup>r</sup>). Utilizare variabilă a semnului diacritic *titla*, având forma **˘**, se constată în abrevieri: **д˘мнезеѠ** = *Dumnezeu* (31<sup>r</sup>); cf. însă **дѠмнезеѠ** = *Dumnezeu* (1<sup>v</sup>), **д˘мне** = *Doamne* (83<sup>r</sup>). Cu *titlă*, dar sub altă formă, apare notată totdeauna slova **с** suprascrisă, de cele mai multe ori slova **с** (vezi *supra*), slova **л**. Rar sunt surmontate de *titlă* slovele cu valoare numerică, fiind însoțite constant din ambele părți de două puncte: **:з**: (7, 1<sup>r</sup>) sau de două linii: **=Ѡ̣̣=** (15, 99<sup>v</sup>).

Ultimele semne diacritice folosite de copistul manuscrisului sunt *trema* ( **˘** ), care însoțește slova **л**: **персѠе** = *Persie* (1<sup>v</sup>), și *vrahia* ( **˘** ), pe care o întâlnim notată deasupra slovei **н**: **ѠнцеленцѠй** = *înțelepții* (50<sup>r</sup>).

### Erori de copiere<sup>9</sup>

Textul manuscrisului înregistrează un număr relativ mare de erori. De cele mai multe ori, se constată lipsa unei litere: **<a>cum** (72<sup>r</sup>), **c<e>** (67<sup>v</sup>), **cuvă<n>tul** (19<sup>v</sup>), **da<u>** (29<sup>v</sup>), **deg<r>abă** (59<sup>r</sup>), **di<n>** (28<sup>r</sup>), **dintă<i>** (92<sup>r</sup>), **dre<a>ptă** (16<sup>v</sup>, 21<sup>r</sup>), **făgădui<n>ță** (2<sup>v</sup>), **fiin<d>că** (93<sup>v</sup>), **gi<u>ruință** (3<sup>r</sup>), **ia<r>** (20<sup>v</sup>, 27<sup>r</sup>, 31<sup>r</sup>), **ief<t>en** (88<sup>r</sup>), **împ<r>eună** (27<sup>r</sup>), **lemn<e>** (84<sup>r</sup>), **lu<c>ru** (49<sup>r</sup>), **mu<l>t** (36<sup>v</sup>), **pe<n>tre** (87<sup>v</sup>), **st<r>așnică** (8<sup>r</sup>), **su<p>t** (52<sup>r</sup>), **șide<m>** (22<sup>v</sup>), **unil<e>** (96<sup>r</sup>), **va<i>** (95<sup>r</sup>) etc.

Se atestă și exemple în care lipsește o silabă: **ace<le>** (74<sup>v</sup>), **cuvinte<le>** (45<sup>r</sup>), **dure<re>** (54<sup>r</sup>), **mu<ie>re** (29<sup>v</sup>), **tutur<or>** (20<sup>r</sup>) sau chiar cuvinte: **<au>** (4<sup>v</sup>), **<cineva>** (40<sup>v</sup>), **<întrebă>** (37<sup>r</sup>), **<la>** (49<sup>r</sup>), **<lui>** (77<sup>v</sup>) etc.

Alteori au loc substituirii de litere: **anui** pentru **unui** (21<sup>v</sup>), **apune** pentru **apuce** (20<sup>v</sup>), **ava** pentru **avea** (10<sup>r</sup>), **avi** pentru **avea** (24<sup>r</sup>), **burui** pentru **birui** (67<sup>r</sup>), **cară** pentru **care** (8<sup>v</sup>), **grag** pentru **drag** (43<sup>r</sup>), **împobobi** pentru **împodobi** (38<sup>r</sup>), **masire** pentru **pasire** (19<sup>r</sup>), **sluții** pentru **slugii** (22<sup>v</sup>), **ni** pentru **nu** (21<sup>r</sup>), **vai** pentru **voi** (36<sup>r</sup>), **vom** pentru **voi** (5<sup>r</sup>), **zgomon** pentru **zgomot** (28<sup>r</sup>) etc.

Surplus de litere se întâlnește, de exemplu, în: **fimei** (41<sup>r</sup>), **juupeneasa** (17<sup>r</sup>), **într-oo** (22<sup>r</sup>), **pricinna** (8<sup>v</sup>) etc.

Pe parcursul copierii, scribul comite greșeli, pe care, uneori le corectează, alteori le acoperă cu cerneală, rezultând numeroase pete.

**Concluziile** ce se desprind din analiza grafiei se reduc la următoarele.

Un număr relativ mare de slove folosite la copierea manuscrisului *Sandipa* au valori fonetice ușor de stabilit.

Alte slove, fiind polifone, înregistrează corespondențe fonetice mai greu de precizat și ridică anumite probleme la transpunerea textului chirilic în limba română.

<sup>9</sup> Exemplele fiind numeroase, semnalăm doar unele. Toate cazurile erorilor se conțin în subsolul ediției (vezi Verebceanu 2017: 35–55; 67–89; 113–130).

Influențată de scrierea cursivă greacă și de cea slavonă, grafia manuscrisului se caracterizează prin folosirea mai multor procedee de suprascriere a slovelor și, parțial, a unor semne diacritice, fără ca acestea să aibă vreo valoare strict fonetică.

Erorile de scriere, firești în procesul elaborării manuscrisului, nu se răsfrâng în mod direct asupra conținutului, în persoana lui Ioan Crăciun având un reproducător de copii cu o practică însemnată în folosirea alfabetului chirilic, cu o stăpânire bună a caligrafiei.

### Referințe bibliografice

1. AVRAM, Andrei, *Contribuții la interpretarea grafiei chirilice a primelor texte românești*, București, 1964.
2. BĂRBULESCU, Ilie, *Fonetica alfabetului chirilic în textele române din veacul XVI și XVII în legătură cu monumentele paleo-, sârbo-, ruso- și româno-slave*, București, 1904.
3. CHIVU, Gheorghe, *Codex Sturdzanus*. Studiu filologic, studiu lingvistic, ediție de text și indice de cuvinte de ~, București, 1993.
4. DENSUSIANU, Ovidiu, *Istoria limbii române. Vol. II. Secolul al XVI-lea*. Ediție îngrijită de prof. univ. J. Byck, București, 1961.
5. GHEȚIE, Ion, *u final la Neculce*. În: „Limba română”, XX, 1971, nr. 5, p. 493–496.
6. GHEȚIE, Ion, *Contribuții la istoria trecerii lui ea la e (leage > lege)*. În: „Limba română”, XVII, 1968, nr. 6, p. 501–508.
7. GHEȚIE, Ion, *Noi contribuții la problema trecerii lui ea la e: leage > lege*. În: „Studii și cercetări lingvistice”, XXVII, 1977, nr. 1, p. 79–86.
8. GHEȚIE, Ion, *Din nou despre u final la Neculce*. În: „Studii și cercetări lingvistice”, XXIII, 1972, nr. 3, p. 309–311.
9. IONAȘCU, Al., *Cu privire la problema „diftongării” lui e și o accentuați în poziția ă, e*. În: *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1958, p. 425–432.
10. IORDAN, Iorgu, *Introducere la Ion Neculce, Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ed. a II-a, București, 1959.
11. IVANESCU, Gheorghe, *Problemele capitale ale vechii române literare*. În: „Buletinul Institutului de Filologie Română «Alexandru Philippi»”, vol. XI–XII (1944–1945), p. 422–424.
12. JAGHIĆ, I. V., *Rassujdenija iujnoi slaveanskoj i russkoj stariny o tserkovno-slaveanskom jazyke*. Sobral i obiasnil I. V. Jaghić, München, 1968.
13. *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532–1780)* de Gheorghe Chivu, Mariana Costinescu, Constantin Frâncu, Ion Gheție, Alexandra Roman Moraru și Mirela Teodorescu. Coordonator: Ion Gheție, București, 1997.
14. PĂTRUȚ, Ion, *Rostirea nouă, două etc.* În: *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1958, p. 661–665.
15. ROSETTI, Al., *Despre u final la I. Neculce*. În: „Studii și cercetări lingvistice”, XXIII, 1972, nr. 2, p. 167–169.
16. ROSETTI, Al., *Istoria limbii române. I. De la origini pînă la începutul secolului al XVII-lea*. Ediție definitivă, București, 1986.

