

PHILOLOGIA

LXV

MAI – AUGUST

Philologia

LXV

2023

ISSN 1857-4300
E-ISSN 2587-3717

MAI – AUGUST

2023

Philologia

Nr. 2 (320)

MAI-AUGUST



2023

Revista *Philologia* este indexată în:



Revista apare cu sprijinul Institutului Cultural Român din București

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
Categorie „B”

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

Articolele se vor trimite pe adresa de 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.

Drepturile de autor asupra articolelor publicate aparțin semnatarilor.

COLEGIUL DE REDACȚIE

REDACTOR-ȘEF:

dr. Viorica RĂILEANU

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

REDACTORI ADJUNCȚI:

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

dr. hab. Ion PLĂMĂDEALĂ, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

DIRECTOR ONORIFIC:

dr. hab. Vasile BAHNARU, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, Chișinău, Republica Moldova

MEMBRI:

Acad. Mihai CIMPOI

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

Acad. Gheorghe CHIVU

Academia Română, Universitatea din București, România

Dr. Ioan-Gheorghe ROTARU

Institutul Teologic Creștin după Evanghelie „Timotheus” din 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. Eugenia BOJOGA

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România; Pontificio Istituto Orientale, Vatican

Dr. Adrian TUDURACHI

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

Dr. Silvia PITIRICIU

Universitatea din Craiova, România

Dr. Sorin ALEXANDRESCU

Universitatea din București, România

Dr. hab. Nina CORCINSCHI

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

Dr. Ala SAINENCO

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

Dr. Felix NICOLAU

Universitatea din Lund, Suedia

Dr. hab. Maria ȘLEAHTIȚCHI

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. hab. Eugenia MINCU

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

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

REDACTOR: Ecaterina PLEȘCA

SECRETAR DE REDACȚIE: dr. Livia CARUNTU-CARAMAN

S U M A R

ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

Nina CORCINSCHI , Costache Conachi, „întemeietorul” imaginariului amoros în lirica românească	7
Oxana GHERMAN , Paradigme estetice ale sacrului în poezia basarabească contemporană	23
Constantin IVANOV , „Luiza Textoris” – de la <i>zborul oniric</i> la explorarea abisalului inconștient	32
Nadejda IVANOV , Fracturi identitare și recuperare în romanul „Woldemar”, de Oleg Serebrian	41

ISTORIE A LIMBII

Ecaterina PLEȘCA , Cuvinte de substrat examinate din perspectiva geografiei lingvistice (III)	52
--	----

FOLCLORISTICĂ

Tatiana BUTNARU , Semnificația arhetipală a copilului mitic din eposul nuvelistic	67
--	----

CONTRIBUȚII ALE TINERILOR CERCETĂTORI

Cristina DICUȘAR , Problema autenticității literare. Scurt istoric (II)	79
Gabriela-Emilia MERCE , Romanele Liliane Corobca „Un an în Paradis” și „Kinderland” în receptarea criticii dintr-o perspectivă tematistă	90
Cristina NICHITA , Procedeele de metonimizare în inteligența artificială (în limbile engleză și română)	98

RECENZII

Un instrument(ar) care poate facilita decodarea și exegeza textelor. Ion MANOLI. <i>Dictionnaire des termes littéraires: Etymologie. Définition. Exemplification. Théorie</i> . Introduction et Postface de Dorel Fînar. Chișinău: ULIM (Print-Caro), 2022. 608 p. (Ana VULPE)	105
--	-----

Viorica RĂILEANU. *Tipologia numelui de familie: semantică și structură*. Chișinău: Editura UNU, 2022. 199 p. (**Daniela BUTNARU**) 110

Vasile BAHNARU. *Pagini de lingvistică basarabeană*. București: Editura Academiei Române; Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, 2022. 328 p. (**Liliana BOTNARU, Livia CARUNTU-CARAMAN**) 114

ANIVERSĂRI

Nicolae Leahu: între critică și erotocritică (**Natalia HARITON**) 119

SUMMARY

LITERARY CRITICISM AND HISTORY

Nina CORCINSCHI , Costache Conachi, the „Founder” of the Amorous Imaginary in Romanian Lyric Poetry	7
Oxana GHERMAN , Aesthetic Paradigms of the Sacred in Contemporary Bassarabian Poetry	23
Constantin IVANOV , “Luiza Textoris” – from <i>Dreams of Flight</i> to Exploring the Unconscious Abyss	32
Nadejda IVANOV , Identity Fractures and Recoveries in the Novel “Woldemar” by Oleg Serebrian	41

HISTORY OF LANGUAGE

Ecaterina PLEȘCA , Substrate Words Examined from the Perspective of Linguistic Geography (III)	52
--	----

FOLKLORISTICS

Tatiana BUTNARU , The Archetypal Meaning of the Mythical Child from the Short Story Epic	67
--	----

YOUNG RESEARCHERS' CONTRIBUTIONS

Cristina DICUSAR , Approaches to the Problem of Literary Authenticity. A Historical Outline (II)	79
Gabriela-Emilia MERCE , Liliana Corobca’s Novels “Un an în Paradis” and “Kinderland” in Critical Reading from a Thematic Perspective	90
Cristina NICHITA , Metonymization Procedures in Artificial Intelligence (in English and Romanian Languages)	98

REVIEWS

A Tool that can Facilitate the Decoding and Exegesis of Texts. Ion MANOLI. <i>Dictionnaire des termes littéraires: Etymologie. Définition. Exemplification. Théorie.</i> Introduction et Postface de Dorel Fînaru. Chișinău: ULIM (Print-Caro), 2022. 608 p. (Ana VULPE)	105
---	-----

Viorica RĂILEANU. *Tipologia numelui de familie: semantică și structură*. Chișinău: Editura UNU, 2022. 199 p. (**Daniela BUTNARU**) 110

Vasile BAHNARU. *Pagini de lingvistică basarabeană*. București: Editura Academiei Române; Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, 2022. 328 p. (**Liliana BOTNARU, Livia CARUNTU-CARAMAN**) 114

ANNIVERSARIES

Nicolae Leahu: between Criticism and Erotocriticism (**Natalia HARITON**) 119

COSTACHE CONACHI, „ÎNTEMEIETORUL” IMAGINARULUI AMOROS ÎN LIRICA ROMÂNEASCĂ

Nina CORCINSCHI

Doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar

E-mail: ninacorcinschi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4903-4477>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

COSTACHE CONACHI, THE “FOUNDER” OF THE AMOROUS IMAGINARY IN ROMANIAN LYRIC POETRY

Abstract

Costache Conachi is regarded as a “founder of spirit” (Eugen Simion), whose influence has left a profound mark on the evolution of erotic imagination in Romanian poetry. The poet distilled and essentialized the anacreontic discursive landmarks of the 18th century, thereby prefiguring the compelling lines that defined the vision of Romanian Romanticism. In his verses, he established the ‘eroticon’ of the gaze, the ‘erotology’ of seduction, and sketched the first metaphysical contours of absolute love.

The portrayal of love in Conachi’s poetry is an artful fusion of hedonistic theory and intensely dramatic experience. Here, love reveals all its facets – from the grotesque and the caricatural to the profoundly tragic. What remains with us from Conachi’s legacy is a seminal poetic erotology, one that has realigned the amorous discourse of its time to new coordinates of sensitivity and artistic vision.

Keywords: Amorous vision, eroticons, erotologies, seduction, enamoring, pleasure, confrontation.

Rezumat

Costache Conachi este considerat un „spirit întemeietor” (Eugen Simion), care a marcat evoluția imaginarului erotic în poezia românească. Poetul a concentrat și a esențializat reperele discursive anacreontice ale secolului al XVIII-lea și a prefigurat liniile de forță ale viziunii romantismului românesc. A instaurat în poezie *eroticonul privirii*, *erotologia seducției* și a trasat primul contur metafizic al absolutului iubirii. Teoretizată dintr-o postură hedonistă și trăită cu dramatism intens, iubirea, în poezia lui Conachi, își dezvăluie toate fețele – de la cele grotești, caricaturale, la cele tragice. Ceea ce ne rămâne de la Conachi astăzi e o erotologie poetică fondatoare, care a repus formele discursului amoros al epocii pe noi coordonate ale sensibilității și viziunii artistice.

Cuvinte-cheie: viziune amoroasă, eroticoane, erotologii, seducție, cucerire, plăcere, confruntare.

Figură proeminentă a secolului al XVIII-ea, Costache Conachi continuă să exercite – prin poezia amorului, în special – o nedezmintită fascinație în timp. Fragmente din poezia sentimentală, ecouri din ritmurile lamentației sale mai circulă atât prin folclorul oral, însoțite de zâmbete ironic-îngăduitoare, cât și prin (inter)textele contemporanilor. Poeți români importanți s-au inspirat din sensibilitatea erotică a lui Conachi, din voluptatea tânguitoare și dulce-amară a stihului său. Eminescu, primul mare poet care-i certifică valoarea prin intertext, conferă, în poezia *Floarea albastră*, o nouă prospețime versului conachian: „Ah, te-ai dus dulce lumină din zarea ochilor mei”. Accente stilistice de „trăire adâncă” din stihurile logofătului se vor face simțite și-n alte poezii eminesciene: „pentru ce gemi și suspini, suflète al meu, răspunde / Și de ce pân la atât necazul tău te pătrunde?”; „Între mii de păsărele / Răsună un vers plăcut, / Glasul bieteii turturele ce soția și-au pierdut... / Și-al meu dor de despărțire / Cu bocet așa zicea: / Ah, poate-se fericire / În lume fără de ea?”. Peste un secol, Emil Brumaru diversifică și nuanța paleta senzualității și a concupiscentelor în descendență conachiană, Emilian Galaicu-Păun transforma materia în senzație condusă spre orgasm, Nicolae Dabija scria o nuvelă inspirată despre prima *întâlnire seducțională* a logofătului cu Zulnia și lista contaminărilor ar putea continua.

Vechiul trubadur român este, pe drept cuvânt, un „spirit întemeietor” (Eugen Simion), care a marcat evoluția imaginarului erotic în poezia românească.

Lirica lui Conachi este un produs rizomatic al timpului său, răsfrânt în două epoci care amestecau formule neoclasice cu provocări preromantice, boierul moldovean arătându-i-se lui Paul Cornea drept un „luminist în anterior și un preromantic în papuci” (Cornea, 1972, p. 304). Tatăl lui Costache Conachi, vornicul Manolache, n-a ezitat să asigure accesul unicului său fiu la studii de calitate, la învățătura clasică. Având șansa discipolatului la preceptorul francez Fleury, de mic, viitorul poet s-a inițiat în limba și literatura franceză, de unde, crede George Călinescu, a preluat reflexele petrarchismului. De la învățători greci și turci a învățat limbile și literaturile greacă și turcă. La Școala Domnească din Iași a învățat filosofie, drept, matematică, limbile slavonă și greacă. La maturitate traduce (prin filieră franceză) din poetul englez Al. Pop, din heroidele lui Dorat, din Ovidiu (versiunea franceză a lui Saint-Ange), din Voltaire etc. Era la curent, așadar, cu formele lirice din cultura europeană, pe care n-a întârziat să le asimileze creator, mixându-le cu elemente de „tradiție” literară, din epicul cronicăresc, din zvârcolirea emoțională a cântecului de lume și cu formulele folclorice. Precedat de primii Văcărești, Conachi va prelua din tonul și clișeele lor retorice, dar va fi mai îndrăzneț în ceea ce privește imaginarul erotic, mai explicit în semiotica corpului, mai autentic în tribulațiile sentimentale, mai adâncit în căutările cugetului, marcând astfel o *nouă vârstă* a erotologiei lirice românești și impunându-se drept „cel mai complex și mai profund poet erotic de până la Eminescu” (Simion, 2008, p. 249).

Din retorica neoanacreontică, poetul va apăsa pedala *intensității*, echivalată cu *sinceritatea*, din folclorul popular va asimila ritmul vioi, naturalizarea cadrului afectiv și adresarea oralizantă, influențele luministe vor reverbera în gravitatea și solemnitatea tonului din unele poezii, iar reflexele anticipative ale romantismului pașoptist se vor face simțite în frenezia dionisiacă și în temperatura incandescentă a conflictului amoros.

O înțelegere mai complexă și nuanțată a poeticii lui Conachi și a impactului creației sale în istoria literaturii românești obligă la o cercetare îndeaproape a biografiei scriitorului și a contextului literar și social-politic în care acesta a activat.

Neavând până la momentul de față o ediție completă Conachi, vom aproxima etapele evoluției lirice a poetului, ținând cont de indicatorii biografici, de însemnările cronologice ce însoțesc unele poezii și de informațiile oferite de către edițiile anterioare.

* * *

Poezia afrodisiacă

Etapa de început a liricii lui Conachi este una convențională. Poetul experimentează în tipar anacreontic versuri „destinate a acoperi nevoile comerțului erotic” (Cornea, 1972, p. 306).

Prima poezie e datată cu anul 1802 și e adresată lui Alexandru Vodă Moruz – o „odă” fadă și declarativă, încadrându-se stângaci în economia întregului creației sale. Multe din poezii nu au o dată precizată, e limpede însă că sunt scrise până la „epoca” Zulnia. Cel puțin, acrostihurile sunt atribuite de fiica poetului, Ecaterina Vogoride (Cocuța), începuturilor creației sale. Poetul „închină” – în tradiție fanariotă – ode unei galerii numeroase de femei: Casandra, Mărioara, Anica etc. într-un stil exaltat și festivist. Acestea (intitulate „Nume”) nu sunt personalizate, în lipsa anagramelor, am putea crede că e vorba de o muză invariabilă, înzestrată cu cele mai frumoase trăsături. Chiar și așa, Conachi aduce expresivitățile discursului românesc despre iubire în saloanele în care limba oficială era încă greaca. Madrigalurile și romanțele sale se vor răspândi iute pe *piața seducției*, devenind inventar folcloric – cantabil și declarativ – de cucerire a grațiilor feminine. Conachi, remarcă Efim Levit, a fost „primul nostru textier, care a compus special poezii pentru a fi puse pe muzică” (Levit, 1978, p. 18). Strofele sunt însoțite de refren și de referința la instrumentul preferat, „scripca”. „Scripcă jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu / Și spune în lumea toată ce pățimesc eu”. Moda timpului privilegia cântecul-lamentație, dar „plângerea majorității contemporanilor fiind așa zicând generică, a lui Conachi se individualizează” (Manolescu, 2019, p. 98).

Multe dintre versurile poetului circulau liber, în anonim, lui Conachi lipsindu-i la acea vreme conștiința auctorială și sentimentul de proprietate artistică. Versurile

sale slujeau exclusiv iubirii, el fiind, de altfel, „singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei” (Călinescu, 1988, p. 86).

În 1802 îi moare tatăl și poetul scrie o elegie, care amestecă note artificiale de paroxism sentimental cu vaietul îndoliat al fiului rămas orfan. *Moartea părintelui dumisale vornicul Costachi Conachi* anticipă „maniera gravă și interiorizată a fazei a doua de creație” (Cornea, 1972, p. 308). Aceasta e marcată de iubirea pentru Zulnia (Smaranda Negri), femeia pe care a iubit-o statornic, din momentul în care a întâlnit-o (prin 1812) și până la sfârșitul zilelor ei, în 1831. Copleșit de emoții, poetul îmbogățește recuzita amoroasă a versului său cu sensibilitatea vibrantă a autenticității. Masca histrionică și frivolă a amozului e abandonată și în poezia lui își face loc un element nou – *tulburarea*. Don Juanul voios devine un Tristan *îngândurat, introspectiv, interiorizat*. În *Scrisoare către Zulnia, Jaloba mea, Amorul din prieteșug, Omule, slabă ființă, Zori de ziuă se revarsă* etc. se strecoară reflexele tristeții adevărate, declarativismul se transformă în caldă confesiune, lamentația lăutărească se răsucesce în meditație despre condiția umană, dramatismul sincer aureolează aceste poezii. De la gestul spectacular, ceremonios și declarativ, poetul își convertește instrumentariul liric spre o poetică delicată a intimității și a solitudinii. Vocea colectivă – impersonală – a liricii medievale se restrânge într-un lamentou personal, autobiografic. Mediatorii pasiunii nu mai sunt lăutarii, ci elementele naturii, care să transmită intensitatea emoției. „Confruntată cu o dramă adevărată, poezia lui Conachi se sublimază și se purifică” (Cornea, 1972, p. 310). Ultima etapă e cea crepusculară, de retragere din viața publică (după ce suferă înfrângerea în competiția pentru domnia Moldovei) și de depunere a armelor și săgeților lui Eros. Poetul erotoman își deplânge apropierea bătrâneților, amarul singurătății și își anunță ieșirea din jocul complicat al iubirilor.

Ceea ce ne rămâne de la Conachi astăzi e o erotologie poetică fondatoare, care a repus formele discursului amoroș al epocii pe noi coordonate ale sensibilității și viziunii artistice.

* * *

Erotologul, naratorul și teoreticianul iubirii

Costache Conachi – autorul „tratatului” *Meșteșugul stihurilor* – este conștient de faptul că emoția, pentru a seduce inima căreia i se adresează, trebuie pusă pe portativul retoric cu „meșteșug”. Nu e suficient să simți, trebuie să știi să îmbraci în cuvinte simțirea. Astfel înțelegea Conachi rolul poeziei – să fie expresia lirică a iubirii și, totodată, nutrientul acesteia. „Nimeni n-a exprimat mai limpede decât C. Conachi această obediență a poeziei față de eros...”, la el, „erosul provoacă și întemeiază lirica” (Simion, 2008, p. 249). Trebuind să dea „suflet unor rânduri”, poetul caută acele rame retorice în care să-și verse cât mai plastic și, mai ales, persuasiv preaplina emoției. Agenții

lui erotici se plasează – în convenția timpului – într-un raport inegal, de rob iubitor - stăpână iubită: „Și nu te milostivești / Lacrimile să-mi privești / Ce la poale-ți curg șirlău – / Să știi că eu negreșit / Peiu de tine necăjit”. În-robotul de pasiune o asaltează cu asiduitate pe „stăpână”, care, cu o întârziere bine chibzuită, *se milostivește*, adică acceptă să fie cucerită.

Recuzita asediului e de tip trubaduresc: un inventar de figuri care să slăvească figura prea adoratei. La fel cum curtenii medievali omagiau femeia dorită sub balcon, Conachi poposea pe sub ferestrele iubitelor de prin împrejurimile Copoului cu țiganii-lăutari și cu scripca.

Harta discursului său e compusă din indicatorii (anacreontici) seducționali și din *figurile intensității erotice*.

Ca și vechii truveri, Conachi știe că nutrientul iubirii este *neîmplinirea* („Le sporește mulțămirea prin necaz și prin durere”) și *voluptatea suferinței* („Văz prăpastia cu ochii, văz a mea ticăloșie / Dar le văz cu mulțămire și le rabd cu bucurie”) și – cu măsură – *temutul*, adică gelozia, care e „gust de nesăturare”. Dar, spre deosebire de trubaduri, care elogiază iubirea nefericită, fără împlinire pe pământ, Conachi crede în finaluri fericite, iubirea râvnită de el e împlinitoare în regimul terestruului. Tot trubadurescă e insinuarea *sincerității* și a *unicității* iubirii sale: „Ah! draga mea, de-ai simți / Focul în care suspin / Pe margine ai găsi / Ceea la care mă-nchin”. Adorata e, de fiecare dată (în planul discursului, desigur), *inegalabilă*. Înfațisată în ipostaze de supremă instanță („Stăpână”, „Minunea lumii”), puterea ei e *demiurgică*: „Având dar de sus să poți / Și de la moarte să scoți”; „Că din suflet mă închin / Ca la Dumnezeu la tine”; „Tu ești Dumnezeu de milă, tu ești stea de înviere”.

Într-un regim liric care mizează pe vizual, poetul exploatează masiv *eroticul privirii*, instaurând în lirica românească „tirania ochilor” (Simion, 2008, p. 272). Iubirea pătrunde fulgerător prin ochi, privirea „rănește” inima: „Vai, ochii tăi ce rănire / Pot a-mi pricinui mie”. Poetul preferă în special ochii verzi și reușește să aducă *descrierea îndrăgostită* a obiectului pasiunii la nivel de artă literară. El nu se oprește la calitatea acestora de *podoabă*, ci pune accentul pe *puterea pasiunii* care izvorăște din priviri: „Dau și viață, iau și viață numai prin căutături”. Pentru a accentua cumplita putere a erosului, Conachi operează cu termeni ai *categoricului* și *radicalului*, instituind *paroxismul*. Printre clișeele epocii („lacrimi amare” „curgând pârâu”, „glas de moarte”), poetul înaintează și formulări insolite („ochii căutând la a lor soare”, „auzi pieptul cum răsună!”), când se lasă dus de valul inspirației și e sincer cu adevărat, lira lui scoate acorduri originale. În logica renașcentistă, iubirea e presimțită ca *boală*: „Nu știu, maică, mie-mi pare / ori pătimești de ceva?”. O boală plăcută însă, care animă în loc să sfârșească sufletul. *Boala* scoate ființa umană din starea de confort și o problematizează, accelerează pulsul și pune în mișcare sângele îndrăgostit, fiind astfel „o metaforă a vitalității pasiunii” (Simion, 2008, p. 264).

Punctul de sus al intensității este intrarea în moarte, invocată ultimativ, ori de câte ori iubirea intră în criză. Îndrăgostitul moare *de dor*, moare *de drag*, moare *de durerea despărțirii* de iubită. Amorul echivalează, în mod firesc, cu viața („Căci iubindu-te sunt viu”) și îndepărtarea de iubită e – cum altfel? – echivalentă cu îngropăciunea. Singurul temei existențial al jeluitorului îndrăgostit și singura rațiune de-a fi e să-și închine viața pe altarul iubirii: „Am hotărât să trăiesc / Numai ca să te iubesc”. Prezența iubitoare a femeii e (re)vitalizantă, dar *preamutul și preaplinul erotic* tot la pieire duc: „gurița deschizi, ceriul se deschide / de mână mă iei, foc simt că m-aprinde / În brațe mă ții, fulgeră văzduhul / La sânu-ți mă strângi, caz și îmi dau duhul!”. Prin rolul ei „demiurgic”, femeia, doar cu un gest îl „omoaară” de mai multe ori, „Căci și ceriul pentru mine o moarte au hotărât, / Ție numai crudo-ți place să omori fără sfârșit”. Articulată pe coordonatele erosului, imaginea morții, ca soluție ultimă a îndrăgostitului și ca „amenințare” ultimativă, este și o ultimă mângâiere: „Murind, am o mângâiere / C-a pica pe țărna mea / O lacrimă de durere / Câte-odată de la ea”. Eugen Simion are dreptate atunci când constată că invocarea morții e „o metaforă utilă”, un „instrument de șantaj”, Conachi nedescoperind încă „secretul legăturii între iubire și moarte” (Simion, 2008, p. 271). Poetul însă proiectează o hermeneutică incipientă a iubirii ca *stare-limită*, trasează – în mod stângaci, dar însuflețit de o percepție a întregului – iubirea în absolut.

Cuvintele „mari” *Dumnezeu, moarte, suferință* sunt aduse, la pripeală, în vârtejul discursiv, servind toate „interesului erotic” și fiind acumulări ale paroxismului.

Care sunt standardele frumuseții pentru retorica medievală? O seamă de clișee de natură petrarchistă, orientate spre concretizarea obiectului adorat. Tropii lui Conachi privilegiază oximoronul, care exprimă forța radicală și iradiantă a erosului, și hiperbola, care adaugă intensitate. Suite de comparații „asămăluiri” sunt atrase în vârtejul retoric să dea seama de frumusețea iubitei: „Obraji rătunzi, albi și rumeni”, „unde-i din obraz rubinul...”, „ochisorii dulci”, „nurii guriței”, „fața ta cea ca crinul”, „sprâncenele corb / slobod mă țin rob”, „gurița rubin”, „dinți... mărgăritar”, „ochisori verzi... strălucesc ca niște brilanți”, „ochii muri de negreață”, „între flori înaltă ca crinul”, „Ochii ce săgetează / Ca luceferii cu raze / Sub două arce-nghinate / Inimile țin legate”. Dar în joc e pusă nu doar funcția decorativă a tropilor, ci și cea problematizantă, care să exprime tensiunile duelului erotic. Antiteza provine tocmai din *forța contradictorie* a erosului: „Câtă durere cu haz / Și plăcere cu necaz / Numai c-o dulce zâmbire / Aduci și pricinuiеști”; „Locaș de amoriu / Și cam arzătoriu / Și răcoritoriu”; „Foc aprins / Ce se hrănește cu plâns”. Excelând în prețiozități, poetul le contrabalansează „printr-o mare gingășie a imaginilor” (Călinescu, 1988, p. 88). Din înșiruirile de epitete răzbate aerul discret al tandreței.

Culmea frumuseții femeii este personificată prin „Nurul Împărat”. Acesta, „Ființă necunoscută priceperii omenești”, este *duh, însuflețire* („Dai ființă la ființa în care ești revărsat”). Explicația avansează într-o comparație de rară finețe și subtilitate. Dacă frumusețea „se închină” oglinzii, „tu (nurul, adică – *n.n.*) oglinda o sfințești”.

Anume nurul „farmecă cu iubov”, catalizator al pasiunii nu este frumusețea, ci *grația, feminitatea, candoarea, atractivitatea*, care se subînțeleg prin nur.

Conachi este primul poet român care asociază *erotismului candoarea*. Senzualitatea din poezia sa este vie, ardentă, dar de fiecare dată carnalul este spiritualizat, teluricul este liliac. Privirea este deopotrivă păgână și diafană, capabilă să descopere dincolo de frumusețea conturului feminin altceva mai important – grația formelor, insinuările delicate ale unei feminități primare, genuine. Carnalitatea „evaluată” cu o privire a tandreței se înconjoară cu o aură de candoare, capătă o fosforescență spirituală: „Gurița ce se deschide subt a tale zâmbituri / Dă graiului o dulceță prin care tu inimi furi”. Sau: „Ești tot nuri...și când grăiești / farmeci cu delicateță”. În preferințele estetice ale logofătului se impune și un accent etic. Femeia trebuie să evite „ghileala” și „văpsala” și să-și desăvârșească ființa spirituală, să fie podoabă „la a sufletului haruri”. Poetul preferă frumusețea adevărată, grația netrucată, „căci frumusețea firească robește pe om mai tare”. Îndrăgostitul din poezia lui Conachi seduce printr-o tandrețe atinsă de ludism și printr-o cochetărie învăpăiată cu nurii iubitei. Aceștia „electrizează” obiectele de care se atinge și lumea din jur. În poezia *Darul umbreleței*, fetișul erotic, umbreleța, devine un *obiect insinuant erotic* și un *mediator ghiduș* al vibrației emoționale.

Emil Brumaru este poetul cel mai apropiat de poetica senzualistă a lui Conachi. Privirea ambilor este *concupiscentă și diafanizată*, în același timp. Ambii nimbează femeia cu o aură a *ingenuității glisante*, care provoacă beția simțurilor dar, mai întâi, fascinația minții. Senzualitatea la Brumaru devine religiozitate, iar privirea pofcioasă e și o imnografie a datelor sufletești și spirituale ale femeii. Operând un reglaj fin între carnalitate și spiritualitate (sau duh, ar zice Conachi), Brumaru reușește un melanj de candoare obraznică și libido strunit. În logica artistică a precursorului său, acesta „exersează dezmațul în candoare și ingenuitatea în frivolitate” (Al. Cistelean).

„Femeia mea frumoasă ca scriptura,
Nu-ți cer nici coapsele, nici sânii și nici gura,

Ci sufletul răscopt ca o căpșună
Cu mirosu-nțelept și carnea bună.

Și-ți fac din fluturi pat, din rouă masă,
Nelegiuit de alba mea mireasă,

Și-ți născocesc din vorbe raiul dulce
În care tinerețea ta să-și culce,

Când ziua-ți cade tristă la picioare,
Lacrima grea, strălimpede și mare”. (Emil Brumaru)

Pentru Conachi înțelepciunea feminină, caldă și blândă, este simbioza „nurilor uniți cu simțire”, înțelegând prin „simțire” blândețea, empatia, „milostivenia”, capacitatea de dăruire a femeii iubite. După o serie lungă de cuceriri, abia Zulnia întrunește simbioza perfectă a lăuntricului cu exteriorul și devine consubstanțială poetului. Prin ea, Conachi depășește etapa iubirii iraționale, spasmatice și descoperă iubirea împlinitoare, echilibrată (cel puțin până la un punct, aceasta nefiind scutită de dezacorduri), care se nutrește din *prieteșug*, adică din armonia sufletelor, simbioza a două umanități, sentimentul rarism al sufletelor-pereche.

Poetul e, în egală măsură, un „(îm)pătimit” al erosului și un *teoretician al amorului*, un *conesneur* al mecanismelor iubirii, cartografiindu-i tehnicile și strategiile. Amorul e confruntare, e un „război”, universalizat, „pretutindenea în lume”. Armele amorului sunt crâncene, „la loviri este amarnic”, dar, contrar „legilor marțiale”, amorul este construit în mod binar: lovește spre a tămădui, este curajos spre a se smeri în fața „adversarului”, căci „armele lui nu-s de fiere, ci-s de milă, de iubire / de dureri și de suspinuri, de rugă fără contenire”. Poetul este conștient că „pacea” instaurată este provizorie în iubire, a cărei condiții de bază este *tensiunea*, este *arderea* mereu alimentată de cei doi îndrăgostiți. Amorul nu e o stare pașnică, „cuminte”, ci una înflăcărată, care „iutește toată firea”, condamnând-o la intensitate. „Suspiniurile și lacrimile” sunt markerii trăirii adevărate, armele cu care îndrăgostitul „dă năvală”. De aceea, curajul iubirii nu echivalează cu vitejia războiului, instrumentele cuceririi exclud cruzimea, iar cuceritorului îi este străină vanitatea, preferându-se rușinarea și smerenia în fața frumuseții feminine și înrobirea benevolă a învingătorului de către victimă.

Conachi teoretizează două forme de amor: *spirituală* și *carnală*. Amorul spiritual se întreține prin prietenie, iar acel carnal – prin „nurii” iubitei, însoțindu-se și de gelozie, adică de „temut”. Temutul se naște – cum altfel? – „prin vedere”. Privirea îndrăgostitului vrea să izoleze priveliștile ispititoare ale iubitei de ochii pofticioși ai altor privitori. Ingredientele obligatorii ale iubirii – dorința, ispita, vraja, temutul, dorul, plăcerea, „căiala” etc. – sunt aduse într-un creuzet fantasmatic în poemul *Visul amorului*, pentru „învățătura” fiecărui îndrăgostit („Vei cunoaște ce-i amorul și-i învăța a iubi”) și devin agenți erotici într-un *teatru amoros*, cu scene improvizate și acțiuni de respirație dramatică. Călin Teuțișan remarcă, în *Visul amorului*, „poetica oniricului” ca o punte de trecere de la gest la viziune (Teuțișan, 2005, p. 35). În acest poem, poetul își imaginează amorul în chipul unei femei strălucitoare, care-i vine în somn, dezvăluindu-și identitatea, dar nu oricum, ci alegoric: „Eu sunt simțirea aceea prin care s-au osebit / Omul dintre dobitoace de când lumea s-au zidit”. „Trupul ei părea că este alcătuit chiar de duh, / Căci mă prevedeam printr-însul ca printr-un curat văzduh”. Efim Levit remarcă aici o anticipare a *Frumoasei fără corp* din lirica eminesciană (Levit, 1978, p. 20). Observația nu e lipsită de teme – pentru Conachi, care nu disocia iubirea de expresia ei poetică, frumoasa fără corp (idealul artistic) este simultan o frumoasă înzestrată cu corp (femeia dorită).