17. ROSETTI, Al., CAZACU, B., ONU L., *Istoria limbii române literare, vol I, De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București, 1971.
18. STRUNGARU, Diomid, *Contribuții la interpretarea grafiei chirilice. I. Criteriile suprascrierii literelor*. În: „Limba română”, XI, 1961, nr. 5, p. 474–487.
19. TEODORESCU, Mirela, *Probleme de interpretare a grafiei textelor moldovenești (secolul al XVII-lea)*. În: „Studii și cercetări lingvistice”, XXI, 1970, nr. 2, p. 157–170.
20. TEODORESCU, Mirela, GHEȚIE, Ion, *Manuscrisul de la Ieud*. Text stabilit, studiu filologic, studiu de limbă și indice de ~, București, 1977.
21. URSU, N. A., *Problema interpretării grafiei chirilice românești din jurul anului 1800*. În: „Limba română”, IX, 1960, nr. 3, p. 33–46.
22. VEREBCEANU, Galaction, *Un manuscris al Sindipei de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Text*. În: „Philologia”, 2017, nr. 1–2, p. 35–55, nr. 3–4, p. 67–89, nr. 5–6, p. 113–130.
23. VEREBCEANU, Galaction, *Considerații filologice asupra manuscrisului Sandipa*. În: „Philologia”, 2019, nr. 3–4, p. 49–63.
24. VÎRTOSU, Emil, *Suprascierea slovelor chirilice*. În: „Limba română”, VIII, 1964, nr. 2, p. 120–148.

CZU: 811.135.1

ORCID: 0000-0002-6964-9524

Lidia CODREANCA  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chişinău)

UTILIZAREA LIMBII ROMÂNIE  
ÎN TRIBUNALUL REGIONAL CIVIL  
AL BASARABIEI (1818-1869)

The use of the Romanian Language in the Civil Regional Tribunal of Bessarabia  
(1818-1869)

**Abstract:** In this article, based on the information from the archives and the bibliographical sources of that time, it is examined the functioning of the Romanian language in the sphere of justice in the Bessarabian context, in the conditions of a diglossia linguistic situation established de jure on the 23rd of July 1812. It is also reflected the mode and the level of use of the Romanian language by the Regional Civil Tribunal of Bessarabia (1818-1869).

**Keywords:** social field, language functioning, diglossic linguistic situation, immigrant language, sociocultural framework.

**Rezumat:** În articol, pe baza informațiilor de arhivă și a surselor bibliografice de epocă, se examinează funcționarea limbii române în sfera justiției în context basarabean, în condițiile unei *situații lingvistice diglosice* stabilite *de iure* la 23 iulie 1812. Se relevă, mai cu seamă, modul și gradul de utilizare a limbii române în Tribunalul Regional Civil al Basarabiei (1818-1869).

**Cuvinte-cheie:** sferă socială, funcționare a limbii, situație lingvistică diglosică, limbă imigrantă, cadru sociocultural.

După cum deja ne-am pronunțat cu o altă ocazie (Colesnic-Codreanca, p. 74-80), după 1812, în noul cadru sociocultural basarabean, și-a făcut apariția o sferă socială superioară de funcționare a limbii, copiată după modelul realității rusești, și anume, sfera justiției și administrației publice.

De menționat, în termeni sociolingvistici că, *de iure* Regulamentul de la 23 iulie 1812 de la St. Petersburg privind formarea administrației provizorii a Basarabiei, aviza o altă situație lingvistică decât cea existentă până la acel moment în Basarabia, și anume o *situație lingvistică diglosică* care s-a menținut până la noul Regulament de la 29 februarie 1828. Iar *de facto*, cât privește sfera justiției, utilizarea a două limbi: a limbii române – limba majorității vorbitoare, și a limbii ruse – limbă imigrantă, se dovedește a fi imposibilă și durează până la decretul imperial de la 3 august 1825, decret care desființează Consiliul Suprem din Chişinău, iar afacerile lui sunt preluate de către Senatul Ocârmuitor din St. Petersburg.

Deci în context basarabean, *situația lingvistică diglosică* își ia începutul chiar din anul 1812, deocare articolul 19 al Regulamentului de la 23 iulie 1812, din capitolul „Cu privire la administrația civilă” stipula: „Actele să vor întocmi în limbile rusă și moldovenească” (ANRM, fila 11-14; Zapiski..., 1868, p.110) și este reconfirmată prin Regulamentul din 29 aprilie 1818, intitulat în românește „Proiect pentru cele mai întâi temelii la Obrazovania ocărnuirii politicești din lăuntru a Oblastei Basarabiei” (Mihail, Mihail, 1993, p. 27-112), Regulamente (1812; 1818) alcătuite, în general, pe baza legilor și așezămintelor locale, care promiteau menținerea în Basarabia a organizării vechi și a instanțelor judecătorești existente în Moldova la începutul secolului al XIX-lea; „precum și întrebuițarea limbii moldovenești înaintea instanțelor judecătorești” (Erbiceanu, 1934, p. 8).

Printre instituțiile judiciare, apărute în noul cadru sociocultural basarabean de după 1812 în sfera justiției, sferă socială copiată după realitatea rusă, se numără și Tribunalul Regional Civil al Basarabiei, fondat în 1818, conform Regulamentului din 29 aprilie, instituție judiciară care „examina procesele civile intentate între locuitorii provinciei, acțiunile intentate de stat împotriva persoanelor fizice, cererile cu privire la confirmarea actelor de vânzare-cumpărare și cu privire la tutela asupra averii persoanelor decedate. Tribunalul Regional Civil din Basarabia activa conform Regulamentului privind organizarea guberniilor Imperiului Rus, aprobat de Ecaterina a II-a la 7 noiembrie 1775, în care sunt fixate componentele acestei instituții judiciare” (Tomuleț, Emilciuc, 2011, p.131).

Este de remarcat că, până la 1818, funcțiile Tribunalului Regional Civil al Basarabiei le executa Departamentul I al Guvernului Regional al Basarabiei, format la 2 februarie 1813, conform prevederilor Regulamentului din 23 iulie 1812.

În continuare, fără pretenția de exhaustivitate, bazându-ne doar pe informațiile sustrate din sursele de arhivă, vom examina *gradul de utilizare a limbii române în Tribunalul Regional Civil al Basarabiei* (1818-1869) intitulat rusește: *Bessarabskii oblastnoi grajdanskii sud\** (*nota bene!*: în acest studiu de arhivă, utilizăm denumirile românești recomandate de Dinu Poștarencu (Poștarencu, 2005) ale instituțiilor rusești din secolul XIX din Basarabia, cu excepția unor titluri de dosare istorice).

*Tribunalul Civil Regional al Basarabiei* ține de Fondul 37 al secolului XIX, păstrat la Arhiva Națională a Republicii Moldova, fond în care se cuprind șase inventare (registre): Inventarul 1 (1812-1837), inventarul 2, 3 și 4 (1813-1869), inventarul 5 (1860-1869), inventarul 6 (1829-1870).

Reamintim că prin articolul 62 din Noul Regulament de la 29 februarie 1828, era prevăzut ca pe viitor: „Toate pricinile în locurile prisudstfiilor din oblastia Bessarabiei să lucrează pe limba rossienească, iară când va urma nevoie cu tălmăcire și pe limba moldovenească” (Mihail, Mihail, 1993, p.128).

Din sursele de arhivă, pe care am reușit să le răsfoim, am observat niște momente relevante ce țin de această prevedere imperială de la 1828, pe care le reproducem *infra*.

În perioada 1 martie – 21 martie 1828 la Tribunalul Regional Civil al Basarabiei ședințele de lucru au loc în limba română. Bunăoară, procesele-verbale ale ședințelor, înșiruite pe 188 de file, sunt redactate în română cu excepția semnăturii de la final. Ne referim la microfilmele, intitulate *Jurnal Zasedanii Bessarabskago Oblasnago Grajdanskago Suda*, din perioada: 1 martie - 21 martie 1828 (ANRM, fond.37, reg. 2, dosar. 814).



Abia din iulie 1829 ședințele de lucru în cadrul *Tribunalului Regional Civil al Basarabiei* au loc în limba rusă. Atestăm acest moment important în microfilmele: *Jurnal Zasedanii Bessarabskago Oblasnago Grajdanskago Suda* perioada: 8 iulie 1829 – 2 mai 1832 (ANRM, fond 37, reg.2, dosar 953) și *Jurnal Zasedanii Bessarabskago Oblasnago Grajdanskago Suda* din perioada 1829-1840 (ANRM, fond.37, reg.2, dosar 952).

Începând cu „23 ghenvaria” 1832, am întâlnit traduceri paralele româno-ruse, cu mențiunea: „Perevod s moldavkago”; „Perevod sei s podlinnago kupciuiu zapisi na Moldavskom iazâke”; „Perevod s orighinala Moldavskago” ș. a. (ANRM, fond 37, reg. 2, dos. 1303).

Anume această categorie de dosare ne-a trezit interesul și râvna spre cercetare. Am intenționat să descoperim funcționari, vorbitori de română, care activau în cadrul Tribunalului Regional Civil al Basarabiei; funcția deținută de aceștia, pregătirea lor profesională. Și neapărat texte redactate în română, ce urmau a fi traduse în rusește.