Femeia fantasmatică îl invită la o *călătorie inițiatică* în lumea mirifică a amorului – o lume a ispitelor nesfârșite și a himerelor languroase: „Pâcla ce vezi cu negrează îs căile amorezești / Și nălucirile arată părerile omenеști / Ele sunt deosebite, căci și gustul omenesc / Se preface după voia patimilor ce-l găesc”. Apoi ghidul îl conduce către o grădină cu flori, și-l îndeamnă să aleagă doar una și să se „statornicească”. Grădina este metafora renașcentistă perfectă pentru sugestia feminității ca estetică (femeia-floare) și ca putere de fascinație prin mirosul conductor către intimitate. Pătruns de vraja îmbătătoare a femeilor-flori „pline de dulceață”, tânărul ar vrea pe toate să le „culeagă” și să le cuprindă la piept, dar femeia-ghid (semnificând vocea rațiunii) oprește actul autodestructiv al *multiplicității erotice* („Tânărul fără minte, căci nu știi încă ce ceri / Căci de te-ai pleca la toate, de mirosul lor tu piei...”) și-l îndeamnă să aleagă pe oricare, în afară de un trandafir. George Călinescu presupune aici o aluzie la *Roman de la rose* (Călinescu, 1988, p. 90). Dacă acceptăm această ipoteză, balanța poemului înclină spre iubirea spirituală, trandafirul în *Roman de la rose* având o clară conotație sexuală. *Romanul trandafirului* (scris aproximativ între anii 1237-1280), de Guillaume de Lorris, ilustrează meandrele imaginative pe care le pot constitui formele sacre și profane ale erosului, în care îndrăgostitul se apropie de iubită ca de-un sanctuar, cu pioșenie, dar și cu îndrăzneală de husar.

Tânărul din poezia lui Conachi – aflat încă într-o vârstă culturală a pudorii erotice – alege o viorică și are parte de *confirmare cosmogonică*: imediat „orizontul s-annegrit”, blurând vederea altor flori ispititoare din grădină. Bucuria iubirii nu durează prea mult – aceasta e următoarea lecție pe care trebuie s-o însușească neofitul. În ecuație intră negreșit, pe căile alegoriei, „temutul”, conotat într-un chip bărbătesc, urât, emanând suspiciune și slăbind iubirea. „Fratele meu e *prepusul*, *clevetirea*-mi este soră, / Prietenă *necredința* și tovarăș am pre dor”. Tânărul pătimește pentru a însuși lecția răbdării, care-i este răsplătită prin desfătarea „la sânul cel plin cu nuri”. Odată trecută proba rezistenței, urmează alte ispite, nu mai puțin provocatoare. Pentru el se deschide o *grădină a raiului iubirii*, cu priveliști îmbătătoare și insinuante sexual: „Un pârâu de apă vie, ca un șerpe în cujbări, / Să învârtea pe supt copacii, ce răsuna de cântări. / La umbră sta o mulțime de fete cu sânul gol, / Cu părul în lenevire pe grumazii lor rascol”. Vedem cum elemente de păgânism mitologic se înlănțuie în mod organic și indisociabil cu sugestia ale creștinismului¹. Registrul fantasmagoric al mitului este indisociabil de imaginarul creștin. Șarpele care se învârtea pe sub copaci e sugestia ispitei biblice, imaginea mustește de insinuări senzuale feminine, ispitind bărbatul adamic, înaintea căderii lui în lume. Pentru imaginarul evului mediu, femeia reprezintă o fantasmă corupătoare. Puterea ei sexuală nebuloasă, magică, de nestăvilit bântuie nemilos inconștientul viril. *Fetele cu sânul gol și cu părul în lenevire*, din poezia lui Conachi, sunt de o lascivitate

¹ Emil Iordache surprinde în poezia lui Conachi „două ecouri distincte și aproape ireconciliabile: antichitatea și creștinismul” (2018, p. 6).

periculoasă pentru virtutea masculină. Raportul de forțe e de femeie corupătoare și bărbat incapabil să iasă de sub vraja ei. Principiului distrugător al femeii instinctuale îi este contrapus principiul ordonator al femeii spirituale. Fata-viorică este ipostaza femeii care viețuiește în stratul de conștiință a bărbatului. Vocea ei lucidă îi predă amozului lecția monoteismului iubirii, a credinței și a loialității, prevenindu-l să nu privească spre „norodul de zâne” frumoase care populează ținutul fermecat, ca să nu fie dus în ispită. În fabuloasa grădină a plăcerilor se insinuează vuietul primordial al *Cântării cântărilor*, bucuria palpită în piepturile îndrăgostiților. După petrecerea edenică se produce însă inevitabila *cădere în lume*. În scenă apare și ultimul personaj al scenetei – *Căiala*, o femeie „cu fața înveninată și cu veșmântul cernit”, care trebuie să conducă tânărul pe drumul regretelor de moarte. Narațiunea în versuri e o transpunere vizionară a periplului amoros al omului ispitit de patimi, care ajunge în cele din urmă să cunoască și raiul, dar și iadul iubirii. Nota clasicistă, didacticist-moralizatoare a narațiunii, saltul din concept în concept (adică din clișeu în clișeu) sunt totuși scoase dintr-o îndelungă rutină prin cadrul fantasmagoric și printr-o anumită vervă retorică. *O poetică a vizualului*, specifică epocii, adăugă pregnanță imaginativă și tărie retorică scenariului amoros.

Poetica erotică a lui Conachi este una a erotomahiei², în care rolurile sunt mereu inegal distribuite. Actorii pe scena iubirii sunt angajați într-o competiție de vânător-pradă, de învingător și învins. Starea feerică, armoniile pașnice ale împlinirii erotice, deși intens proiectate – nu sunt decât fulgurative. Duelul reprezintă regimul firesc al iubirii. O perpetuă apropiere-înstrăinare de obiectul dorinței, o continuă găsire-pierdere a echilibrului compun un regim amoros fluid, versatil, nestatornic. Tensiunea e mereu vie, temperatura îndrăgostiților – inflamată. Clamându-și rolul de victimă, de fapt bărbatul și-l impune pe cel de stăpân. Luarea în posesie și dominația „ibovnicei slăvite” este scopul nedeclarat al erotomahiei. Acest scenariu al războiului se bazează nu pe iubire, ci pe seducție, al cărei ingredient de bază este *simularea, travestiul, vicleșugul*. Logofătul Conachi este, în poezia română, un *întemeietor al erotologiei seducției*. În poemul *Afrodita*, poetul punctează – tot în registru alegoric și mitologic – stratagemele de *ocolire-îndepărtare-apropiere-înlănțuire* donjuanescă. Întreaga procesualitate a seducției – bazate pe catalizatorul iluziei – este concentrată în poemul *Iubitul și Urâtul*. Poetul vrea să explice abstracțiunile iubirii printr-o gândire magică, care conferă concretețe carnală ideii și întetește vibrația emoției. Îl aduce în scenă pe Amor, zeul iubirii, și imaginează un *teatru al seducției*, în care subiectul dorinței este o copilă, Aglaia. Ritualul cuceririi debutează cu un joc al privirilor, apoi urmează o strângere de mână, după care magul donjuan îi „fură gurița”, iar „a patra zi pe brațel-i adormiu și-o uitai”. Finalul „o uitai” reprezintă elementul de bază al mitului seducției, bazat nu pe durata

² Mihaela Ursa numește erotomahie „formula în care îndrăgostiții își concep relația ca pe o competiție războinică” (2012, p. 98).

iubirii, ci pe fulguranța acesteia. Un alt *tratat de seductologie* e poezia *Într-un rediu de dimineață*, în care poetul imaginează un mini-basm despre Amorul personificat într-un copil strângând flori pentru a „răni” la suflet pe cea care le va primi. Victima e o „fetișoară” căutându-și mioara pierdută. Dialogul dintre copil („viclean”, îl va numi mai târziu Eminescu) și „fetișoară” este delicios instrumentat prin insidioase formule de ocolire și atragere în cursă: „Ie-mă, te rog, și pe mine / Și mă du la casa ta / Că mi-i frică de albine / C-or veni și m-or mușca”. Strângând la piept copilul cu floarea lui de *nu-mă-uita*, copila se „îmbolnăvește” amarnic de dor și dorință. „Aleargă pe dealuri, plânge / se vaită suspinând”, „friptă” de focul iubirii. Fără chip de scăpare, invocă moartea, ca singură cale de izbăvire de durerea amorului. Poemul conturează prima „confruntare” lirică a unei copile inocente cu zeul neîndurător al iubirii. Ion Heliade-Rădulescu va dezvolta „problema”, calibrând-o prin adâncime și complexitate.

Întrucât seducția ține de aprinderea și menținerea dorinței erotice, poetul (inconștient, probabil) corporalizează discursul îndrăgostit, îi dă incandescență senzorială. Senzualitatea are repere exacte și freamătă de dorință. Sânul este „culmea” impudorii, spre care poposește privirea pofticioasă a logofătului, „Dar un raiu de sân / Unde se închin / Ochii omenеști, / Mic și grăsuliu, / Prea alb și nurliu, / Să-l săruți dorești”. Corpul nu e doar ațățător de simțuri, ci și un transmițător de energie feminină, de caldă sensibilitate, insinuând și grația interioară – „Aerul ce aburește / Dintr-un sân ce isvorește / Nuri, blândeță și dulceață – / Morților încă dă viață”. Nu e o privire obscenă aici, ci una încărcată de candoare, ocolind orice prejudecăți ale timpului și elogiind viața. Un hedonism în numele bucuriei de a trăi, o pledoarie pentru feminitatea care duce moartea în derizoriu. Așadar, „senzualitatea nu exclude idealismul, iar dorința nerușinată implică o veritabilă mistică a iubirii” (Manolescu, 2019, p. 99). Cea mai îndrăzneată poezie e și cea mai autentică, prin faptul că iese din convenție, din inerția limbajului anacreontic și exprimă datele unei intimități năvalnice, chiotul simțurilor, eul care exultă în apropierea momentului suprem al unirii amozilor: „Sânul, peptul dezvelește, / Țâțoare rumenește / Rădică di pi picioare / Orice fel de-nvălitoare”. Tocmai această „vervă lubrică” (Crețu, 2018, p. 13) scoate discursul erotic din chenarul literaturizării epigonice și irigă sevele poeziei cu vitalitate. „De sute de ori, Zulnia, printr-a gurilor lipire / Ți-am adevărit amorul cu credință și iubire”. Nici urmă aici de pudibonderie clasicistă, de ipocrizie moralizatoare a tradiției anacreontice. Mai târziu Hasdeu se salvează de instanța de judecată pentru proza corupătoare *Duduca Mamuca*, invocând „precedentul” – poezia conachiană, caracterizată drept „mecanica voluptății: curs practic” (Hasdeu, 1973, p. 247-264).

Dialectica erosului e alcătuită din nesfârșite ispite, din căderi și dulci izbânzi ale căror rezultat fericit nu este mariajul – insinuează logofătul, în acord cu estetica cavalească – ci întemeierea spiritului, inmificarea vieții în fața morții iminente.

Puterea de seducere a erotologului conachian mizează pe artificiile discursului, capabile să anuleze banalitatea naturii, regulile strâmte ale cotidianului, gustul fad al realității. Adusă în convenție, estetizată prin discurs, realitatea se desface în magie, culori nemaivăzute inundă un spațiu devenit al reveriei, acolo unde *el și ea* sunt ființele învrăjite de amor, sunt noii zei situați deasupra lumescului.

Seducerea prin cuvânt, gestul și acțiunea care insinuează un mesaj cultural e o probă de credință fermă a omului medieval în logos, în forța spiritului.

Erotomanul. Îndrăgostitul. Suferitorul

Conachi, trecut prin toate vârstele și formele iubirii – de la *coup de foudre*, aventură erotică, seducții episodice, prin Zulnia (Smaranda, cu care se și căsătorește), cunoaște forma complexă, de autentică intimitate și comuniune a iubirii. Discursul său părăsește formele goale ale artificiului și festivismului erotic și se încarcă de un dramatism simțit, trăit din belșug. În vocea lui se insinuează *suferința nesimulată*, dincolo de formulele (încă) tari ale retoricii amoroase zbârnâie emoția adevărată.

„Cultul excesiv al eului”, pe care-l remarcă George Călinescu (Călinescu, 1988, p. 91), se manifestă atât în ipostaza „teoreticianului” erosului, cât și în cea a învingătorului sau învinsului în cursa erotică. Teoria lui vine din experiență, cunoașterea – dintr-o adâncă trăire.

În *Amorul din prieteșug*, erotologul propune o lecție *învățată pe pielea proprie* despre amor: „Ascultați ce vă grăiește amorul prin a mea gură”. În tratatul său, Conachi compară iubirea trecătoare ca un fulger cu sentimentul statornic, disociază *iubirea-aventură* (care doar „frunzărește a ibovnicilor fire”) de *iubirea-proiect*, pledând pentru cea din urmă. Amorul „Cere, vrea și dorește de la voi acea iubire / Care chiar înființează pe două firi într-o fire”. El propune remediul iubirii din prietenie, o formulă intermediară între *iubirea-pasiune* și *iubirea-agape*. Pe aceasta din urmă, Conachi o consideră mai degrabă o vârstă a iubirii mature, înțelepte, trecute prin incendiile începutului. Formula succesului iubirii din prietenie e *credința și răbdarea*: „Credeți-mă că nu se poate decât cu îndelungare / De supărări, de necazuri biruite prin răbdare; / Vreme multă stăruială, îngrijire și îndoiele, / Privigheri, oftări și lacrimi, plânsuri, rugi și ostenele / Suferiri, dureri cumplite / Prepusuri otrăvitoare / Pasuri deznădăjduite, pasuri fără măsurare / Și peste acestea toate încă spre îndeplinire / Se cere prieteșugul cu credință și iubire”. Așadar, iubirea e *munceală*, o construcție a celor doi îndrăgostiți, care nu renunță la primul impas și lucrează la „prefacerea cea mare / Din prieteșugul dulce în amor cu înfocare!”. De aici încolo însă încep adevăratele cataclisme emoționale. În prieteșug se instalează fatalmente iubirea tiranică, ambii „prieteni”, simțindu-și „inima săgetată de-a amorului lovire”. Discursul teoretic despre iubire din debutul poemului este suspendat prin fluxul viu al mărturisirilor ardente. Partitura include și vocea celuilalt actor de pe scena iubirii – Zulnia, cu o dezlănțuire stihială

a acumulărilor sufletești. Fugind de Ikanok, ca să nu-și păteze onoarea (de femeie încă măritată), sufletul Zulniei nu găsește „niciun fel de împăcare”. Fuga de el e, de fapt, o fugă spre el, cu ritmuri sporite. După încercări de a stăvili pasiunea, de-a o fixa în bornele sobre ale prieteșugului, aceasta izbucnește ca un vulcan. Întâlnirea îndrăgostiților chinuți de depărtare, arși de dor trebuie să se întâmple. Și unde anume dacă nu într-un cadru pictural? Într-un „loc pustiu și tainic”, adică ferți de ochii răi ai lumii, dar situați pe o orbită privilegiată pentru spectatorul-lector.

Ritmurile preeminesciene, ecourile din *Cântarea cântărilor*, melancoliile din folclorul popular – toate sunt rodul afectului care a inspirat cu asupra de măsură pana lui Conachi. Versul curge organic, în nicio altă poezie din arsenalul său liric descrierile de natură, unde se întâlnesc cei doi cuprinși de patimă, nu sunt atât de abile: „Munți înalți până la nouri, pâraie prin stânci vărsate / Codri de copaci sălbatici printre pietre răsturnate / Prăpastii peste prăpastii, adâncimi întunecoase / Unde zmeura și fragii și mura cea mai frumoasă / Cresc în voie despre oameni, că numai câte-o potecă / Slujește la bieții bolnavi de trecut cu mare frică – / Acolo bietul Ikanok, acolo biata Zulnie / S-o-ntâlnit. Ah, cine poate întâlnirea lor s-o scie?”. Într-o logică a romantismului incipient, Conachi înrămează cadrul erotic cu imaginea pădurii, care participă la răscolirile amoroase ale celor doi. Scena mizează pe puterea eroticonului vizual³ al pădurii din două motive. Mai întâi, pentru a oferi *videoclipul acțiunii*, cu imagini cât mai pregnante, care să atragă atenția privitorului-cititor. Și mai apoi, pentru a institui comparația *natură vs cultură*. Dacă frumusețea codrului se lasă descrisă în cuvinte, adică înrămată cultural, estetizată, emoția care i-a copleșit pe cei doi e dincolo de orice cuvinte („Ah, cine poate întâlnirea lor s-o scie?”). Puterea emoției e prea intensă și tulburătoare pentru a putea fi reprezentată în cuvinte. Rama naturii e un adjuvant vizual pentru exprimarea intensității iubirii, în fața căreia logosul este neputincios. Poemul abundă în figuri ale paroxismului, forțând toate notele portativului în vederea intensității. Exagerând voit, Conachi înțelege astfel să exprime amploarea suferinței din iubire, încearcă să dea contur metafizic iubirii pământești, să construiască o *primă* cosmogonie a iubirii („Martor durerilor mele / Am pustiul, cerul și stele”).

Scenele se perindă cu încetinitorul spre deliciul spectatorului. Văzând-o pe Zulnia disperată de iubire, Ikanok cade la picioarele ei, dar nu oricum, ci printr-o *căzătură îndrăgostită*, „Au căzut, dar și căderea i-au fost semn de închinare / Căci s-au prilejit cu gura sărutând a ei picioare”. Privirea ei sfâșiată de dorință caută îndurare de la univers, „pe pământ și la cer cată”, dar altă ieșire din criză nu-i decât să-i

³ Eroticonul e, în accepția Mihaelei Ursa, o „imagine vizuală concentrată, la care avem acces prin intermediul discursului literar aflat la dispoziție, dar în înțelegerea căreia discursul verbal dispare, se face nevăzut pentru a permite mai degrabă lectura proprie poeticilor vizuale în analiza imaginii, a figurii”. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Cartea Românească, 2012, p. 17-18.

cadă (leșinată, firește) în brațe iubitului. Imaginea *nebunei de iubire* este invocată pentru a se face deslușit marele adevăr și marele răspuns la angoasa amoroasă. În fața iubirii, nimeni – nici cerul, nici pământul (spre care „cată” privirea disperată a Zulniei) nu găsesc dezlegarea. Iubirea este un zeu totemic, care nu se lasă guvernat de alte forțe. Cei care-i cad pradă sunt fatalmente prizonierii fericiți ai altei lumi, ce se rotește doar pe orbita incandescentă a amorului, cu doar „a dragostei dreptăți”.

În întreg scenariul orchestrat cu pasiunea unui discurs îndrăgostit, răsucirile spasmodice de tandrețe, intensitatea de autentică vibrație emoțională, limpezirea versului și scuturarea de clișeele îmbătrânite demonstrează puterea creativă a spiritului aflat sub vraja iubirii.

În *Scrisoare către Zulnia* iubirea este re-trăită, combustibilul erotic al discursului este memoria. Departe de femeia iubită, poetul își jelește cu tensiunea nostalgiei și a dorului singurătatea în care s-a pomenit. Reflecțiile lui sunt mai mult decât înșiruri de suspine, sunt încercări de *dezlegări filosofice* ale condiției existențiale. Lirismul e sfâșietor, emoția e nealterată de festivismul retoric: „Amar mie! În ce valuri norocul mă aruncară! / Nu știu, mai trăiesc pe lume sau din lume sunt afară? / Și de sunt și de am viață, dar lumea ce-mi folosește? / Când a ochilor mei lume din vedere îmi lipsește?”. Lumea *ca viață*, lumea *ca o comunitate* și lumea *ca univers personal* sunt înțelesuri pe care Conachi le articulează iscusit spre a exprima deznădejdea și amarul situației sale. Poemul se construiește din planul prezentului, în care sunt aruncate arcane spre trecutul aureolat de fericirea amorului. Ce făceam eu atuncea? se întreabă poetul derutat de prezent. Trăia suprema revelație, epifania amoroasă! Își trăia *uimirea în fața miracolului iubirii*, uimirea, ca față de-un fenomen metafizic – un trăsnet, un fulger.

Zulnia este chemată să-și amintească scena în care și-au unit destinele prin declararea dragostei eterne – dramatismul învolburat al momentului, cu leșinuri, căzături, lacrimi etc. e demn de teatrul antic. Momentul e proiectat cosmogonic, sugerând o iubire dusă în absolut: „Atunci fulgere cu trăsnet prin văzduh scăpărătoare, / Pământul tot în cutremur și stihiiile-n pierzare / Semăna înspăimântate de atâta pătimire! / Te-am iubit până acolo unde cerul în uimire / Se cutremura, Zulnio, de-a inimii mele stare”⁴. Nu e de mirare că însuși Vasile Alecsandri s-a arătat uimit de forța artistică a acestui poem, numindu-l „o capodoperă de simțire, de idei înduioșătoare, de armonie, de frumuseți poetice...” (Levit, 1978, p. 24). Cert e că e primul contur personalizat de *trasare în infinit și absolut*, în lirica românească, a sentimentului amoros. O notă explicativă (*ibid.*) a poetului precizează că „parolele”

⁴ În *Note la Alcătuirii*, din: Logofătul Costachi Conachi. *Poesii. Alcătuirii și Tălmăcirii*. Ed. a II-a, Iași, Editura Librăriei Frații Saraga, 1887, însuși poetul precizează: „Adevărul este că tocmai pe o așa fulgerare și cu trăsnet vreme, subt un fag unde ne dosisem, s-au dat și luat parolele” (p. 307).

s-au împărțășit „la Sângera, în Basarabia, pe dealuri și prin dumbrăvi”: „Călător pe văi, pe dealuri, pe câmpii nemărginite, / Umblu, de urât cu ziua pe colnice părăsite; / Udate de-a mele lacrimi, cărările acelea toate / Or ține spre pomenire Urmele mele însemnate...”.

Dar dragostea are în recuzita ei și furia, frustrarea, atunci când intervin dezacorduri în relația amozilor. Măritată fiind, Smaranda nu poate ceda cu una, cu două avânturilor amoroase clandestine. *Jaloba mea* e despre inversarea de roluri. *Ibovnica slăvită* se exfoliază, dincolo de straturile ei de tandrețe există lumi interioare nebuloase. Din cetate inexpugnabilă, aceasta se transformă în agent activ, cu funcție distructivă. Devine femeie-năpârcă, devitalizându-și pe îndelete prada – pe amozul căzut în mreaja seducției ei. Rece și imperturbabilă, îl preface pe amozul frivol într-un Tristan, chinându-l cu „propriile arme”: „Neconținut mă muncește cu armele ce i le-am dat / La iubire nesupusă nu simte a ei dureri / Nici se-nchină cu deadinsul la amorului puteri”. Acest „suflet otrăvit” îl ține într-o tensiune perpetuă, întreținându-i îndoiala în sinceritatea „amoriului” și alimentându-i „temutul”: „Totdeauna cu îndoiele, totdeauna amăgit / Niciodată lângă dânsa n-am putut fi liniștit”. Tulburat, poetul „se jură” să nu mai iubească vreo altă muritoare. Poezia a fost scrisă în 1821, în Basarabia, la Sângera, unde se afla atunci logofătul înstrăinat de casă, familia Negre fiind și ea în deplasări prin împrejurimi. Tot în exilul basarabean, poetul scrie o poezie patriotică *Dintr-a dulcii Patrii sânuri...*, care constituie un „document de epocă” important și „pentru înmugurirea ideii de poezie cultă în Basarabia” (Leahu, 2021, p. 26).

Jelania contra „sufletului tiranicesc” continuă și în alte poeme. Nutrienții tensiunii sunt mereu *dorul și temutul*, care îndeplinesc o funcție obstaculară proteică iubirii, dar, duse departe, „orice minte covârșesc”, făcându-l pe om să piardă „cumpena”, adică s-o ia razna.

Moartea Smarandei umple de tristețe mare vocea lui Conachi, despărțirea de femeia iubită e deplânsă în poeziile *Pe năsălie*, 831, octm. 15, *Ah, Amarnica durere*, *Suflet*, *inimă*, *simțire* etc. Fiorul metafizic însoțește reflecțiile poetului despre viață și despre moartea care, invocată retoric în poeziile de început, e resimțită cu toți porii (inclusiv poeticești) ca o realitate fizică, palpabilă, dureros de intimă, despiciând existența celui rămas dincolo de prag.

În poezia *Suflet*, *inimă*, *simțire* vibrează neliniștea și angoasa omului măcinat de întrebări despre supliciile omului modern într-o lume nesigură. La fel și în *Slănicul*, 819, avg. 3, poetul deplânge viața care trece și se scurge, timpul care lasă doar urme pe poteci, soarta schimbătoare etc. Cu toate că aceste motive sunt frecvente în cultura timpului, meditațiile lui Conachi sunt „mai plastice, mai umanizate și, ceea ce importă în special, mai profunde în gândire” (Levit, 1978, p. 24).

Ultima strigare e a „bătrânului oștean” către „părintele Amoriu” căruia i se plânge pe Istili: „Arce, săgeți, fiere rupte... privește la ce-am ajuns /

Toate le-au sfârâmat Istili...și eu de necaz pătruns / Alerg și vin iar la tine...”. Urmează, în 1847, capitularea oșteanului, care cedează armele lui Don Juan pentru iubirea lui Dumnezeu. Asceza îndrăgostitului este și o abținere a imaginației, deci a poeziei.

Referințe bibliografice:

Antologia poeziei românești din Basarabia (1770-2020). Selecție, studiu introductiv și note biobibliografice de Nicolae Leahu. Chișinău: Știința, 2021.

CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită. București: Minerva, 1988.

CONACHI, Costache. *Opere*. Îngrijire, prefațare, note și comentarii de Efim Levit. Chișinău: Literatura artistică, 1978.

CORNEA, Paul. *Originile romantismului românesc*. București: Minerva, 1972.

CREȚU, Bogdan. Elipsa poetului. În: *Conache. Ibovnică slăvită*. Cuvinte critice însoțitoare de Emil Iordache și de Bogdan Crețu. Tabel biobibliografic de Liviu Papuc. Selecție realizată de Lucian Vasiliu. Iași: Junimea, 2018, p. 12-15.

HASDEU, Bogdan Petriceicu. *Duduca Mamuca*. Din memoriile unui student: Ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Ion Șeuleanu. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1973.

IODACHE, Emil. Poetul temutului amor. În: *Conachi. Ibovnică slăvită*. Cuvinte critice însoțitoare de Emil Iordache și Bogdan Crețu. Tabel bio-bibliografic de Liviu Papuc. Selecție realizată de Lucian Vasiliu. Iași: Junimea, 2018, p. 6-10.

Logofătul Costachi Conachi. *Poesii. Alcătuirii și Tălmăcirii*. Ed. a II-a. Iași: Editura Librăriei Frații Saraga, 1887.

MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. București: Grupul editorial ART, 2019.

SIMION, Eugen. *Dimineața poezilor. Eseu despre începuturile poeziei române*. Iași: Editura Polirom, 2008.

TEUȚĂȘAN, Călin. *Eros și reprezentare*. Convenții ale poeziei erotice românești. Pitești: Paralela 45, 2005.

URSA, Mihaela. *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*. București: Cartea Românească, 2012.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

CZU:821.135.1-1(478).09

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).02](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).02)

PARADIGME ESTETICE ALE SACRULUI ÎN POEZIA BASARABEANĂ CONTEMPORANĂ

Oxana GHERMAN

Doctor în filologie

E-mail: oxana.gherman@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7366-2599>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

AESTHETIC PARADIGMS OF THE SACRED IN CONTEMPORARY BASSARABIAN POETRY

Abstract

The article summarizes some important views of famous philosophers, theologians, scientists as Rudolf Otto, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Carl Gustav Jung, Leszek Kołakowski, Jean-Jacques Wunenburger, on the idea of sacredness, spirit, mister, exposing, in a concise way, the evolution of the meanings of the *sacred* in religion, mythology, philosophy, poetry, in order to reveal transparently and conclusively how some successive generations of Bessarabian poets relate to the theme of the *sacred* specifying aesthetic tendencies and formulas in which the imaginary of the sacred is cultivated in contemporary poetry.

Keywords: sacre, divinity, mystery, religion, myth, poetry, aesthetic paradigm.

Rezumat

Articolul sintetizează viziunile unor redevabili filosofi, teologi, psihologi, oameni de cultură, precum Rudolf Otto, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Carl Gustav Jung, Leszek Kołakowski, Jean-Jacques Wunenburger, asupra sacralității, spiritului, misterului, expunând, într-un mod concis, evoluția semnificațiilor sacrului în religie, mitologie, filosofie, psihologie, artă poetică cu scopul de a releva cât mai transparent și concludent modul în care se raportează la tema sacrului câteva generații de poeți basarabeni, specificând tendințele și formulele estetice în care se cultivă imaginarul sacrului în poezia contemporană.

Cuvinte-cheie: sacru, divinitate, mister, religie, mit, poezie, paradigmă estetică.

Evoluția spirituală a omului a fost marcată mereu de tendința raportării sale la transcendent. Explorând realitatea concretă și transfigurând-o în sisteme conceptuale

complexe, cunoașterea (mitică, religioasă, științifică) nu s-a putut limita doar la planul imediatului. Întrucât omul nu se poate sustrage unei „existențe în mister” (L. Blaga), propriul său spirit alcătuind misterul, el tinde să și-l reveleze prin cunoaștere rațională și prin creație artistică. Imaginația creatoare surmontează nivelul senzorial al lumii, fiind orientată spre dimensiunile ei suprasensibile.

Filosofii postmodernității susțin că „imagarul, esențialmente identificat cu mitul, formează primul substrat al vieții mentale” (Wunenburger, 2022, p. 35) și permite conștiinței să se detașeze de imediat. Confirmând percepția lui G. Durand, precum că „miturile nu mor, ele cunosc doar perioade de eclipsă (M. Eliade vorbește de «camuflaj») precum acele ape care, înainte de a reveni sub formă de izvoare la suprafață, dispar în labirinturi subterane” (*ibidem*, p. 70), J.-J. Wunenburger probează evoluția ciclică a miturilor și „dinamica lor de pluralizare” prin atestarea unor mituri moderne care circulă în societate, stimulând și orientând existența umană spre o perpetuă reordonare și transformare a realului. Dincolo de acestea, o *forma mentis* de sorginte religioasă, dobândită prin moștenire și cultivată prin credințe, tradiții, ceremonialuri, întreține experiența sacrului în lumea de azi. Gândirea sacră excedează granițele mitologicului, teologicului, ezotericului, formând substrucția culturii spirituale contemporane.