Relevante sunt informațiile cu referire la traducători. Descoperim că, chiar până la 1868 aceștia și-au exercitat funcția de traducători la Tribunalul Regional Civil, care din 1869, după cum deja am remarcat, a fost suprimat odată cu introducerea în Basarabia a statutelor judiciare din 1864. Traducătorii atestați, fie că erau nativi vorbitori de română, fie că o studiaseră în Liceul Regional, la Seminarul Teologic din Chișinău sau în școlile ținutale, ei posedau bine limba rusă și efectuau traduceri din română în rusă.

Printre aceștia l-am reținut pe Constantin Grosu, originar din Mereni, mazil basarabean (ANRM, fond. 37, reg. 4, dosar. 247, fila 4), absolvent al Liceului Richelieu din Odesa, angajat la 2 septembrie 1852 (fila 1), care activează în calitate de traducător din 1852 până în 1868. Deși în liceu, conform Certificatului de absolvire prezentat, n-a studiat româna, el era cunoscător de română. Din dosar aflăm că tatăl său, Grigorie, funcționar de cancelarie, fusese copist la Judecătoria de Zemsvă din Orhei, care avea drept ocupație „perfectarea dosarelor în dialectul moldovenesc” (fila 4). La 27 septembrie 1868 Constantin Grosu solicită să fie eliberat din postul de traducător în legătură cu numirea sa de către Mareșalul Nobilimii în funcția de conciliator în litigii funciare al sectorului I/ *Besarabskago uezda* (fila 15).

Nu cunoaștem exact câte posturi de traducători erau la Tribunalul Regional Civil al Basarabiei. Numai în 1852 găsim câteva nume: Ivan Ratco, traducător titular (ANRM, fond.37, reg.6, dosar. 58, fila 148-149), Alexandr Moșan, traducător titular (fila 125, fila 186), Pisarenco, traducător titular (fila 197). După cererea de eliberare depusă de Pisarenco, la acel post vacant au pretins Gheorghe Baidan, care își desfășura activitatea la Consistoriul Duhovnicesc din Chișinău (*Ibidem*) și Constantin Grosu (fila 198).

În 1854, la funcția de traducător titular al Tribunalului Regional Civil al Basarabiei pretinde Nicolai Samov, traducător la Judecătoria districtului Chișinău-Orhei. La 18 martie 1854 acesta solicită să fie transferat în aceeași funcție la Tribunalul Regional Civil (ANRM, fond. 37, reg. 4, dosar. 686, fila 3). Însă, așa cum la acea dată revenise deja la locul de muncă, după un concediu de boală, traducătorul titular Danijevski... (nume *indescifrabil*), cererea lui Nicolai Samov este respinsă, el rămânând la Orhei.

La 27 octombrie 1858 Samov din nou roagă să fie transferat la Tribunalul Regional Civil, specificând: „în calitate de funcționar de cancelarie până la o eventuală apariție a postului vacant de traducător” (fila 6).

Din Statul personal al lui Nicolai Samov aflăm că era copist de categoria a treia, provenind din „copii ai funcționarilor de cancelarie”, că în instituții de învățământ particulare studiasse mai multe limbi: limba rusă, greacă, franceză, moldovenească\* /păstrăm denumirea originalului), italiană și alte discipline (fila 10 verso-fila 11). În 1845, fiind cunoscător de limbi străine, la cererea sa, a fost acceptat la Judecătoria Comercială din Ismail pe post de „traducător în limba rusă al diverselor hârtii și acte” (*Ibidem*). Iar în 1849, tot la solicitarea sa, a fost transferat la Orhei.

Cererea lui Samov, reluată la 27 octombrie 1858, este acceptată, iar la 24 noiembrie 1859 îl atestăm deja în calitate de traducător titular la Tribunalul Regional Civil al Basarabiei (fila 28). Pe lângă funcția de traducător i se încredințează și cea de „custode al documentelor”(fila 32). La 1 decembrie 1869 traducătorul Nicolai Samov este numit în funcția de „secretar adjunct al Judecătoriei districtului Chișinău” (fila 38).

E de notat că, deși majoritatea covârșitoare a funcționarilor Tribunalului Regional Civil al Basarabiei erau de etnie rusă, veniți din Imperiul Rus, totuși printre aceștia ocupau diverse funcții în cadrul Tribunalului și un număr impunător de aborigeni vorbitori de română, judecând după numele lor românești trunchiate, precum: Ivan Digor, copist (ANRM, fond. 37, reg. 6, dosar. 58); Egor Russo, președinte al Tribunalului Regional Civil, de proveniență nobilă (fila 18 verso-fila 24); Filip Sarocean, nobil din ținutul Tiraspol (fila 49); Vasilie Stavila (fila 120); Pavel Topor, ex-secretar (fila 126); Mihail Luppov, copist de categoria a doua (fila 189); Mihail Dânga, copist de categoria a doua (fila 190); Vasilii Gorici, șef de birou adjunct, originar din Ismail (ANRM, fond. 37, reg. 6, dosar. 55, fila 1 verso); Carl Pruncul, asesor al Nobilimii (ANRM, fond.37, reg. 6, dosar. 184, fila 1-4); Dmitrii Russo, președinte al Tribunalului Regional Civil al Basarabiei, de proveniență nobilă (ANRM, fond. 37, reg. 6, dosar. 186, fila 1 verso-fila 2); Fima Ghincul, șef de birou adjunct, copist de categoria a treia (ANRM, fond. 37, reg. 5, dosar. 884, fila 3); Constantin Dunca, secretar al Tribunalului Regional Civil al Basarabiei (1858-1867), „fost supus al Principatului Moldovei”(ANRM, fond.37, reg. 6, dosar. 178, fila 37).

Abilitățile de traducere și nivelul de cunoaștere a limbii române al candidaților la posturile vacante de traducători erau apreciate de către „Consilierii titulari și membrii care cunosc limba moldovenească” (ANRM, fond. 37, reg. 6, dosar. 58, fila 199 verso-fila 200).

Reținem că, în filele de arhivă, în afară de traducătorii titulari, se perindă și nume de traducători ocazionali, precum: „nobilul” Filatov, „nobilul” Roșco Constantin, Spiridon Codrean (ANRM, fond. 37, reg. 2, dosar. 1303).

Un moment deosebit de însemnat este faptul că, sursele de arhivă cu referire la sfera justiției, ne divulgă informații despre limba română din Basarabia, **cu alfabet latin**, atestată documentar la 7 septembrie 1862, în răspunsurile oferite în scris de către Vasile Muratov la examenul de promovare pentru obținerea titlului de „Profesor de limba

moldovenească în școala ținută” (ANRM, fond. 1862, reg. 25, dosar 153, fila 41-46), disciplină școlară care se studia în Liceul Regional din Chișinău și în unele școli ținute din Basarabia după manualele lui Ioan Donceș *Cursul primitiv de limba rumână* și *Abeceadă rumână*, editate la Chișinău în 1865.

La 17 noiembrie 1865, traducătorul titular Nicolai Latia înaintează un demers președintelui Tribunalului Regional Civil al Basarabiei, Alexandr Djunkovski, care îl eliberase din funcție pe motiv că el nu fusese în stare să citească în fața instanței niște acte redactate cu alfabet latin. Nicolai Latia, în avizul său, își justifică ignoranța într-un mod deosebit de obraznic: „La 12 noiembrie eu am fost chemat la Tribunalul Civil pentru a citi niște hârtii moldovenești, pe care nu le-am putut citi liber, deoarece acestea erau scrise cu litere latino-franțuzești, în noua limbă moldovenească/*novo-moldavskii iazâk*/ pe care eu nu o cunosc prea bine, e o limbă care deloc nu este utilizată în Regiunea Basarabiei. Ca urmare, Înălțimea Voastră ați găsit de cuviință să mă eliberați din serviciu. Dar, având în vedere că, eu pentru prima dată am fost nevoit să citesc în fața unui public numeros o hârtie scrisă indescifrabil în noua limbă moldovenească, mie puțin cunoscută, limbă care nu numai că nu are o gramatică stabilă, ba chiar nici litere statornice nu are și fiecare le redă în scris în mod diferit, samavolnic.

Cu umilință, Vă rog, Înălțimea Voastră, să nu-mi considerați drept vină necunoașterea noii limbi moldovenești, limbă care nu are utilizare în Regiunea Basarabiei, limbă care mie, nu-mi trebuie în calitatea mea de traducător desemnat a traduce, în mod exclusiv, dosare și documente vechi de hotărnicie care sunt înaintate la Tribunal de către Oficiul de Hotărnicie, și să mă restabiliți în funcție” (ANRM, fond. 37, inv. 6, dosar. 180, fila 8-8 verso).

La ședința Tribunalului Regional Civil al Basarabiei din 16 noiembrie 1865, la care a fost luat în discuție demersul lui Nicolai Latia, s-a decis ca: „Din respect pentru explicațiile Registratorului de Colegiu Latia, acesta să fie repus în funcție cu condiția ca, el neapărat și în timp de scurtă durată, să învețe noua limbă moldovenească” (lifa 11).

Concluzii:

1) Răsfoind 7784 de file din Fondul 37, am atestat:

- a) 1844 de file românești;
- b) 269 de file cu text paralel româno-rus;
- c) 8 file cu text paralel rus-român.

2) Interdicțiile oficiale prevăzute de Noul Regulament din 29 februarie 1828 „Așăzământul pentru ocârmuiria oblastei Bessarabiei” (Mihail, Mihail, 1993, p. 121-144), care „pune capăt autonomiei juridico-administrative de scurtă durată a Basarabiei, introducând *rusificarea completă* (sublinierea ne aparține) a tuturor instituțiilor ei” (Erbiceanu, 1934, p. 17), au condiționat substituția limbii române cu limba rusă.

3) în ședințele de lucru ale Tribunalului Regional Civil al Basarabiei limba română a fost exclusă din iulie 1829;

4) la Tribunalul Regional Civil al Basarabiei limba română a avut un grad foarte redus de utilizare (chiar până în 1869!), funcționând doar la nivelul traducerilor în limba rusă;

5) traducătorii erau selectați dintre absolvenții Seminarului Teologic din Chișinău sau ai Liceului Richelieu din Odesa, ai școlilor ținutale, iar de cele mai dese ori dintre copiii nobililor autohtoni, cu studii particulare, cunoscători de limbi străine.

### Referințe bibliografice:

1. COLESNIC-CODREANCA, Lidia. Repere sociolingvistice privind comunitatea lingvistică din Basarabia (1812-1918) și sfera justiției. În: *FILOLOGIA MODERNĂ. Realizări și perspective în context basarabean. Spiritus loci: interferențe, confluență, rezistență*, Chișinău, 2019, p.74-80.

2. Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 1, registrul 1, dosarul 3995, fila 11-14/în continuare: ANRM, fond.,reg.,dosar/; Записки Бессарабского Областного Статистического Комитета. Кишинев, 1868, том.ІІІ, p.110.

3. PAUL, Mihail. ZAMFIRA, Mihail. *Acte în limba română tipărite în Basarabia, vol.1 (1812-1830)*. București, 1993, p. 27-112.

4. ERBICEANU, Vespasian. *Naționalizarea justiției și unificarea legislativă în Basarabia*. București, 1934.

5. TOMULEȚ, Valentin. EMILCIUC, Andrei. Boicotarea de către funcționarii ruși a aplicării limbii moldovenești (române) în procedura judiciară din Basarabia (29 aprilie 1818 - 29 februarie 1828). Cazul isprăvniciei Bender și Hotin. În: *Studia Universitatis. Revista științifică a Universității de Stat din Moldova*, 2011, nr.10 (50), p. 129-141.pdf.

6. POȘTARENCO, Dinu. *Contribuții la istoria modernă a Basarabiei*, vol.I. *Instituții rusești din Basarabia. Dicționar rus-român*. Chișinău, 2005.

7. ANRM, fond. 37, reg.2, dosar.814.

8. ANRM, fond. 37, reg.2, dosar. 953.

9. ANRM, fond.37, reg.2, dosar. 952.

10. ANRM, fond. 37, reg.2, dos. 1303.

11. ANRM, fond.37, reg.4, dosar.247.

12. ANRM, fond.37, reg.6, dosar.58.

13. ANRM, fond.37, reg.4, dosar. 686.

14. ANRM, fond.37, reg. 6, dosar. 55.

15. ANRM, fond.37, reg. 6, dosar. 184.

16. ANRM, fond.37, reg. 6, dosar.186.

17. ANRM, fond.37, reg. 5, dosar. 884.

18. ANRM, fond.37, reg. 6, dosar. 178.

19. ANRM, fond.1862, reg.25, dosar. 153.

20. ANRM, fond. 37, reg.6, dosar. 180.

Angela SAVIN-ZGARDAN  
Institutul de Filologie Română  
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
(Chișinău)

**ENANTIOSEMIA.  
INFLUENȚA CONTEXTULUI**

**Enantiosemia. The influence of context**

**Abstract:** We believe that the phenomenon of enantiosemia is a specific manifestation of polysemy. In order not to confuse this phenomenon with the antonymy itself, we find it useful to specify that antonyms are words with different or partially different phonetic bodies. Such an interpretation of enantiosemia seems justified. In relation to antonymy, enantiosemia refers to the internal polysemy, to the polarization of the internal meaning of the word.

The main cause of enantiosemia is explained by the fact that in the ancient times the roots and their derivatives had common meanings, insufficiently differentiated. With the evolution of thought and language, such meanings have differentiated. From the common sphere of the notion, more definite nuances of the basic meaning were highlighted, which had opposite meanings. We would like to emphasize that with the evolution of thinking and language, such meanings have been differentiated in Romanian by creating table polylexical units, in this case of set phrases. Cf.: a păgubi which can update its meaning only in context: A l-a păgubit pe B. B a fost păgubit de A. However, only the set phrase can differentiate the opposite senses as meaning: A aduce / face / a pricinui pagubă – a avea / suferi / a păți pagubă / Tobring / do / causedamage - tohave / suffer / damage.

**Keywords:** enantiosemia, polarization of meanings, set phrase, stable polylexical unit, antonymy.

**Rezumat:** Suntem de părerea că fenomenul enantiosemiei este o manifestare specifică a polisemiei. Pentru a nu confunda acest fenomen cu antonimia propriu-zisă, ni se pare utilă precizarea că antonimele sunt cuvinte cu corpuri fonetice diferite sau parțial diferite. O astfel de interpretare a enantiosemiei ne pare justificată. În raport cu antonimia, enantiosemia se referă la polisemia internă, la polarizarea sensului intern al cuvântului.

Cauza principală a enantiosemiei se explică prin aceea că rădăcinile și derivatele lor au avut în epoca veche sensuri comune, insuficient diferențiate. Odată cu evoluția gândirii și a limbii, astfel de sensuri s-au diferențiat. Din sfera comună a noțiunii se evidențiau nuanțe mai concrete ale sensului de bază, care treceau în sensuri contrare. Am dori să subliniem că odată cu evoluția gândirii și a limbii astfel de sensuri s-au diferențiat în limba română

prin crearea unităților polilexicale stabile, în cazul dat al locuțiunilor. Cf.: *a păgubi* care poate să-și actualizeze sensul doar în context: *A l-a păgubit pe B. B a fost păgubit de A.* Însă doar locuțiunea poate diferenția semele contrare ca sens: *A aduce / face / a pricinui pagubă – a avea, / suferi / a păți pagubă.*

**Cuvinte-cheie:** enantiosemie, polarizarea sensurilor, locuțiune, unitate polilexicală stabilă, antonimie.

Enantiosemia, fenomenul de polarizare a sensurilor în structura unui cuvânt polisemantic nu poate fi, însă, identificat cu antonimia lexicală. În cazul antonimiei interne (antonimia internă e un alt termen pentru enantiosemie), contextul este singurul mijloc de realizare a opoziției contrariilor. Sensurile opuse ale unui cuvânt polisemantic pot fi delimitate numai cu mare greutate de către varietatea unor anturaje lexicale concrete, spre deosebire de antonimele propriu-zise, care au o existență virtuală, în cupluri, astfel încât valoarea pozitivă sau negativă a termenilor contrari este evidentă și în afara contextului.

Ch. Bally relevă una dintre cele mai importante particularități semantice ale antonimelor, și anume aceea că un antonim al unui cuvânt abstract este o parte a sensului acestuia din urmă. „On peut dire que le contraire d’un mot abstrait fait partie du sens de ce mot” (Bally, p. 42). Noi ne apropiem de acel fel de antonimie pe care o intuia Ch. Bally, și anume: enantiosemia, când semul opus se află chiar în structura semică a cuvântului.

Kr. Nyrop în lucrarea sa *Gramaire historique de la langue française* (p. 48-49) investighează, la fel, problema sensurilor simetric opuse în structura cuvintelor polisemantice (cf. fr. *fortune* – 1. „soartă bună” și 2. „soartă rea”). Pe baza mai multor exemple de astfel de cuvinte cu sensuri contrare (fenomen cunoscut în lingvistică cu denumirea de enantiosemie), Nyrop ajunge să adopte teoria originii limbii, după care, din punct de vedere semantic, limba se caracteriza de la început prin suprapunerea contrariilor (ideea de „forță” neputând fi concepută fără ideea de „slăbiciune”). Astfel, *ab initio* un cuvânt a servit, conform opiniei lingvistului danez, pentru exprimarea ambelor idei contrare (p. 19).

Așadar, pe Kr. Nyrop îl interesau numai acele cazuri în care contrastele logice se reflectă într-un singur cuvânt. Problema sensurilor opuse îl interesa numai în măsura în care aceasta îl ajuta să-și fundamenteze concepția pe care o avea despre limbă, în general. Al.Graur numește acest fenomen „polarizarea sensurilor”. De ex.: lat.: *allus* – 1. „adânc” („depărtat în jos”); 2. „înalt” („depărtat în sus”) (Graur, p. 112 ș. u.).