Categoria sacrului cuprinde totalitatea de semnificații ai divinului, reprezentat, în cadrul gândirii mitice, religioase, mistice, ezoterice sau magice, „dincolo” de realitatea senzorială, în sfera supranaturalului, dar care se manifestă în spațiul teluric prin constituențele lumii vii, înțeleasă ca întrupare în materie a spiritului creator. Cristalizat în domeniul teologiei și răspândit în diverse arii științifice (antropologie, sociologie, istorie a religiilor, semiotică ș.a.), *sacrul* scapă unei abordări exhaustive. Cuvântul provine din latinescul *sacer* și are la origine proprietăți semantice contradictorii, însemnând „ceea ce nu poate fi atins fără a întina sau ceea ce nu poate fi atins fără a fi întinat” (Nicolescu, 1999, p. 148). În timp, termenul își pierde conotația negativă. *Sacrul* însumează astăzi câteva sensuri înrudite, expuse generalizat: „1. Care este religios; care aparține religiei sau bisericii, care se referă la religie sau la biserică; sfânt. Ceea ce este sacru, ceea ce conține forța misterioasă a divinității. 2. Fig. Care impune respect, venerație; divinizat, scump, venerat.” (DEXI, 2007, p. 1171). Echivalentul *sfânt* este, de asemenea, un „epitet dat divinității, întruchipând perfecțiunea și puritatea absolută” (*idem*, p. 1792), adică un atribut esențial al acesteia.

Filosofia greacă idealistă, începând cu Platon, concepea divinitatea prin proprietățile ei demiurgice, Dumnezeu fiind considerat un principiu activ, organizator, un „arhitect” al universului, asociat ideii creatoare. Unele religii împrumută divinității trăsături antropomorfe și o concretizează prin simbol, altele o percep drept spirit absolut, incognoscibil, presupunând „o problemă de intuiție personală” (Sommer, Tomoiagă, 1969, p. 103). Cu toate acestea, teologul și filosoful

german Rudolf Otto afirmă că disciplinele religioase au reușit să raționalizeze în întregime ideea de Dumnezeu.

În încercarea de a defini cât mai exact *sacrul*, Otto exclude conotațiile etice și morale (sensul „desăvârșirii morale” și al „binelui absolut”) pe care această structură semantică le comportă în doctrinele religioase, numind prin termenul *numinos* – un sacru esențializat. *Numinosul* constituie o entitate inefabilă, ce nu poate fi reprodusă cu precizie absolută în termeni raționali, fiind experimentată doar la nivelul simțurilor. Complementar accepției unui alt important teolog german, Friedrich Schleiermacher, precum că sacrul provoacă omului un „sentiment de dependență” (condiționare vitală), și în continuitatea opiniei psihologului american William James, că omul trăiește, în fața sacrului, un acut „sentiment al realității”, Rudolf Otto explicitează trăirea *sacrului* în felul următor: „Numai acolo unde se face simțit caracterul numinos a ceva sau unde sufletul se întoarce dinspre sine spre acesta (...) se naște în suflet, ca reflex al acestuia, sentimentul stării de creatură” (Otto, 1996, p. 16), considerat ca fiind reacția emotivă primară a omului în fața prezenței sacrului.

„Sentimentul de creatură” pe care îl trăiește omul în raport cu puterea absolută a divinității provine din recunoașterea superiorității acesteia și deprecierea propriei ființe, fapt care determină „depășirea iluziei deșarte a individualității” și „anihilarea eului” (*ibidem*, p. 26). În acest sens, Mircea Eliade, în cartea *Sacrul și profanul*, în care distinge, prin dualitatea sacru-profan, două modalități diferite de „a fi în Lume”, două „situații existențiale” contrare, face trimitere la percepția lui Otto asupra sentimentului *numinos*, prin care înțelege anume revelația unui aspect al puterii divine ce îi provoacă omului „sentimentul nimicniciei sale” (Eliade, 2000, p. 12). În fața Lumii ca totalitate a entităților ce alcătuiesc „Marea Creație”, ca structură cosmică („o unitate vie și articulată”, M. Eliade), omul religios se simte mic și insignifiant. De notat însă că religiozitatea nu se reduce la creștinism, la aderarea omului la o anumită comunitate sacerdotală și asumarea statutului de *homo religiosus*, ci presupune, dincolo de acestea, un mod specific de a gândi, intuind misterul spiritului întrupat, înțelegând lumea ca multitudine de variații (cvasiexplicabile) ale unității spirit-mate. Dacă Rudolf Otto delimitează partea rațională de cea irațională a ideii sacrului, Mircea Eliade îl conceptualizează prin prisma raportului real-ireal-suprareal, relevând faptul că, deși se referă la transcendent, sacrul înseamnă, de fapt, „saturat de ființă”, presupune „realul prin excelență, adică puterea, eficiența, izvorul vieții și al fecundității” (Eliade, 2000, p. 14). Năzuința omului de a trăi în sfera sacrului își are rădăcinile în „dorința lui de a se situa în realitatea obiectivă, de a nu se lăsa paralizat de relativitatea fără sfârșit a experiențelor pur subiective, de a trăi într-o lume reală și eficientă și nu într-o iluzie” (*ibidem*, p. 24-25). Această accepție, aparent paradoxală a sacrului, fixează o altă optică asupra cosmogenezei: însăși Marea Creație e o transformare a Haosului în Cosmos,

a omogenului confuz în construcție organizată, ce funcționează conform unor legi universale prestabilite. Orice edificiu creat de omul religios (a se înțelege: omul care crede în existența *spiritului*, în *misterul* acestuia) este o copie a „geometriei cerești” (M. Eliade), orice etapă semnificativă din viața lui este marcată de ritualuri fondatoare, prin *imitatio dei*.

Omul religios sacralizează obiectele și practicile antrenate în ceremonialul de întreținere a vieții – a funcțiilor vitale – hrană, sexualitate, muncă și alte procese organice, deoarece pentru el nimic nu se reduce la fiziologie, notează Eliade, toate momentele importante legate de trup presupun „o participare la taină”, la sacru. Orice așezare umană „repetă Facerea Lumii pornind de la un punct central” (Eliade, 2000, p. 37); stabilirea unui „ax cosmic” organizator în unele religii este înțeles ca o „deschidere spre transcendent”, o comunicare cu lumea supratereastră, fiind punctul în jurul căruia omul, din necesitatea de a se afla în „inima realului” (M. Eliade), creează o replică a universului primar. Stabilirea unui „centru al lumii” pentru a avea acces la „izvorul realității absolute” (M. Eliade) provine din nostalgia omului „de a trăi într-un Cosmos pur și sfânt, așa cum era el la începutul începuturilor, când ieșea din mâinile Creatorului” (*ibidem*, p. 53). Această nostalgie va deveni nucleul iradiant al majorității plăsmuirilor umane, sesizabil mai cu seamă în creațiile artistice.

Relația omului cu sacralul este privită și sub un alt unghi. În anumite circumstanțe, divinitatea însăși coboară în lume și se reflectă în formele realității concrete. „De la hierofania cea mai elementară, ca de pildă manifestarea sacrului într-un lucru oarecare, o piatră ori un copac, până la hierofania supremă care este, pentru un creștin, întruparea lui Dumnezeu în Isus Cristos, nu există ruptură. Este mereu aceeași taină: manifestarea a ceva care este «altfel», a unei realități care nu aparține lumii noastre în lucruri care fac parte integrantă din lumea noastră «naturală», «profană»”, constată M. Eliade (*ibidem*, p. 13). Omul cu o gândire religioasă vede natura ca înfățișare a „sacralității cosmice”, Cosmosul în întregime fiind pentru el o *hierofanie*. Mai mult decât atât, pentru că „manifestarea sacrului întemeiază ontologic Lumea” (*ibidem*, p. 19), hierofania poate deveni acel punct în jurul căruia omul își cosmicizează propria viață conform modelului primar. Gândirea profană, comparativ cu cea religioasă, creează o imagine haotică, omogenă și relativă asupra lumii, pe când cea marcată de experiența sacrului tinde să valorizeze lumea, să structureze „universul privat” (M. Eliade) în jurul unui centru stabil, deschis spre transcendent, salvând conștiința din rătăcire și confuzie.

Prin prisma acestor considerații, *sacralul* se prezintă drept categorie complexă, care a acumulat semnificații de-a lungul timpului: „cuvântul *sacru*, în deplinul lui înțeles, (...) desemnează un *numinos* îmbibat și saturat în întregime de elemente raționale, teologice, personale și morale” (Otto, 1996, p. 126). Concepția sacralității a evoluat de la etapa de constatare, într-o fază prereligioasă,

a *mysterium*-ului irațional („mai presus de orice rațiune”, R. Otto), al cărui fior poate fi simțit și transmis prin practici magico-ritualice, la procesul de reprezentare simbolică (în sens jungian, prin „încercări de a exprima un lucru pentru care încă nu există noțiune verbală” (Jung, 2007, p. 73), stabilind analogii între supranatural și natural, în mitologii), de raționalizare (transpunerea sacrului în termeni religioși), continuând cu moralizarea, eticizarea (asocierea cu ideea binelui suprem, ca valoare obiectivă, reflectată în comportamente etice) și chiar cu personalizarea, în contemporaneitate, a semnificațiilor sacrului.

Fiind opuse legilor naturii, manifestările misterului sacru contrazic cunoașterea și logica, neliniștind permanent mintea umană. În ciuda inovațiilor tehnologice și descoperirilor științifice, universul rămâne o sursă nepuizabilă de mistere, iar „existența noastră în istorie își regenerează în orice moment energia din rădăcina mitului” (2014, p. 46), spune filosoful polonez Leszek Kołakowski. Sistemul de reprezentări ale divinului cunoaște o dinamică evolutivă și prin fenomenul literaturizării miturilor, a pildelor biblice, prin reciclarea creativă a simbolurilor, motivelor, credințelor de natură religioasă, proliferând, în spațiul artistic, un imaginar al sacrului de o surprinzătoare bogăție și complexitate.

Sentimentul misterului sacru își găsește infinite modalități de expresie în poezie. Faptul că emoția estetică „mai păstrează, chiar și pentru învățați, o dimensiune religioasă” (Eliade, 2000, p. 118) ni-l confirmă M. Eliade. Emoția estetică, simțită fulgerător în profunzimile interioare înainte de a pătrunde în zona comprehensibilului și a se cristaliza în concepte, este, în prima ei fază – irațională. Ea are putere revelatorie – mai întâi sufletul cunoaște obiectul estetic prin starea de emoție profundă, apoi mintea o definește prin asocieri și reprezentări. Revelației estetice, Rudolf Otto îi echivalează *divinația*: „facultatea de a cunoaște și de a recunoaște cu adevărat sacrul în manifestarea sa concretă” (Otto, 1996, p. 158). Pentru că „această formă de cunoaștere se află în om sau, mai bine zis, întrucât el e capabil să o aibă și să-i dea formă, el este în stare ca, atunci când întâlnește un anumit lucru frumos, să recunoască frumusețea”, aceasta venind din „înclinația categorică spre sacru existentă în suflet” (*ibidem*, 173-176). Fenomenul este explicat și de teologul Friedrich Schleiermacher, care numește *presimțire* – „facultatea de a te cufunda în contemplarea marelui ansamblu al vieții și realității care se face simțit în natură și în istorie când un suflet se deschide impresiilor provocate de *univers*” (*ibidem*, p. 160), *presimțirea* fiind de asemenea o formă de re-cunoaștere a esenței frumosului. Între „conținutul sentimental al credinței” și trăirea poetică se află, așadar, o înrudire evidentă: fascinația în fața sublimului indicibil.

Emoția estetică se răsfrânge, în opera de artă, într-o configurație specifică a formelor, într-un anumit stil. Iar stilul, după L. Blaga, ține nemijlocit de ingineria spirituală a omului, e „atributul în care înfloarește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie” (Blaga, 2018, p. 10),

producerea unui stil fiind „un fapt primar, asemănător faptelor din primele șapte zile ale genezei” (*ibidem*, p. 13). Stilurile artistice sunt expresii individualizate ale ființării, poezia fixând în structurile limbii infinitele reverberații interioare ale experienței ontologice.

Carl Gustav Jung explică în alți termeni po(i)etica. Din perspectiva fenomenologiei psihice, opera artistică poate fi generată fie prin acțiune conștientă, în care „autorul supune subiectul unei tratări categoric orientate, intenționate prin ceea ce face și acceptă în acest scop, accentuând aici un efect, atenuând dincolo altul, aplicând aici o culoare, alta dincolo, cântărind foarte atent efectele posibile, observând permanent legile formei frumoase și ale stilului” (Jung, 2007, p. 75), fie prin proces de sublimare – „când condeii scrie lucruri pe care spiritul le constată cu uimire” (*ibidem*, p. 76), adică prin activarea și izbucnirea la nivel conștient a conținuturilor inconștientului, ale Sinelui. Evident, unele lucrări combină aceste două modalități de creație, Jung își exemplifică această ipoteză cu *Zarathustra* lui F. Nietzsche. Cu argumentele de rigoare, psihologul elvețian asociază plăsmuirea literară cu un organism vegetal: „Creația trăiește și crește în om ca un copac în pământ, căruia îi smulge hrana. De aceea, facem bine să privim procesul plăsmuirii artistice ca pe o ființă vie în care s-a implantat sufletul omului. Psihologia analitică îl numește *complex autonom*, care, ca parte separată a sufletului, duce o viață psihică autonomă, scăpată de ierarhia conștiinței” (*ibidem*, p. 78). Procesul creator este și, psihologic vorbind, o exteriorizare mai mult sau mai puțin controlată a profunzimilor nebănuite ale Sinelui, declanșat de impulsuri necunoscute, misterioase. Jung aprofundează analiza până a contrapune inconștientului personal, inconștientul colectiv, elementele căruia, spre deosebire de ale primului, nu pot fi aduse la nivelul conștiinței, dar se pot transfigura în opera literară în imagini primordiale, numite *arhetipuri*, sub acest aspect creația artistică dezvoltându-și legătura rizomică, subterană cu gândirea mitică.

Conștiința umană antrenează toate procesele mentale și afective în slujba plăsmuirii, a re-producerii universului în nenumărate modele secunde. Omul este dotat nu doar cu o conștiință de sine, cu o conștiință morală, ordonatoare și reglatoare a existenței, cu una socială, care rânduiește relațiile și viața în comunitate, ci și cu o conștiință creatoare, care repetă actul originar al Facerii. Având în vedere că actul poetic este, în esența lui, rodul unei intenții revelatorii, reprezentând, la nivelul construcției, o „simili-lume”, „un cosmoid” (L. Blaga) alcătuit de conștiința creatoare după modelul primar, perspectiva sacralității (a specificității raportului om-lume-Dumnezeu) este indispensabilă hermeneuticii textelor poetice, contribuind esențial la aprofundarea interpretărilor artistice. Această prismă modifică percepțiile asupra *vieții* (privită ca evoluție a spiritului în materie, relevând legătura vitală a omului cu celelalte forme de existență, ce funcționează conform acelorași legi și ritmuri cosmice), marchează concepția

asupra *morții* (care promite omului eternitatea prin reintegrare în realitatea totală) și asupra *erosului*, pulsivitatea iubirii fiind nu doar cunoașterea celuilalt, descoperirea complementarității opozițiilor, ci mai cu seamă o necesitate hierofanică. Se schimbă, în acest fel, și viziunea despre *creație*, în sensul că omul își accesează starea primordială, edenică, prin activarea potențialului său poetic, și se identifică cu Creatorul: (re)găsindu-se în conștiința artistică, omul iese din durată, cucerind eternitatea.

Imaginarul sacrului a cunoscut variate formule și semnificații în poezia basarabeană, condiționate de contextul istoric, cultural și sociopolitic în care s-au manifestat succesiv sau/și simultan generațiile de creație. Lirica basarabeană a anilor '50-'60 (reprezentată de Gr. Vieru, L. Damian, D. Matcovschi, I. Vatamanu, A. Codru ș.a.) se distinge prin nota ei confesivă, prin predilecția pentru metaforă și simbol, prin valorificarea filonului mitic și folcloric autohton, prin tendința „redescoperirii unor coordonate ale vieții spirituale ce țineau de universul de acasă, de sat, de patria mică, de plugar, de universul mitic iradiat de sacralitate” (Bantoș, 2000, p. 53), dar și prin necesitatea înălțării interioare și sacralizării iubirii, maternității, baștinei. Criticul literar Andrei Țurcanu remarcă influența „rusticității atemporale” blagiene, a panteismului cosmic barbian și „recursul la marile clamări și imprecății argheziene” prin care se încearcă a se surprinde haosul lumii pentru a-l „răsplămădi” într-o nouă ordine universală (Țurcanu, 2020, p. 80), reflectată în poezia șaizecistă din Basarabia.

Anii '70 (Generația „Ochiului al treilea”: L. Lari, A. Suceveanu, N. Dabija ș.a.) produc o poezie a „autoexilului interior” (A. Bantoș), a obsesiilor identității, a rezistenței în fața terorii istoriei prin reperele axiologice ale eternului uman. *Homo religiosus* – neistovitul căutător al Adevărului (spiritual, identitar, istoric etc.), care își păstrează verticalitatea morală, crezând neclintit în valorile sacre, este contrapus *omului nou*, care cedează coruperii ideologice, renunță la spiritualitate și se lasă convertit la utopia realist-socialistă, ateist-științifică, ce neagă dimensiunea spirituală și se concentrează asupra legilor materiei și a posibilităților omului de a le domina, devenind *homo sovieticus*. Poezia este un pedestal al manifestărilor spirituale, al valorilor și tradițiilor, al „adevărului”, al identității personale și etnice în lupta cu nonvalorile, cu falsitatea, cu „străinul”. „Absența accesului la adevăr va fi compensată – în poezia șaizecistă și șaptezecistă – de ancorarea transcendentă a existenței” (Bantoș, 2000, p. 220), vor conchide cercetătorii.

Optzeciștii (E. Cioclea, E. Galaicu-Păun, N. Leahu, N. Popa, D. Crudu ș.a.) iau distanțele necesare de tradiție și de influențele forțelor edificatoare ale literaturii române – Eminescu, Arghezi, Blaga –, însă fără a ocoli tema sacralității, pe care o abordează într-o altă paradigmă artistică. Poeții adoptă o retorică ludică, ironică, parodică, polemică, procedeul predilect fiind cel de reciclare a unor tematici, stiluri, structuri canonice (citare, aluzie, intertext

ș.a.), prin jocul fragmentării, deconcentrării și reordonării unităților lexicale, morfologice, sintactice, grafice, textul evidențiind în special „virtuozitatea combinării artificiilor de limbaj” (N. Leahu, 2000, p. 256). Pe de altă parte, are loc reabilitarea realului în poezie (poezia „happeningului”, a biograficului) prin autoreflexivitate, narativizare și ipostaziere a cotidianului, inaugurând o nouă metafizică a erosului, a existențialului, prin acte de reciclare creativă și resemnificare a conținutului biblic.

Cu un deceniu mai târziu, se produce o răsturnare a viziunii despre relația om – Dumnezeu (poezia realului, în volumele de debut ale lui Ștefan Baștovoi (1996), Alexandru Vakulovski (2002), Anatol Grosu (2012) ș.a., conturează imaginea unui Dumnezeu personificat, identic omului, cu o existență concretizată în cotidian, încadrată într-un scenariu social ordinar), iar în paralel – o repunere în valoare a textului biblic (M. Stănilă, L. Bordeianu, N. Popa, N. Leahu ș.a.). Procesul de de-sacralizare a unor elemente ale tradiției creștine, sociale și culturale, la care renunță promoția postdouămiistă (A. Cojocar, H. Pablo ș.a.), și cel de sacralizare a realității senzoriale, construind lumi poetice pe temelia unei gândiri religioase metamorfozate (A. Maru, S. Goteanschii, D. Negară, V. Butnaru ș.a.), aflată într-un proces de inovare conceptuală, marcată de noile realități și eliberată de constrângeri dogmatice, se desfășoară simultan.

O perpetuă actualizare a semnelor culturale se realizează, așadar, prin codurile și structurile poeziei, care „unește profanul ontologic cu sacrul teologic într-un produs nou, care invită la percepții originale și inepuizabile în modele poetice noi ale lumii obiectuale” (Rusu, 2005, p. 23), făcând posibilă o *lectură refigurativă*, în termenii lui Sorin Alexandrescu (2021, p. 36-37), în care spațiul conceptual și cel artistic se modelează reciproc, modificând sensul în care umanitatea își trăiește prezentul.

Omul postmodernității (cu puține excepții) nu face din Dumnezeu obiectul unei obsesii și nu atribuie comportamentului religios funcții redemptorii exclusive, însă admite prezența *spiritului sacru* în dimensiunile realității. Trăind într-o lume a vitezelor, mult prea ofensivă și energofagă, omul caută re-conectarea la energia cosmică prin retragerea din artificial, din urbanizare, prin renunțare la consumerism și întoarcerea în cadrul natural, prin contemplarea fenomenelor ciclicității, alternanței, coincidenței opozițiilor în lumea vie, determinante și pentru funcționalitatea propriilor mecanisme fizice și mentale. Poezia apărută în deceniile postdouămiiste ilustrează o nouă relaționare a omului cu ideea sacralității: acesta apelează la divin nu doar prin gestul religios, ci și prin contactul fizic și spiritual cu natura, cu universul extins, prin investirea cu valori sacre a propriilor realeme, prin sacralizarea spațiului-timp al copilăriei, a (micro)universului casnic, a chipului matern, a eternului feminin ș.a.

Paradigmele estetice ale imaginarului sacru se reînnoiesc permanent, or omul zilei de astăzi are o conștiință a realității transcendente și o necesitate

de a fora neînțelesul, de a depăși limitele proprii condiții, nu mai puțin acute decât omul altor epoci. În spațiul creației artistice, el continuă să exploreze cu insistență raportul uman-divin, impulsionat de „tendința antropică” ori de „tendința transcendențială” specifice și cunoașterii religioase, prima „accentuând dimensiunea umană a întemeietorului, cealaltă – dimensiunea lui divină” (Eliade, 2007, p. 96). Atât cunoașterea artistică, cât și experiența po(i)etică reabilitează omul în fața lui Dumnezeu și restabilește identitatea dintre spiritul uman și cel divin.

Referințe bibliografice:

- ALEXANDRESCU, Sorin. *Lumea incertă a cotidianului*. Iași: Polirom, 2021.
- BANTOȘ, Ana. *Dinamica sacrului în poezia basarabească contemporană*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- BLAGA, Lucian. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2018.
- DIMA, Eugenia, COBEȚ, Doina, MANEA, Laura (coord.). *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: Arc, Gunivas, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Sacrul și profanul*. București: Humanitas, 2000.
- ELIADE, Mircea, CULIANU, Ioan Petru. *Dicționar al religiilor*. Iași: Polirom, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*. București: Editura Trei, 2007.
- KOŁAKOWSKI, Leszek. *Prezența mitului*. București: Editura Curtea Veche, 2014.
- LEAHU, Nicolae. *Poezia generației '80*. Chișinău: Cartier, 2000.
- NICOLESCU, Basarab. *Transdisciplinaritate. Manifest*. Iași: Polirom, 1999.
- OTTO, Rudolf. *Sacrul*. Cluj-Napoca: Dacia, 1996.
- RUSU, Mina-Maria. Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică). În: *Limba română*, 2005, nr. 12, anul XV, p. 23-28 [online]. Disponibil: <https://ibn.idsi.md>
- SOMMER, R., TOMOIAGĂ, R., coord. *Mic dicționar filosofic*. București: Editura Politică, 1969.
- ȚURCANU, Andrei. *Critice. Arheul marginii și alte narațiuni*. Chișinău: Cartier, 2020;
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Imaginarul*. Craiova: Editura Aius, 2022.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

CZU:821.135.1-31(478).09

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).03](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).03)

„LUIZA TEXTORIS” – DE LA ZBORUL ONIRIC LA EXPLORAREA ABISALULUI INCONȘTIENT

Constantin IVANOV

Doctor în filologie

E-mail: constantin_ivanov@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9128-7822>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

“LUIZA TEXTORIS” – FROM *DREAMS OF FLIGHT* TO EXPLORING THE UNCONSCIOUS ABYSS

Abstract

The present study represents a comparative analysis of the imaginary world revealed by reading the novel *Luiza Textoris*, written by Corin Braga. From a methodological point of view, the study pursues both the distinct elements that give the novel aesthetic-literary value, as well as a hermeneutic approach to the development path of the *Luiza Textoris* character and the reconstruction of the protagonist's existential trauma. Following the journey into the unconscious dimension of the human psyche carried out by *Luiza Textoris*, I was able to ascertain the psycho-ontological dilemmas and identity fractures caused by certain traumas „stored” in the unconscious. Although we did not propose a comprehensive analysis of this fascinating dream novel, this study is more of an introductory character, but necessary for understanding the imaginary universe it constitutes. A comprehensive analysis will be presented in another study.

Keywords: dreamlike, imaginary, trauma, unconscious, dreams of flight, representation.

Rezumat

Studiul de față reprezintă o analiză comparată a lumii imaginare pe care ni-o dezvăluie lectura romanului *Luiza Textoris*, scris de Corin Braga. Din punct de vedere metodologic, studiul urmărește atât elementele distincte care îi conferă romanului valoare estetică-literară, cât și o abordare hermeneutică a traseului de devenire a personajului *Luiza Textoris* și a reconstituirii traumei ființiale a protagonistei. Analizând periplul în dimensiunea inconștientă a psihicului uman, parcurs de către *Luiza Textoris*, am putut constata dilemele psiho-ontologice și fracturările identitare provocate de anumite traume „depozitate” în inconștient. Deși nu ne-am propus o analiză cuprinzătoare a acestui fascinant roman oniric, totuși, acest studiu are mai degrabă un caracter introductiv, însă necesar pentru înțelegerea universului imaginar pe care îl constituie. O analiză cuprinzătoare va fi prezentată într-un alt studiu.

Cuvinte-cheie: oniric, imaginar, traumă, inconștient, zbor oniric, reprezentare.

După o reevaluare estetică a onirismului, sau a manifestului neo-oniric, cum mai este numit, și după contribuția sa substanțială la reeditarea unor lucrări despre onirism, prin care am putea spune că s-a produs o resuscitare a onirismului, Corin Braga vine cu un amplu proiect oniric, atât diaristic (onirografic) cât și romanesc, despre care Horea Poenar spune că „depășește granițele unei opțiuni tematice, înspre constituirea autentică a unei literaturi proprii, în singularitatea căreia conceptele și punctele de referință se reasăază” (Poenar, text însoțitor la romanul *Luiza Textoris*). Din acest amplu proiect oniric al lui Corin Braga fac parte, în primul rând, două jurnale de vise – *Oniria* (1999), jurnal ce conține vise din perioada anilor 1986-1995, și *Acedia* (Polirom, 2014), jurnal de vise din perioada anilor 1998-2007, „fiind pe ici, pe acolo veritabilul nocturnal de creație pentru *Luiza Textoris*” (Malomfălean, 2015, p. 341). În al doilea rând, este vorba de impresionanta tetralogie *Noctambulii*, care cuprinde romanele *Claustrofobul* (Cluj, Editura Dacia, 1992), *Hidra* (Sibiu, Editura Imago, 1996), *Luiza Textoris* (Iași, Editura Polirom, 2012) și *Ventrilocul* (Iași, Editura Polirom, 2022).

Ciclul de romane onirice (tetralogie) ale lui Corin Braga reprezintă o călătorie impresionantă prin lumea fantasmelor, fapt despre care Ilona Duță spune următoarele: „Romanele lui Corin Braga sunt astfel de serii fantasmatiche dramatizate, scenariile care decurg unele din altele prin anamorfoza imaginilor, alternând un complicat joc al condensărilor, deplasărilor, deghizărilor în jurul unor poziții și roluri psihice; o înșiruire de camere mentale care se transformă neîncetat, unele mai apropiate de suprafața realului sau simulând realitatea, altele mai îndepărtate, fantastice, localizate în lumile visului sau într-o subterană a morții ca extremă thanatică a oniricului” (Duță, 2021, p. 248). Mai mult, în aceste romane putem descoperi elemente și personaje onirice din jurnalele de vise ale autorului, fapt despre care Corin Braga afirmă în *Acedia*: „Romanele mele sunt o încercare de a pune cap la cap imaginile onirice care m-au obsedat, pentru a alcătui un film continuu. Pe firul lui, ar trebui să se poată coborî pe tărâmul lumii celeilalte. Acest jurnal, în schimb, lasă paginile de vise în dezordinea în care au apărut ele; poate că fulgurările izolate au și ele puterea de a lumina adâncurile. Este posibil să visez un vis continuu, în care realitatea curge din coșmar în feerie, și invers? Acest jurnal este o mereu reluată încercare de a decola din lumea de zi cu zi înspre lumea de dincolo, de aceea paginile lui sunt scăldate când de lumina de cenușă a cotidianului, când de culorile mirifice ale noctambulei” (Braga, *Oniria*, 1999, Introducere).

Primele două romane reprezintă aventura prin subteranele inconștientului ale celor doi dubli de vis din jurnalele de vise ale lui Corin Braga și care, în ultimele două romane din acest ciclu, vor deveni dublii de vis ai personajelor *Luiza Textoris* și *Fulviu Friator*, care sunt, în principiu, niște proiecții onirice. Prin urmare, „lumea ficțională” din primele două romane devine, în cel de-al treilea, proiecția lumii onirice pe care *Luiza* și *Fulviu* o explorează prin intermediul dublilor de vis pe care

și-i vor proiecta, Adela și Anir, care ar putea constitui proiecția arhetipală *animus-anima*. Personajele trăiesc într-o lume a viselor, consemnând într-un jurnal fiecare vis pentru a putea stăpâni mai bine dublii lor de vis, respectiv pentru a fi în stare să-și creeze vise lucide, în care visătorul trebuie să fie conștient de ceea ce visează (să fie în deplina conștiință a condiției de visător) și chiar încearcă să-și controleze visele, reușind, într-un anume fel, să le poată dirija la un moment dat.