\*\*\*

Materialul pe baza căruia formulăm constatările noastre reflectă anumite caracteristici ale obiectelor, proprietăților și acțiunilor nominalizate. Cuvintele examinate le grupăm după aceste trăsături.

Enantiosemia poate fi deci considerată numai un caz specific de polisemie. Pentru a nu confunda acest fenomen cu antonimia propriu-zisă, mi se pare utilă precizarea că antonimele sunt cuvinte cu corpuri fonetice diferite sau parțial diferite (*bun – rău, cinste – necinste*). O astfel de interpretare a enantiosেমiei ne pare justificată.

Privind natura enantiosemeiei au fost înaintate diverse opinii, „polarizante”, după cum e și natura fenomenului luat în discuție. Însă unii cercetători consideră, totuși, enantiosemeia sau polarizarea semantică ca o formă a antonimiei (Sîrbu, p. 20 ș.u.), alții că e o formă a polisemiei (Bahnaru, p. 54; 102, p. 52 ș.u.). Suntem de părerea că fenomenul enantiosemeiei este o manifestare specifică a polisemiei.

Fenomenul *enantiosemeiei* a fost remarcat de Hegel, care în *Prefața* la cea de-a doua ediție a cărții sale *Știința logicii*, scria în 1831 că multe cuvinte din limba germană au particularitatea de a avea înțelesuri nu numai diferite, dar chiar opuse. Hegel vedea în acest fapt un anumit spirit speculativ al limbii, considerând că pentru gândire nu poate fi decât îmbucurător să întâlnească astfel de cuvinte și să găsească unirea contrariilor, exprimată deja lexical sub forma unui cuvânt care are sensuri opuse (Hegel, p. 64 ș. u.).

Putem numi cercetările lui V. Šertsl despre enantiosemeie și ale lui K. Abel despre sensul contrar al cuvintelor străvechi, scrise pe baza materialelor din diferite limbi încă în sec. al XIX-lea și care pentru prima dată au pus problema despre cauzele și unele legități generale privind evoluția acestui fenomen. Într-o serie de lucrări lexicografice este adunat un material important privitor la „antonimia între limbile înrudite”, de ex. în dicționarul ruso-ceh de omonime și paronime al lui I.Vlček (cf. rusă: свежий - cehă: čerstvy – despre pâine etc.).

În lingvistica românească fenomenul lexical al enantiosemeiei a fost remarcat de Al.Graur (p. 112 ș. u.), Nicolae Raevschi (p. 51-57).

Pentru exprimarea exterioară, formală, a acestei antonimii interne servesc nu morfemele rădăcini sau cele afixale, dar însuși **contextul** utilizării cuvântului cu sensuri polarizate, adică caracterul valențelor sintactice și lexicale ale cuvântului dat în raport cu alte cuvinte.

În raport cu antonimia, enantiosemeia se referă la polisemia internă, la polarizarea sensului intern al cuvântului. De ex.: *a împrumuta (cuiva)* (bani) – 1. (bani sau lucruri) „a da pentru un timp (cu condiția restituirii)”; 2. (*bani sau lucruri*) „a lua pentru un timp (cu condiția restituirii)”. **În cazul dat este utilizat cuvântul enantiosemic *a împrumuta*, doar locuțiunea corelativă verbului face distincție între semele polarizante și permite vorbitorului de a exprima explicit semnificația dorită: cf. *a da cu împrumut – a lua cu împrumut*. În ambele cazuri corelatul monolexical este verbul *a împrumuta*.**

Astfel, contrapunerea sensurilor polarizate ale cuvântului este posibilă doar în context, pentru a elucida caracterul lor contrar cu ajutorul mijloacelor sintactice sau lexicale ale limbii. De aceea, o simplă contrapunere de tipul *a împrumuta - a împrumuta* este lipsită de o semnificație concretă până la momentul când este utilizat contextul dat, capabil de a realiza sensurile antonimice ale cuvântului: *a împrumuta prietenului bani – a împrumuta de la prieten bani*.

\*\*\*

### ***1. Sensuri contrare capătă cuvintele care apar în urma influenței contextului***

1. Pentru problema dată este important să constatăm că în unele cazuri influența contextului poate duce la polarizarea semantică a cuvintelor. De ex., lexemul rom. *rece* <lat. *recens* „cald încă”. În limba latină *recens* însemna 1. „proaspăt” (referitor la apă); 2. „cald”; 3. „care nu e de demult”. Spre deosebire de limbile romanice occidentale în care semantica adjectivului latin nu se va schimba esențial (cf. SDE, p. 358), limba română atestă o altă stare de lucruri: în română accepția „proaspăt”, în *recens* din sintagma *aquarecens* „apă proaspătă”, datorită structurii stabile a acesteia, pe de o parte, dar și datorită faptului că, de obicei, apa „proaspătă” e și „rece”, pe de altă parte, va fi substituită prin accepția „rece”. Sensul motivațional va luneca spre o altă caracteristică a apei. În plan diacronic, în special față de sensul 2 al cuvântului latin în cauză („cald”), semnificația termenului român ar fi rezultatul unei schimbări semantice în spiritul enantiosemiei, evident, mai puțin tipice. Se utilizează în componența unității polilexicale stabile (UPS) cu sens direct și indirect. *Rece*, adj. 1. „care are o temperatură (mai) scăzută față de o limită dată, față de un mediu oarecare sau față de căldura corpului omenesc; lipsit de căldură; care dă senzația de frig, care aduce frig”. În UPS *climă rece* – „climă polară”; *abces rece* – „abces fără caracter inflamator”. Loc. adv. *la rece* – „la o temperatură scăzută, în jurul lui 0°C”; 2. „la temperatura normală, fără a încălzi”; 3. fig. „neinfluențat de sentimente, nepărtinitor, obiectiv”. Fig. „care înfioară, care înfrigurează”. UPS: *a-i trece* (cuiva) *rece prin inimă* (sau *prin spate*) – „a se înfiora”; *a (-i) fi* (cuiva) *inima rece* –, „a-i fi teamă, a fi înspăimântat”; *(cu) sânge rece* – „(cu) calm, (cu) prezență de spirit”.

Iată alte exemple de UPS având în calitate de componentă lexemul *rece*: *a-l îmbăta (pe cineva) cu apă rece* – „a-l încânta cu făgăduieli deșarte, a-l amăgi”; *a nu-i ține nici cald, nici rece* – „a-i fi indiferent (cuiva), a nu-l impresiona”; *a lăsa rece (pe cineva)* – „a nu-i deștepta interes, a-i fi indiferent (cuiva)”; *a-l trece sudori reci (pe cineva)* – „a transpira din cauza emoției, a spaimei; a avea mari emoții”; *a-i trece un șarpe rece prin inimă/sân (cuiva)* – „a se înfiora de spaimă/de dezgust”.

2. Lexemul înainte cu sens temporal, semnifică: 1. „mai de demult, mai devreme”. *De mai înainte* – „de mai demult”. *Cu ... (mai) înainte* sau *(mai) înainte cu...*, arată cât timp a trecut de la întâmplarea de care este vorba. *Înainte vreme* – 1. „odinioară”; 2. „mai departe, în continuare”. Expr. *De azi* (sau *aici, acum* etc.) *înainte* – „de azi (sau aici, acum etc.) încolo”; 3. „în față; în locul dintâi, în frunte”. Deci ar fi vorba și în cazul acesta despre o polarizare de sens ce derivă din ambiguitatea semantică a lexemului înainte, care denumește o actualitate atât trecută, cât și cea care se află înainte. Utilizarea lui depinde de influența contextului, de atitudinea subiectivă a vorbitorului.

3. Verbul *a se îndura* atestă două sensuri contrare – 1) „a-și manifesta mărinimia; a da dovadă de bunătate, de milă”. De ex.: *Îndură-te, măria Ta!* 2) „a da dovadă de cruzime, de intoleranță”. De ex.: *Cum te înduri să-l bați?* (= „De ce ești atât de aspru să-l bați?”).



4. *Succes* „urmare” > *succes* „urmare cu consecințe bune”. În UPS: *a avea succes* – „a obține rezultate favorabile”; „a avea o reușită, izbândă”; *a dori / ura succes (cuiva)* – „a dori noroc într-o întreprindere (cuiva)”. În UPS lexemul se motivează doar cu sensul „urmare cu consecințe bune”.

## II. Sensuri contrare apar într-un context care se datorează expresiei, ironiei

Enantiosemia se delimitează într-un context care se datorează expresiei, ironiei. Cf. *afacere, treabă* în: 1. *a avea afaceri* - unde lexemul *afaceri* se utilizează cu sens neutru: „activitate comercială, acțiune din care rezultă un profit; tranzacție economică; treabă, îndeletnicire”, locuțiunea verbală având semantica „a desfășura o activitate de business”; 2. *a avea afaceri*, unde lexemul *afacere* se utilizează cu sensul „activitate comercială, industrială sau (mai ales) financiară, bazată adesea pe speculă și constând în vânzare, cumpărare, creditare, antrepriză” etc. În cazul dat locuțiunea conține semul ironiei „a face anumite afaceri dubioase, mașinații, escrocherii”.

Un caz similar este și cu lexemul *treabă* (din sl. *трьба*): 1. „activitate, ocupație, îndeletnicire”. *A avea treabă* – „a fi ocupat”. *A-și căuta* (sau *a-și vedea*) *de treabă* – 1) „a lucra conștiincios, cu sârguință”; 2) „a-și vedea de lucrul său, a nu se amesteca în lucrul sau în problemele altora”. *A se afla în treabă* – „a-și face de lucru fără a fi nevoie, pentru a-și da importanță”; 2. „activitate dubioasă”. *A ieși în treabă* – „a ieși la furat” (dex-online). **Bună treabă!** – „despre ceva negativ, nedorit”.

Lexemul *perlă* este enantiosemic. Nu vom analiza toate semele componente ale structurii semice a cuvântului. Vom menționa doar cele polarizate: 1. (fig.) „persoană, lucru cu calități excepționale”; 2. (ir.) „greșeală, prostie rară”.

Pe lângă enantiosemia de la nivelul emic, urmează să menționăm și enantiosemia de la nivelul etic, creată într-un anumit context cauzată intonației expresive, ironice. Analiza utilizării unităților de limbă demonstrează că ele capătă în aceste condiții semnificație contrară celei primordiale: **Perle literare de acest gen am mai întâlnit!** (E vorba nu despre ceva minunat, demn de laudă, dar despre ignoranță, prostie).

*Scofală*. Cuvântul acesta e o variantă a termenului înv. *pofală* „laudă” (<v.sl. похвала „laudă”). În limba română, fiind utilizat cu sens ironic pentru a denumi „laudă nemeritată”, termenul dat devine *scofală*, deci capătă sens peiorativ. Poate această atitudine ironică a vorbitorilor a determinat și substituția segmentului inițial *po-* din *pofală* prin *sco-* care e mai expresiv. Cf. și *scociori* scr. почарати „idem” (SDE, p. 384). În limba contemporană: *scofală fam.* are semantica „treabă realizată; ispravă”. În UPS: *mare scofală!* „mare lucru!”; *(nu) e mare scofală* „(nu) e cine știe ce lucru important”; *a (nu) face mare scofală* „a (nu) face cine știe ce ispravă”.

\*\*\*

Enantiosemia, un tip special de antonimie „internă”, își găsește actualizare în context, când e vorba de unități monolexicale. Pe când UPS conțin în structura lor semică doar un sem din cele două polarizate, din această cauză contextul nu este obligatoriu de cele mai multe ori. În așa fel limba realizează *motivația* utilizării acestor UPS pentru a dezambiguiza semnificația corelatului monolexical al UPS. Fenomenul dat nu este productiv în limba contemporană și este un relict al semanticii rădăcinilor străvechi. Într-un șir de cazuri evoluția cuvântului cu sensuri contrare duce la „divizarea” lexemului în omonime.

**Referințe bibliografice:**

1. BAHNARU, Vasile. *Elemente de semasiologie română*. Chișinău: Știința, 2009. 288 p.
2. GRAUR, Alexandru. *Studii de lingvistică generală*. București: Editura Academiei RPR, 1960. 515 p.
3. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Știința logicii*. București: Editura Academiei R.S.R., 1966. 412 p.
4. RAEVSCHI, N. *Etimologii și alte studii de lingvistică*. Chișinău: Institutul de Filologie, 2006. 296 p.
5. BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. Heidelberg-Paris: Librairie Klincksieck, 1911. 264 p.
6. Nyrop Kr. *Grammaire historique de la langue française, I—IV*. Copenhague et Paris, 1899 – 1930.
7. SDE - Scurt dicționar etimologic al limbii moldovenești. Redactori: N. Raevschi, M. Gabinschi. Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești. 1978. 680 p.

Svetlana CALARAȘ  
Universitatea de Stat din Moldova  
(Chișinău)

CONSIDERAȚII ASUPRA  
PARONIMIEI TERMENILOR  
EDITORIAL-POLIGRAFICI

**Considerations on the paronymy of the editorial-printing terms**

**Abstract:** Paronyms are word pairs, which have a different meaning but a similar phonetic structure (the difference in form is reduced to only one or two sounds), and because of this they can be easily confused. They can be researched according to the belonging of the notional content of the terms to the same or different fields, or, in general, according to the lack of belonging to a specialized field. The use of paronyms leads to mistakes in both non-specialized and specialized discourse, which results in the imminent need to develop a comprehensive dictionary of editorial-polygraphic terms. The observations made on some corpora of examples, selected from several modern editorial-polygraphic course materials, showed us the need to rigorously revise and edit everything that is called strictly specialized, scientific text, in order to consolidate the Romanian language as a functional language in the publishing-polygraphic field to avoid lexical and grammatical errors in oral and written scientific discourse.

**Keywords:** paronyms, meaning, form, field, specialized text, examples, scientific discourse.

**Rezumat:** Paronimele sunt cuvintele perechi, care au sens diferit, dar o structură fonetică asemănătoare (diferența de formă se reduce la numai un sunet sau două), și din această cauză pot fi ușor confundate. Ele pot fi cercetate în funcție de apartenența conținutului noțional al termenilor la același domeniu sau diferitor domenii, sau, în general, în funcție de lipsa apartenenței la un domeniu specializat. Utilizarea paronimelor duce la greșeli atât în discursul nespecializat, cât și în cel specializat, ceea ce rezultă în necesitatea iminentă de elaborare a unui dicționar amplu de termeni editorial-poligrafici. Observările efectuate asupra unor corpusuri de exemple selectate din câteva suporturi de curs editorial-poligrafice moderne ne-au demonstrat necesitatea redactării riguroase a tot ce se numește text strict specializat, științific, pentru a consolida limba română drept limbă funcțională în domeniul editorial-poligrafic și a evita erorile de ordin lexical și gramatical în discursul științific oral și scris.

**Cuvinte-cheie:** paronime, sens, formă, domeniu, text specializat, exemple, discurs științific.

Din punct de vedere paradigmatic, paronimia ocupă un loc important în relațiile lexico-semantice dintre termenii editorial-poligrafici. Paronimele sunt cuvintele perechi, care au sens diferit, dar o structură fonetică asemănătoare (diferența de formă se reduce la numai un sunet sau două), și din această cauză pot fi ușor confundate: „Expresia confuzie

de termeni este înțeleasă ca orice înlocuire a unui termen prin altul, într-un context dat, indiferent de forma sau sensul pe care-l au. Cauzele care duc la confuzia de termeni sunt multiple, dar toate decurg, în fond, din gradul de cultură al vorbitorilor. Cel mai frecvent sunt confundate paronimele sau cuvintele care se aseamănă din punct de vedere formal și se deosebesc, într-o măsură mai mare sau mai mică, în ceea ce privește sensul. Nu de puține ori, paronimele sunt folosite impropriu, în contexte inadecvate, unul în locul perechii sale, producând prin aceasta un comic verbal.” scrie ilustra academiciană Inga Druță în monografia „Magia Cuvintelor” (p. 9).

Astfel, în situația când identificăm în text coincidențe parțiale a unor unități lexicale, care din punct de vedere semantic nu au nimic în comun, putem vorbi de *paralexie* (*para* din gr. „la fel, alături”, *lexis* – „vorba, enunț”), sau, mai tradițional, de *paronimie* (*para* din gr. „la fel, alături”, *onyma* – „nume”). (Bahnaru, p. 135)

Paronimele pot fi cercetate în funcție de apartenența conținutului noțional al termenilor la același domeniu sau diferitor domenii, sau, în general, în funcție de lipsa apartenenței la un domeniu specializat. În această ordine de idei, putem clasifica paronimele în terminologia editorial-poligrafică din trei perspective: intradomenială, interdomenială și extradomenială.

**1. perspectiva intradomenială** – termenii sunt cercetați în cadrul unui și aceluiași domeniu (în cazul nostru, cel editorial-poligrafic). De exemplu: *colograf* – *colorgraf*, *dispozitiv* – *diapozitiv*, *onset* – *offset*, *formă* – *format*, etc.

- *colograf* – dispozitiv de reproducere a scrierii de mână, cu un rulou și o placă gumată;

- *colorgraf* – aparat de selectare a culorilor primare pentru reproducerea în tricromie.

- *dispozitiv* – s.n. ansamblu de piese legate între ele într-un anumit fel (de obicei imobil), care îndeplinește o funcție determină într-un sistem tehnic;

- *diapozitiv* – s.n. imagine fotografică pozitivă, realizată pe un film sau o placă transparentă, care apoi este proiectată pe un ecran cu ajutorul diascopului.