În romanul *Luiza Textoris* regăsim un plan al realității aparent monoton și banalizat, unde visul devine un refugiu, un mediu în care pot fi trăite alte senzații și alte experiențe, iar mai târziu va deveni un tărâm în care pot fi experimentate și reconstituite anumite probleme (scenarii) ce țin de un alt plan al existenței. Așa cum am mai spus, lumea ficțională a romanului *Luiza Textoris* poate fi văzută ca produs al reflecției imaginare, consemnat cu acribie în jurnalele de vise ale lui Corin Braga. Imaginile și trăirile autorului, în calitate de personaj *diaristico-nocturnal*, reprezintă materialul metatextual al romanelor sale, fapt remarcat și de Laurențiu Malomfălean: „Corin Braga (...), semnatar nu mai puțin a două jurnale de vise, mai bine spus nocturnale, din care s-a inspirat încă dinaintea publicării lor în alcătuirea romanelor dintr-o îndelung proiectată tetralogie, dacă nu cumva pentalogie.” (Malomfălean, 2015, p. 328). În aceeași ordine de idei, însuși Corin Braga se identifică, în calitate de onirograf, cu amplul său proiect romanesc, despre care afirmă următoarele: „Oare m-am identificat cu el prin proiectul meu de a-mi duce romanele la limita realității, în punctul unde adevărul transcende distanța dintre ficțiune și viață, unde ființa abisală ți se deschide ca un canal de lavă subacvatică spre suprafață și te implică la un mod ireductibil și definitiv, în care proiecția în afară face ca fricile nevrotice să sedimenteze în lumea de zi cu zi, în care pâlpâitul subteran al sufletului devine un metronom ce își scandează realitatea, dându-i masivitatea nebuniei obiective, a imposibilului încălcat, a cenzurii (nu psihanalitice, ci existențiale) forțate, a interzisului vizitat” (Braga, 2014, p. 104). Spre exemplu, Luiza pătrunde în lumea visului pentru a putea înțelege drama familiei sale, respectiv află adevărul despre propria-și existență. Experiența reprezintă de fapt o evadare în dimensiunea lumilor paralele, într-o realitate alternativă, pe care o experimenta chiar și în timpul orelor de la școală sau în drum spre casă, „Era de ajuns să închidă ochii pentru ca lumi diafane să prindă ființă în aer, în jurul ei, ca o pulbere de basm” (Braga, 2012, p. 16). În acest mod, ea își abandonează realitatea, părăsește lumea ei înconjurătoare și pătrunde într-un univers imaginar, mult mai bogat și mai colorat decât realitatea seacă. Visul devine pentru Luiza Textoris un refugiu, o experiență care îi oferă cele mai bogate și senzaționale călătorii în dimensiunea onirică, unde decepțiile lumii de *acasă* sunt suprimate. În vis, personajul devine o făptură cu puteri supranaturale, motiv pentru care ajunge să-și dorească visele în locul realității. Grație acestui fapt, ea nu mai poate distinge granița care separă aceste două dimensiuni ale

realității. Luiza poate experimenta în vis zborul și învață de la Fulviu Friator să-l poată controla, adică însușește *onirotehnica zborului* (Elena Tacciu). Este în această ispită onirică o proiecție a angoasei sale și, respectiv, năzuința de a evada dintr-un cotidian stresant sau dificil. Zborul în vis poate reprezenta și o reflecție a stării *eului diurn*, care încă nu este atât de copleșit de tristețe ori neliniște precum este eul nocturn. Luiza experimentează în vis zborul atâta timp cât ființa ei încă nu conștientizează pe deplin starea traumatizantă în care se afla, altfel spus, ea încă mai este fericită. Starea afectivă a *eului diurn*, după cum susține filosoful francez Gaston Bachelard, poate declanșa *zborul oniric*: „Zborul oniric este un fenomen al *fericirii care doarme*, el nu cunoaște tragedia. Nu zburăm în vis decât când suntem fericiți” (Bachelard, 1997, p. 74).

Deși învață să-și controleze zborul în timpul visului, Luiza va înceta treptat să mai experimenteze acea senzație stranie, inedită. Pe măsură ce survolează universul oniric, din substratul inconștient al psihicului ies la iveală traume latente și stări psihotice acute, care îi suprimă reveria zborului. Această reprezentare nu este altceva decât o expresie a căutării lăuntrice care să-i permită deslușirea unor dileme de ordin intuitiv, fapt despre care tot Gaston Bachelard va spune că „Zborul oniric conferă experiențelor visului o uimitoare unitate. El îi dăruiește celui ce visează o lume omogenă care-i permite să verifice, în priveliștile zilei, marile iluminări ale vieții nocturne” (Bachelard, 1997, p. 74). Fiind considerat un *simbol psihologic* (Gaston Bachelard), *zborul oniric* este și un simbol *ascensional* (Gilbert Durand), care ar putea reprezenta elanul purificator sau predispoziția de a accede la o altă dimensiune, la o nouă etapă a vieții ce ar avea legătură nemijlocită cu vindecarea sau cu o „reversibilitate terapeutică (...), pentru care orice reprezentare psihică a imaginii zborului e o invitație la virtute morală și elevație spirituală în același timp încât putem în sfârșit afirma că arhetipul profund al reveriei zborului nu e pasărea animal, ci îngerul, și că orice înălțare, fiind esențialmente angelică, e izomorfă unei purificări” (Durand, 1998, p. 134).

Pe de o parte, *zborul oniric* al Luizei Textoris ar putea reprezenta acea tendință manifestată mai întâi în dimensiunea inconștientă spre a pătrunde în miezul unor conflicte ce le moștenește și care îi determină existența. Datorită senzației de zbor în vis, Luiza se angajează parcă involuntar într-un proces de refacere a unui echilibru interior, de conciliere a unor contrarii. *Dicționarul de simboluri* remarcă: „În mituri și în vise, zborul exprimă o dorință de sublimare, de căutare a unei armonii interioare, de depășire a conflictelor” (Chevalier și Gheerbrant, 2009, p. 1042). Am putea spune că această experiență reprezintă pentru protagonistă un elan către „sinele arhaic”, o dibuire inconștientă a axului existențial. În aceeași ordine de idei se înscrie și *autorul empiric* (expresia lui Umberto Eco), care ține, la rândul său, așa cum am mai spus, un jurnal de vise, unde sunt consemnate atât detalii *poietice* despre procesul de creare a lumii imaginare din romanul *Luiza Textoris*, cât și vise ce surprind

zboruri onirice ale personajului *diaristico-nocturnal* al lui Corin Braga, tocmai pentru că este implicat profund în ceea ce poate fi numit procesul de reprezentare a *zborului oniric* al Luizei Textoris. Astfel, însuși creatorul este atras într-un proces de sublimare prin chiar actul de creație. Grație scriiturii și procesului de edificare a universurilor imaginare, autorul este atras instinctiv de o zonă a reconcilierilor lăuntrice. Nu întâmplător Luiza face parte din familia Textoris. E o sugestie că ea ar putea forma o *realitate textuală* care ar influența oarecum și trăirile onirice ale creatorului, fiind o reflecție metatextuală a inconștientului ce se lasă uneori defulat anume în asemenea mod (formând o rețea textuală fantasmatică, capabilă să reactiveze scenariul eternei reîntoarceri). Referitor la *zborul oniric* „trăit” deja de autor, îl găsim notat de câteva ori în jurnalul de vise *Acedia*. Putem menționa însemnările de la *29 octombrie 2000*, de la *1 noiembrie 2000* și, în special, visul înregistrat la *11 noiembrie 2000*: „Probabil din cauza că am scris despre exercițiile de zbor oniric ale Luizei, în dimineața asta, cu o limpezime și simplitate de cleștar, am visat că îmi iau zborul. Mă aflam la poalele zidului vechii cetăți a Sibiului (...). Am simțit că mi-a revenit imponderabilitatea trupului și m-am ridicat în aer. Vedeam totul așa de clar în jur, încât m-am întrebat dacă nu e posibil să fie adevărat ceea ce mi se întâmplă” (Braga, 2014, p. 99). Astfel, pentru *autorul empiric*, textul devine o sursă și o cale către armonizare, către un echilibru interior.

Pe de altă parte, *zborul oniric* reprezenta și teama de un eventual eșec, însă unul din care ar putea naște un nou avânt ce ar compensa angoasa și respingerea. Tot în *Dicționarul de simboluri* (coordonat de J. Chevalier și A. Gheerbrant) atestăm următoarea explicație a zborului oniric: „Acest tip de vis se regăsește la persoanele nervoase, care nu sunt capabile să-și realizeze prin ele însele dorințele de a se înălța. Semnifică, simbolic, *a nu fi în stare să zbori*. Cu cât crește și se intensifică această dorință, cu atât se transformă incapacitatea în angoasă, iar vanitatea care a determinat-o, în culpabilitate” (p. 1042). Or, Luiza Textoris e un personaj ce trăiește într-un continuu eșec în dimensiunea realității. La școală nu prea face față cerințelor academice. Și aspectul ei fizic o nemulțumește, ceea ce o face să simtă anumite complexe profunde. Eșecurile din viața normală sunt sublimate în realitatea onirică pentru a compensa acolo, în dimensiunea lumilor paralele, avântul frânt din realitatea cotidiană. În aceeași ordine de idei, Corin Braga notează în jurnalul de vise la *23 martie 2000* următoarele: „scriu despre Luiza Textoris și imposibilitatea de a mai distinge imaginarul de real. Asta rezonază atât de mult cu filmele de ultimă inspirație, precum *The Matrix* sau *eXistenZ*, încât mă întreb de ce romanul nu ar putea deveni un bestseller pe vârful valului în desfășurare spre viitor al ultimei arte, ca animalele tranșate ale lui Damien Hirst sau *Dead Daddy?* Apoi îmi spun că asta e o reverie de compensație a dorințelor mele eșuate de succes. Iar apoi vine gândul de pivotare că tocmai de aceea s-ar putea și împlini, fiindcă e o fantasmă compensatorie, iar arta virtuală vorbește despre lumi compensatorii, eșecul ei

este chiar nucleul succesului ei, răsturnare aici și acum a acestei realități atât de serbezi încât cronică ei devine un vârtej oniric” (Braga, 2014, p. 116). De remarcat că această notiță este trecută înaintea viselor de la *29 octombrie, 1 noiembrie și 11 noiembrie* din același an 2000, unde apare *zborul oniric*, ceea ce ar întări cele afirmate de noi mai sus precum că zborul în vis ar putea simboliza și o anumită dezamăgire trăită în cotidianitate.

Remarcăm, în altă ordine de idei, că autorul explorează complexitatea imaginilor recurente din abisul inconștient al personajelor, dar și ale forțelor misterioase care le guvernează viața. Naratiunea este împânzită de teorii și concepte despre vis, de interferențe metatextuale cu apanajul terminologic specific psihologiei și modul în care acestea contribuie la zugrăvirea (constituirea) atât a universului imaginar, cât și a problematicii acestui roman. Conceptele sau teoriile despre vis sunt, în fond, reprezentări imaginare. Corin Braga reușește să creeze un univers impresionant, în care sunt încadrate noțiuni și teorii ficționale convingătoare ce tratează problemele psihologice ale personajelor. În acest sens, Victor Cubleșan observă: „Recurgând la «trucuri» din psihanaliză și scheme generale simbolice, romanul se deschide fiecărui cititor ca un set bine articulat de locuri pe care le poate ocupa cu propriile teorii, obsesii și reverii” (Cubleșan, 2012, p. 38-39). Așa cum îi este specific prozei de factură onirică, în roman sunt scoase la suprafață trăiri și traume latente, încercând, în același timp, să se creeze nu doar o poveste, ci și o analiză a stărilor psihice. Cu alte cuvinte, este creat „un univers fantasmatic compensatoriu” ce folosește mecanismele și legile specifice visului, iar, în consecință, se înfățișează drept o realitate alternativă imaginară, dar destul de lucidă. În acest mod, putem urmări cu ușurință toate elementele care au marcat drama personajelor. Naratiunea se axează pe cele două componente ale expresiei umane, pe cea conștientă și pe cea inconștientă, formând totodată un registru narativ polifonic.

O altă imagine importantă, înserată în structura narativă a acestui roman, este coborârea protagonistei într-un oraș inundat. Este interesant că orașul în care pătrunde (se scufundă) Luiza în visele ei este Clusium. Acesta se pare că are un corespondent toponimic cu orașul de reședință a regelui Porsenna (sec. 6 î.e.n.) și a fost un centru important al artei și culturii etrusce în antichitate (*Enciclopedia...*, 1982, p. 205), aflat în centrul Italiei (actualmente în regiunea Toscana), însă, cu siguranță, nu putem spune că acțiunea romanului ar avea legătură într-un anume fel cu acel topos. Mai degrabă, respectivul toponim ar fi unul generic, format prin anagramare, care ar putea fi chiar orașul Cluj, având pentru *autorul empiric* o semnificație aparte – un centru cultural în care poate fi recunoscutibil Centrul de cercetare al imaginarului „Phantasma”. Cu toate acestea, putem spune că nu este deloc întâmplător ales acest toponim, fapt ce ar sugera o conexiune expresă între cronotopul romanului și posibilitatea explorării unor profunzimi prin intermediul imaginarului, deziderat pe care îl urmărește chiar centrul înființat de Corin Braga.

În principiu, romanul are mai multe interferențe cu efigii culturale și opere literare fundamentale (cum ar fi *Idiotul*, de F. M. Dostoievski, *Maestrul și Margareta*, de Mihail Bulgakov, *Alice în țara minunilor*, de Lewis Carroll ș.a.), cu producții cinematografice sau chiar cu jocuri pe calculator. Toate acestea sunt topite în text, formând, în același timp, factorul catalizator de explorare a lumilor imaginare, întocmai precum o fac personajele Alice și Margareta, din romanele amintite.

Sondarea Clusiumului scufundat ar simboliza o coborâre în adâncurile imprevizibile și o invitație spre a descoperi straturile de profunzime ale inconștientului colectiv. E o călătorie sinuoasă în tenebrele ființei, în abisul inconștient. Pe lângă posibilitatea de a explora și de a contempla universul oniric, această experiență pentru Luiza devine o problemă psihologică cu consecințe nefaste. Asupra ei apasă greu umbra chinuitoare a unui abandon. Mama ei, Regine Textoris, nu îi poate accepta existența, ceea ce a produs o ruptură afectivă între mamă și fiică. Singura ființă care îi oferă Luizei afectivitate și înțelegere este bunica ei, Emma Textoris, cea care contribuie în mod substanțial la refacerea ființială a protagonistei în depășirea problemei cauzate de obsesia monstruoasă a mamei sale, Regine Textoris, de a o încuraja mereu să doarmă, aruncând-o, în consecință, „în brațele somnului prelungit” (p. 336). Doctorul care o trata, psihiatrul Vroclav Vladinski, numește fenomenul acesta *somn paradoxal*. Odată intrată în starea de *somn paradoxal* (stare de *catalepsie*), Luiza se afunda într-o dimensiune onirică fascinantă, de-a dreptul copleșitoare, despre care naratorul subliniază următoarele: „Trei săptămâni dormi Luiza, izolată în empireul viselor de color. Față de lumea de afară, imaginile cianotice ale somnului aveau strălucirea unui cinematograf de basm, în care se desfășoară povești cu zâne și cavaleri rățăcitori, cu orașe vrăjite și castele scufundate, la care ajungi coborând printr-o fântână” (p. 60). În general, orice coborâre a personajului are conotația unei interiorizări, lucru ce ne amintește de Jung, „care a coborât adânc sub orizontul conștiinței și a reflectat – îndrumat de Philemon – asupra naturii profunde a omului” (Bârlogeanu, 2013, p. 165). Prin urmare, explorarea orașului scufundat simbolizează refugiarea în trăirile sale interioare, dar și amplul proces psihologic de explorare a abisului inconștient, încercând să dezlege acel *nod gordian*, care i-a marcat destinul.

La îndemnul lui Fulviu, protagonistă își creează un dublu de vis, pe care îl trimite (în timpul visării) în Clusiumul inundat, pentru ca s-o ajute să pătrundă tenebrele acelei lumi ale fantasmelor și pentru a putea sonda în siguranță substraturile psihologice ale inconștientului personal și chiar familial. Adela, dublul din vis, are menirea să trăiască în locul Luizei întâmplările ce ar putea s-o traumatizeze, aspect explicat de Fulviu în felul următor: „rostul unui dublu este să trăiască în locul tău întâmplările care te-ar putea traumatiza” (p. 124). În acest mod ea (prin intermediul dublului) „survolează” abisul inconștient, bântuit de imagini hidoase

sau reprezentări monstruoase ale psihicului, fără ca acestea să fie proiectate în afară, adică asupra eului ei *diurn* și să-i provoace starea de psihoză („clivaj de personalitate”). Or, Luiza avea nevoie de a pătrunde în cealaltă dimensiune pentru a afla adevărul despre ea și despre familia ei, ca să poată depăși blocajul traumatic al dramei *transgenerațională*, să se elibereze de constrângerile blestemului genealogic: „am aflat tot ce voiam să știu despre mine, despre noi și familia noastră, așa că nimic nu mă mai reține” (p. 339). Mai mult, pentru a stăpâni cât mai mult lumea visului, Luiza este îndemnată de Fulviu să-și consemneze aventurile onirice într-un jurnal pentru a aduce „controlul diurn asupra intențiilor în starea de vis” (p. 89). Acest fapt o ajută să distingă visul de realitate și să evite blocajul („prizonieratul”) în lumea viselor.