- *formă* – s.f. pagină de zaț completată de jur împrejur cu material de albitură și închisă într-o ramă metalică, gata pentru a fi introdusă în mașina de tipar;

- ~ de tipar: ansamblu de elemente tipografice ce realizează transferul cernelii pe coală.

- *format* – s.n. totalitatea dimensiunilor unei tipărituri în funcție de modul în care sunt împăturite colile de tipar care o alcătuiesc; dimensiunile zațului pe o pagină.

- *onset* – s.n. procedeu de imprimare fără contact, pe baza atracției electrostatice;

- *offset* – s.n. procedeu de imprimare plano-grafică, cu clișee de metal care imprimă pe hârtie prin intermediul unei pelicule de cauciuc.

**2. perspectiva interdomenială** – conținutul noțional al termenilor face parte din domenii de referință diferite (terminologiei a diferitor domenii). Exemple: *adsorbție* – *absorbție*, *conjunctură* – *conjectură*, *a releva* – *a revela*, *literar* – *literal(ă)*, etc.

- *adsorbție* – s.f. (fizică, chimie) fixare și acumulare a moleculelor unui gaz sau unui corp lichid pe suprafața unui corp solid.

- *absorbție* – s.f. (poligr.) extragere, aspirare.

• *cracare* – s.f. (indust.) proces industrial de descompunere, la temperaturi și presiuni înalte, a unui compus organic în molecule mai simple, folosit mai ales în industria petrolieră.

*craclare* – s.f. (poligr.) fisurarea peliculei de culoare vernis sau grund.

• *conjunctură* – s.f. (econ.) totalitate a trăsăturilor care caracterizează un anumit moment al procesului dezvoltării economice.

*conjectură* – s. f. (poligr.) corectare a textului pe baza prezumțiilor deduse din analiza manuscrisului.

• *literar* – adj. (literat.) care aparține literaturii, care se referă la literatură, care corespunde cerințelor literaturii.

*literal(ă)* – adj. (edit.) traducere sau transcriere cuvânt cu cuvânt.

• *a releva* – vb. (literat.) a pune în lumină, a scoate în relief; a evidenția, a remarca, a sublinia.

*a revela* – vb. (poligr.) a face vizibilă o imagine fotografică latentă prin dezvoltare.

**3. perspectiva extradomenială** – cercetarea tangențelor dintre limba comună și cea specializată. Majoritatea paronimelor circulă în limbajul comun, fiind folosite la locul nepotrivit și în sensul total nepotrivit contextului, ceea ce duce la unele confuzii la receptarea mesajului de către receptor. Exemple de paronime: *a releva* – *a revela*, *accidențe* - *accidente maculare* – *imaculare*, *anual* – *anuar* etc.

• *accidențe* – s.f. (poligr.) lucrare tipografică de tip special care folosește în mod variat literele, liniile și ornamentele în scopul realizării unor efecte de reclamă.

*accidente* – s.n. întâmplare neprevăzută care poate provoca o avarie, rănirea sau moartea cuiva.

• *anual* – adj. care are loc o dată pe an; care durează un an; care corespunde unui an.

*anuar* – s. n. (poligr.) publicație periodică anuală care prezintă activitatea unei instituții, a unei întreprinderi etc. sau care conține studii științifice.

• *imaculare* – s.f. candoare, castitate, feciorie, inocență, neprihănire, nevinovăție, pudicitate, pudoare, virginitate.

*maculare* – s.f. (poligr.) deteriorare a unei coli de tipar, îmbâcsind-o cu prea multă cerneală; murdărire prin contact a colii imprimată sau neimprimată cu cerneala unei coli proaspăt tipărite.

• *a releva* - a pune în lumină, a scoate în relief; a evidenția, a remarca, a sublinia.

*a revela* – vb. (poligr.) a face vizibilă o imagine fotografică latentă prin dezvoltare.

• *tartraj* – s.n. operație de adăugare de acid tartric în mustul de struguri pentru a-i mări aciditatea.

*tartaj* – s.n. (poligr.) bucată de carton pentru confecționarea copertei.

Așadar, utilizarea paronimelor duce la greșeli atât în discursul nespecializat, cât și în cel specializat, ceea ce rezultă în necesitatea iminentă de elaborare a unui dicționar amplu de termeni editorial-poligrafici.

Atunci când vorbim de utilizarea corectă a termenilor într-un discurs oral sau scris, ne dăm seama că fenomenul paronimiei apare nu doar în textele nespecializate, dar și în cele semi-specializate și, paradoxal, în textele strict specializate, acolo unde

specialiștii din domeniu cu siguranță trebuie să-și dea seama care trebuie să fie termenul corect utilizat în context. Drept sursă a exemplurilor ce urmează am luat preponderent suporturile de curs ale Facultății de Textile și Poligrafie a Universității Tehnice a Moldovei din anii 2008-2015, unica sursă de text strict specializat editorial-poligrafic modern al specialiștilor din acest domeniu din Republica Moldova.

#### a. Nivel intradomenial

- **Of(f)set – onset**

„Procesoarele moderne reprezintă linii de producție automate și compacte, care realizează consecutiv toate operațiile tehnologice ale procesului de prelucrare a formelor de tipar *offset*.” (Adascalita, p. 74) Aici receptorul mesajului trebuie să fie atent să nu confunde cele două tipuri diametral opuse de tipărire.

- **Dispozitive – diapozitive**

„Utilizarea pe scară largă a acestor *dispozitive* de intrare se datorează dimensiunilor compacte și prețurilor reduse, deși pentru activitatea profesională tradițională acestea nu sunt utilizate.” (Adascalita, p. 9)

„Modelele intermediare pot digitaliza *diapozitive*, negative, în unele cazuri folii transparente.” (Adascalita, p. 11)

- **Compacitate – compactitate**

„[...] *compacitatea* și ușurința de întreținere a dispozitivului” (Adascalita, p. 96). Aici autorul a avut în vedere, cel mai probabil, termenul *compactitatea* dispozitivului.

- **Cerneluire– cernire**

„Prin intermediul sistemului de *cerneluire*, [...], este aplicat stratul de cerneală pe suprafața formei de tipar.” (Adascalita, p. 100)

Conform dicționarului, *Cerneală*, *cerneli*, s. f. (Rar și popular) înseamnă „Faptul de a *cerni*, vopsire în negru; *cernire*, cănire, înnegrire.” Astfel, termenul *cerneluire* este inexistent, și respectiv, greșit, sau este o variație neologică a aceluiași termen, un neologism.

- **Cilindru doctor – cilindru ductor**

„Duritatea *cilindrului doctor*” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 34), „Presiunea între *cilindrul doctor* și cilindru de dozare” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 35), vs. „Pentru duritatea *cilindrului ductor* de 70 unități [...]” (idem.)

- **Coronă – coroană**

„Descărcarea în *coroană* este ușor de menținut sub control [...]” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 41) Tot aici găsim și termenul *coronă* într-o figură.

„Descărcarea în *coroană*, *coroana* electrică, se produce în rezultatul neomogenității câmpului electric în apropierea unuia sau a ambilor electrozi.” (idem.)

„Dacă coronează doar anodul, *coroana* se numește pozitivă.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 42) (coronează – se descarcă în coroană)

„În *coroana* bipolară coronează ambii electrozi.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 43)

În sursele românești se menționează termenul *coronă* (Ciolacu, p. 37), de aici concluzionăm că *coronă* este termenul corect românesc, *coroană* fiind un regionalism moldovenesc.

- **Cleşeu - clişeu**

„De aceea, chiar și pentru imprimarea pe diferite *cleşouri* este necesară luarea unor decizii reieșite și din considerații economice.” (Scobioală, Partea II, 2010, p. 12), sau „Dificultăți apar atunci când este necesară imprimarea imaginilor combinate ce conțin și *cleşouri* și semitonuri rasterizate.” (idem) și „Grosimea *clişeiului* – reprezintă una din caracteristicile ce poate avea mare importanță pentru procesul de imprimare.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 45) Conform dicționarului explicativ, termenul *clişeu* este cel corect, celălalt fiind un paronim incorect.

- **Digitalizare – digitizare**

„Cu trecerea timpului, dispozitivele de *digitalizare* devin mai accesibile, iar calitatea imaginilor – mai înaltă.” (Adascalîța, p. 5)

„Prin urmare, pregătirea originalului pentru a fi transmis la calculator este adesea numită „digitalizare / *digitizare*” (digitizing).” (Adascalîța, p. 7) Folosirea acestui dublet paronimic este corectă în orice versiune a lui.

*A digitaliza* – vb. tr. a coda numeric o informație, a transpune un document în formă digitală.

*A digitiza*, vb. I. tranz. a converti un semnal electric de tip analog într-o formă digitală, recunoscută de computer, sau a converti (imagini sau sunet) într-o formă digitală care poate fi procesată de un computer. În limba de origine a termenului, limba engleză, *digitalize* și *digitize* sunt sinonime, primul având și sensul de a începe a folosi tehnologie digitală, a avea acces la calculator. Astfel, înțelegem că *a digitaliza* este un hiperonim, iar *a digitiza* – un hiponim.

- **Deflector – reflector**

„*Deflectorii* reprezintă dispozitivele de deviere a unui flux electronic din direcția inițială de mișcare.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 50)

„Fascicolul *reflectat* de *deflector* trece înapoi prin lentilă și cade pe suprafața plană.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 51) Aici avem două concepte diferite, cu o singură tangență – cea de deviere a luminii.

- **Imprimeu – imprimat–imprimant**

„Pentru a obține *imprimeuri* de calitate pentru tiparul înalt, este necesar de a asigura un contact puternic între formă și suprafața imprimată.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 5)

„După aplicarea cernelii pe suport, *imprimatul* trece pe sub sursele de radiație ultravioletă.” sau „Ele oferă posibilitatea obținerii pe *imprimate* a efectului metalizat sau a altor efecte cum ar fi luciul, sideful, sporirea calităților artistice și publicitare ale *imprimatului*.” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 57, 62) Aici are loc substantivizarea unei forme participiale a verbului „a imprima”.

O altă situație vedem în cazul când se utilizează o formă necorespunzătoare a acestui verb în același context, mai ales când merge vorba de textul specializat: „Uscarea neconformă este determinată de reținerea unui procent mare de solvent în *imprimant*, din cauza acestuia se mărește fie cantitatea de solvent rezidual care iese în atmosferă (miros), fie cantitatea de solvent care intră în aliment (gust).” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 22) Aici merge vorba despre siguranța alimentelor ambalate în produsele poligrafice de tip cutii, ambalaje din polietilenă, celofan, etc. și efectul cernelii folosite în poligrafie

asupra degradării chimice, biochimice și biologice a alimentelor. Cu siguranță ar trebui să fie folosit termenul *imprimat* (produs poligrafic), și nu paronimul acestuia – *imprimant* (presa), deoarece cerneala trebuie să se usuce pe produsul tipografic, și nu pe presa tipografică. Încurcarea acestor paronime duce la confuzie din partea receptorului literaturii specializate.

### **b. Nivel interdomenial**

#### ***Difuzare – difuziune***

În textul **juridic-administrativ**, care este cel mai exigent cât privește corectitudinea utilizării termenilor, avem așa exemple de paronime: „Editorul este în drept să utilizeze producția editorială proprie pentru asigurarea activității statutare, să *difuzeze* de sine stătător producția editorială sau să beneficieze de serviciile *difuzorilor*.” (Scobioală, Partea I, 2008, p. 8), sau „Activitatea editorială are următoarele etape: pre-press, tipărire, *difuzare*.” Aici *difuzarea* presupune punerea în vânzare a producției editoriale, pe când *difuziune* exprimă reproducerea unor fonograme audio, a unei înregistrări de către o organizație de difuziune (radio, tv): „Organizațiile de *difuziune* au dreptul, fără consimțământul interpretului, producătorului de fonograme și al altei organizații de *difuziune*, să imprime interpretări și emisiuni pentru folosire pe termen scurt, precum și să reproducă atare imprimări.” (Scobioală, Partea I, 2008, p. 112)

Observăm că atât în **textul publicistic**, de exemplu, în *Ziarul de Gardă*: „Difuzarea filmului „Crimeea. Calea spre Patrie”, care urma să fie astăzi prezentat la Chișinău, a fost contramandată din cauza unor dificultăți de ordin tehnic, anunță reprezentanții Agenției Internaționale de Știri „Russia Today” (Berghiu, 2015), cât și în lexicul comun, cuvântul *difuzare* are sensul de reproducere a unei înregistrări audio sau video la un post radio sau de televiziune, și nu punerea în vânzare, sau distribuirea producției editoriale. Are loc o mutație de sens, fenomenul metasemiei.

### **c. Nivel extradomenial**

#### **• *Randomerizat – randomizat***

„Una dintre ultimele realizări ale cilindrilor anilox este intitulată cilindru din ceramică *randomerizată*. Aceasta reprezintă un cilindru simplu pe suprafața căruia prin pulverizare plasmatică sunt aplicate *aleator* particule de oxid de crom.” (Scobioală, Partea II, 2010, p. 15)

În dicționar găsim termenul *randomizat* – Care a fost distribuit întâmplător. (MDA2 (2010)). Rădăcina este aceeași – de la *random* (*engl.*- la întâmplare, aleator). Aici putem vorbi fie de o greșeală de ordin morfematic, fie de o creație terminologică, un nomen.

#### **• *Gomaj – gumaj – gumare***

„Stratul subțire de *gumare* este aplicat pe placa dezvoltată și spălată pentru a o proteja de murdărire, amprente etc.” (Adascaliița, p. 80) (*a guma* - vb. tr. 1. a aplica un strat de gumă sau de cauciuc pe suprafața unui obiect. 2. a aplica un strat de clei, de lipici, pe dosul unei etichete, mărci poștale etc. (după fr. *gommer*))

*gomaj sn* (fr. *gommage*) 1. (Teh) Blocare a segmentilor în canalele din piston, ca urmare a depunerilor reziduurilor de ardere. 2. Eliminare a celulelor moarte ale pielii realizată cu un produs cosmetic ușor abraziv.



*gumaj s.n.* Aplicare a unui strat de cauciuc pe suprafața unui obiect; gumare. (Cf. fr. *gommage*)

• **Matrice – matriță – patriță**

„Cele mai multe scanere moderne pentru casă și birou sunt bazate pe două tipuri de fotoreceptori (*matrice*): CCD (Charge Coupled Dispozitiv) sau CIS (Contact Image Sensor).” (Adascalita, p. 25), sau „Obținerea *matriței* se face cu ajutorul preseii de stanțare (vulcanizator de precizie înaltă).” (Scobioală, Partea I, 2010, p. 121) și „După verificare, *patrița* poate fi utilizată la confecționarea *matriței*.” (idem.) (*patriță* – forma cu elemente imprimabile în relief, care folosește pentru obținerea *matrițelor*)

Așadar, nu trebuie de confundat *matricea* cu *matrița*: prima se referă la tehnica electronică, iar a doua – la formele de tipografie, pe când *patrița* este predecesoarea *matriței*, forma brută, ce urmează a fi imprimată. Termenul *matricea* poate fi folosită și în alte domenii decât cel editorial-poligrafic, pe când *matrița*, și, mai ales *patrița*, au o semnificație mai îngustă, mai specializată. Specialistul trebuie să fie atent să nu le confunde în discursul specializat scris sau oral.

În concluzie, observările efectuate asupra unor corpusuri de exemple selectate din câteva suporturi de curs editorial-poligrafice moderne ne-au demonstrat necesitatea redactării riguroase a tot ce se numește text strict specializat, științific, pentru a consolida limba română drept limbă funcțională în domeniul editorial-poligrafic și a evita erorile de ordin lexical și gramatical în discursul științific oral și scris. Paronimia este un fenomen lingvistic ce apare uneori intenționat, alteori din greșeală, dar, cu siguranță, trebuie evitat pentru a nu pune în pericol monosemantismul și monoreferențialitatea termenilor din orice domeniu de referință.

### Referințe bibliografice:

1. ADASCALIȚA, L., CAZAC, V. *Utilaj în industria poligrafică. Utilaj tipografic pre-press. Note de curs.* Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 2015. 112 p.
2. BAHNARU, Vasile. *Lexicologia practică a limbii române.* Chișinău: S.n., 2013. 490 p.
3. BEGHIU, Tatiana. *De ce este contramandată difuzarea filmului „Crimeea. Calea spre Patrie”?* <https://www.zdg.md/stiri/stiri-culturale/de-ce-este-contramandata-difuzarea-filmului-crimeea-calea-spre-patrie>(vizitat 11.07.2019)
4. CIOLACU, Florin. *Fundamentări poligrafice în era tiparului digital.* Iași: Performantica, 2011. 300 p.
5. DRUȚĂ, Inga. *Magia cuvintelor, Ed a II-a.* Chișinău: Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, 2012. 124 p.
6. SCOBIOALĂ, V., LISNIC, V. *Procese editoriale. Anexe. Partea I-a.* Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 2008. 164 p.
7. SCOBIOALĂ, V., LISNIC, V. *Tehnologii poligrafice – flexografia. Partea I. Note de curs.* Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 2010. 148 p.
8. SCOBIOALĂ, V., LISNIC, V. *Tehnologii poligrafice – flexografia. Partea II. Note de curs.* Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 2010. 152 p.



2020, nr. 3-4, pag. 1-121

---

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

---

SRL „PRO LIBRA”  
str. Mihail Sadoveanu, 4/2  
E-mail: [prolibramd@gmail.com](mailto:prolibramd@gmail.com)



# Philologia

LXII

ISSN 1857-4300  
E-ISSN 2587-3717

MAI – AUGUST

2020