Din cele analizate putem conchide că romanul lui Corin Braga, *Luiza Textoris*, conține povestea unui destin fracturat și profund traumatizat. Este vorba de o traumă care se proiectează de la o generație la alta, mai ales pe linie maternă. Lanțul de cauzalități a început de la mama ei (Regine Textoris), care își proiectează angoasa provocată de moartea tatălui ei (Joseph Knall) asupra fiicei (Luiza Textoris), care, la rândul ei, începe depănarea ghemului traumatic de la bunica Emma Textoris, cea care a preluat numele de familie al ginerelui ei și prin intermediul căreia s-a putut reface, într-o anumită măsură, comunicarea defectuoasă a protagonistei cu mama. Anevoioasa cale de reconstituire a dramei ființiale pornește de la *zborul oniric* simbolizând o stare de beatitudine și compensarea unor blocaje în situația în care încep a fi conștientizate anumite situații traumatizante. Prin coborârea sinuoasă în galeriile interioare ale psihicului, ale abisalului ei identitar, are loc descoperirea dramei care i-a marcat destinul. Corin Braga reușește, pe lângă aventura onirică a personajului, să pună în lumină profunzimi psihologice sau mecanisme de reconstituire a traumelor personale, familiale sau chiar colective, aspect pe care îl vom analiza într-un alt studiu dedicat în mod special acestei problematici.

Referințe bibliografice:

BACHELARD, Gaston. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. Traducere de Irina Mavrodin, în loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski. București: Editura Univers, 1997.

BÂRLOGEANU, Lavinia. *Jung îndrăgostit de suflet*. București: Editura Nemira, 2013.

BRAGA, Corin. *Acedia: jurnal de vise* (1998-2007). Iași: Editura Polirom, 2014.

BRAGA, Corin. *Luiza Textoris*. Iași: Editura Polirom, 2012.

BRAGA, Corin. *Oniria: jurnal de vise* (1985-1995). Pitești: Editura Paralela 45, 1999.

CUBLEȘAN, Victor. „Vise, ițe și patiserie”. În: *Steaua*, 2012, nr. 12, p. 38-39.

Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Coordonatori: Jean Chevalier și Alain Gheerbrant. Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș și Daniel Nicolescu. Iași: Editura Polirom, 2009.

DURAND, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului.* Traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.

DUȚĂ, Ilona. *Travaliul creator, schizoidie, himeră în literatura română: de la Mircea Cărtărescu la Mihai Eminescu.* Craiova: Editura Universitaria, 2021.

Enciclopedia civilizației romane. Coordonator științific: prof. univ. dr. Dumitru Tudor. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

MALOMFĂLEAN, Laurențiu. *Nocturnalul „postmodern”.* Când visele imaginează hiperindivizi cu onirografii. București: Editura Tracus Arte, 2015.

POENAR, Horea. *Text însoțitor la romanul „Luiza Textoris”.* Iași: Editura Polirom, 2012.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

CZU:821.135.1-31(478).09

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).04](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).04)

FRACTURI IDENTITARE ȘI RECUPERĂRI ÎN ROMANUL „WOLDEMAR”, DE OLEG SEREBRIAN

Nadejda IVANOV

Doctor în filologie

E-mail: ivanovnadejda1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0451-444X>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

IDENTITY FRACTURES AND RECOVERIES IN THE NOVEL “WOLDEMAR” BY OLEG SEREBRIAN

Abstract

This article analyzes the itinerary of the recognition of personal identity in the context of an existential, ontological collapse of the protagonist Woldemar. His memories and grandmother Marta's letters, placed face to face like mirrors, narrate and constellate the events of his life, elucidating the cause of the crisis and identity uncertainty of the adult Woldemar. By discerning the guiding depths of consciousness, several doors of the dark past and several layers of trauma are opened: of parents, grandparents and the entire Bucovina annexed to the USSR. In this way, the hermeneutic investigation captures the cause of the identity fractures of the protagonist, the artistic ways of recovering the values and human essence, the contradictions between the maternal imagos and the figure of the father (grandfather), the ideological conjuncture of blurring the personality, the condition of the individual in a totalitarian society. At the same time, is investigated the importance of saying memories and recollections through writing, as a way of resisting the individual to the totalitarian system. Through *logos* takes place the ontological refoundation of the protagonist, the recovery of self-awareness, his individuality and his being value.

Keywords: literary character, identity fracture, national identity, memories, being.

Rezumat

În articolul de față se analizează itinerarul (re)cunoașterii identității personale în contextul unui colaps existențial, ontologic al protagonistului Woldemar. Amintirile lui și scrisorile bunicii Marta, puse față în față ca niște oglinzi, narează și constelează evenimentele din viața acestuia, elucidând cauza crizei și incertitudinii identitare ale adultului Woldemar. Deslușind adâncurile diriguitoare ale conștiinței, se deschid mai multe uși ale trecutului întunecat și mai multe straturi ale traumei: ale părinților, ale bunecilor și ale Bucovinei anexate la URSS. În acest fel, investigația hermeneutică psihanalitică

surprinde cauza fracturilor identitare ale protagonistului, contradicțiile între imago-urile materne și figura tatălui (bunelului), modalitățile artistice de recuperare a valorilor și a esenței umane, conjunctura ideologică de estompere a personalității, condiția individului într-o societate totalitară. În același timp, se investighează importanța rostirii amintirilor și a rememorărilor prin scris ca modalitate de rezistență a individului în fața sistemului totalitar. Prin *logos* are loc reîntemeierea ontologică a protagonistului, recuperarea conștiinței de sine, individualitatea și valoarea sa ființială.

Cuvinte-cheie: personaj literar, fracturi identitare, identitate națională, amintiri, ființă.

Woldemar, de Oleg Serebrian, este un roman de analiză psihologică a individualității protagonistului cu același nume, care, pentru a găsi cauza și originea diferenței în raport cu ceilalți, face recurs la amintirile sale din copilărie. Deși este un student eminent al Institutului Secenov, cu rezultate impecabile, cu promisiunea unui viitor strălucit în față, Woldemar trăiește dintotdeauna o ruptură în interiorul ființei, un trecut încetșosat, cu o multitudine de drame, traume personale, familiale și colective, întrebări și incertitudini. Singura modalitate de a se raporta la sine este „întoarcerea către interioritate” (Erich Kahler), să se chestioneze, să formuleze întrebări asupra trecutului familiei din care provine, să-și explice cauza unor afecte și stări recurente. În această cheie, personajul romanului începe un proces anevoios de cunoaștere de sine, reconstituindu-și identitatea din fragmentele de amintiri vii ce pulsează în ființa sa, lăsând vocea copilului să fie tot mai dominantă prin autenticitatea gândirii și simțirii în firul narării.

Cu o altă perspectivă obiectivă și echidistantă în evocarea portretului băiețelului Woldemar și a copilăriei acestuia, contribuie, prin scrisori, bunica Marta, cea *mai mamă* dintre toate mamele lui. Ambii reușesc să restabilească diacronic evenimentele din *pruncenia* acestuia, ilustrând modul și mediul de formare al personalității, specificul ființei acestui copil deosebit și cauza diferenței vădite dintre el și ceilalți: „(...) narațiunea nu va fi cea a unui copil de 7-8 ani, protagonistul celor întâmplate, adică eu cel de atunci, ci a unui matur. Sunt conștient de faptul că, în pofida efortului meu de a fi cât mai echidistant față de mine însumi, cât mai fidel în relatarea celor petrecute și a sentimentelor pe care le aveam, adevărul poate fi altul. Îmi dau seama că orice amintire, mai cu seamă amintiri atât de precoce și îndepărtate, sunt rodul unor prelucrări, purificări, interpretări și adaptări succesive. Acesta a și fost motivul pentru care am rugat-o pe bunica mea, mama Marta, să scrie la rândul ei tot ce ținea de mine așa cum eram eu atunci” (Serebrian, 2019, p. 8). Exercițiul acestei *psihonarațiuni* (Corin Braga), examinări lăuntrice a sinelui, devenea un imperativ al zilei de azi, pentru că, odată cu înțelegerea firii, protagonistul își definește identitatea personală, relațională, culturală, ulterior, proiectând un sens al existenței, lipsa căruia în timpul aflării la facultate i se pare tot mai apăsător și evident, simțindu-se „un mort în viață”:

„Îmi făceam cu o cadență matematică datoria de mort viu. (...) Nimic nu doare mai tare decât un suflet mort reanimat” (p. 10). Cu alte cuvinte, viața i se părea o taină ce zvâcnea și alimenta ființa cu niște conținuturi necunoscute ale psihicului, stări de frică impersonală, de insecuritate, de alarmă pentru *ceva* ce venea dincolo de corpul și existența sa. Redescoperind *copilul interior*, va recunoaște momentul când s-a produs fractura, disocierea psihicului, altfel spus – complexul de traume. Carl Gustav Jung ne explică: „Complexul nu se află sub controlul voinței și din acest motiv posedă calitatea autonomiei psihice. Autonomia sa constă în puterea de a se manifesta independent de voință și chiar în opoziție directă cu tendințele conștiente: se impune tiranic asupra minții conștiente. Explozia de afecte îl invadează complet pe individ, vine către el ca un dușman sau ca un animal sălbatic. Am observat frecvent că afectul traumatic tipic este reprezentat în vise ca un animal sălbatic și periculos – o ilustrare șocantă a naturii sale autonome când este separat de conștiință” (Jung *apud* Kalsched, 2021a, p. 29). Spre finalul romanului, descoperim că acest afect traumatic în inconștientul lui Woldemar ia înfățișarea unui șarpe ce-l îndeamnă să privească în interiorul ființei dacă vrea să se cunoască cu adevărat „Toți cred că pot privi în afară. Și toți greșesc. Ceea ce-și închipuie ei că văd e doar în ei înșiși. (...) Realizam cu groază că eu ca băiat pe nume Woldemar Skawronski nu existasem niciodată! Eram doar o imagine proiectată în mintea șarpelui albastru, era visul lui de a fi om. Ceva se revoltă în mine cu putere. Era probabil conștiința mea atacată de această înfiorătoare revelație” (p. 270). Precum elefantul înghițit de șarpele boa din *Micul Prinț*, întreaga sa viață era „absorbită” de „defectele” vremurilor de restriște ale ideologiei sovietice, unde copilăria lui Woldemar, împreună cu tot neamul său, n-au fost nicicând „cele adevărate”, ci doar proiecții ale ochiului malefic și stăpânitor al puterii sovietice. În acest fel, pentru a-și desluși adâncurile diriguitoare ale conștiinței, avea nevoie să înțeleagă, de la început, *cine* îi structurează ființa, cine sunt oamenii, care sunt evenimentele, momentele ce-i populează trecutul și i-au arcut individualitatea, să se revadă în ipostaza de copil, întrucât „Copilul ca simbol nu reflectă realitatea exterioară, ci, mai degrabă, *realitatea interioară a psihicului*” (Asper *apud* Kalsched, 2021b, p. 85).

Adultului Woldemar îi revine o sarcină extrem de anevoioasă și periculoasă, să deschidă mai multe uși ale trecutului întunecat și mai multe straturi ale traumei. Odată coborât în amintirile latente ale psihicului, protagonistul își recunoaște ființa-i „încarcerată” într-o suită de drame: ale părinților, ale buneilor și ale întregii Bucovine anexate la URSS. Fiind un copil extrem de sensibil și empatic, cu o gândire matură și curajoasă ce o depășește și pe cea a unui adult, el vede dincolo de aparențe, simte că tăcerea și resemnarea adulților „găzduiește” o mare durere ce „le-a înghețat” ființa și vitalitatea. Astfel, copilăria lui Woldemar este constituită dintr-o suită de „cioburi de destine” ale familiei,

adunate toate în jurul uneia și aceleiași tragedii – ideologia sovietică ce a trecut prin viețile lor, sugrumându-le sensul, valorile moștenite, idealurile. Din acest punct ideatic, derivă tragedia existențială, personală a micuțului Woldemar: viața lui pare un „accident” al unei iubiri inacceptabile dintre o cetățeană a imperiului URSS și un cetățean al Germaniei, o relație „interzisă” de KGB, o nepotrivire ideologică: „Laura se îndrăgostise de Dietmar... Noi nu știam nimic despre relația lor. Ne-a informat despre toate Tudor abia când s-a iscat scandalul. Laura a fost chemată să dea explicații la KGB, iar Dietmar a fost rechemat din post. Încă nu știam că e însărcinată. Am aflat asta peste câteva săptămâni. (...) O iubea mult, asta cred, pentru că a luat-o de soție în pofida rezervelor inițiale ale familiei lui” (p. 155). „Părinții săi se numărau printre cei care nu credeau că ești fiul lui Dietmar” (p. 157). Așadar, la vârsta de 7 ani, copilul află absolut întâmplător, de la străini, că maică-sa l-a abandonat imediat după naștere, intenționând, de fapt, să-l avorteze, pentru a nu-și ruina planurile mari de carieră. În acea clipă, durerea pe care a resimțit-o acut dintotdeauna în sufletul său și-a găsit numele – abandonul: „I-am zis că luăm noi copilul în grija noastră. Înțelegeam bine circumstanțele. Era tânără, avea toată viața înaintea. Singură, cu un copil în spate, în condițiile de atunci, își punea cruce pe întreaga viață, la cariera la care aspira. Ai întors capul spre mine. O scânteiere dureroasă de reproș ți-a fulgerat în priviri. – Poate nu trebuia să faceți asta?” (p. 156). Întrebarea scurtă și retorică a băiețelului transmite tranșant că păcatul uciderii în sine nu a fost anulat sau micșorat odată cu înfierea lui, pentru că dorința mamei ca pruncul ei să nu fie, să nu existe a fost și rămâne miezul personalității sale. Așa începe întreaga narațiune a ființării sale. Neiubirea și abandonul matern provoacă în sufletul copilului „*trauma relațională*”, pentru că apare chiar în primele relații de atașament, cele dintre prunc și mamă. Atunci când lucrurile stau destul de prost în această relație primară, pruncul se disociază, iar acest lucru întrerupe procesul normal prin care copilul mic se ființează în dialogul cu acel altul al relației” (Kalsched, 2021b, p. 39). În acest fel, înainte ca pruncul să aibă șansa să-și creeze lumea sa interioară prin relația afectivă maternă, ea a fost fragmentată prin negare, respingere, întrucât „sufletul nu se poate întrupa, nu poate să rezide în trup sub forma unui principiu divin/uman al susținerii interioare” (*ibidem*, p. 40). Singurul reper afectiv vor deveni bunicii Filip și Marta.

După ce Woldemar, copilul nedorit, se naște, el va fi înfiat de sora Laurei – mama Iuliana, un produs excelent al educației sovietice: o femeie robustă, puternic masculinizată, vânjoasă, rezistentă la toate greutățile fizice și psihice, urâște bărbații pentru privilegiile lor sociale, maternitatea, feminitatea, deoarece o fac instant neprotejată și vulnerabilă. La rândul său, mama Iuliana perpetuează și ea o traumă a abandonului, pierderea pentru totdeauna a afecțiunii și a protecției materne atunci

când mama sa, „dușmanul poporului”, a fost ridicată și deportată de autoritățile URSS: „A fost un copil rănit Iuliana. Crescută fără dragoste, nevoită să poarte în tăcere stigmatul de a fi fiica unui preot și a unei «baronese nemțoaice» trimise în surghiun, izolată de către profesori, ocolită de colegi. Era singura în clasă care nu fusese acceptată în comsomol, deși era printre cei mai buni elevi” (p. 21). Mai mult, pentru ea, mama nu se va întoarce niciodată din surghiun, pentru că aceasta din urmă revine cu altă fetiță – Laura, născută acolo, în Muinak. Plânsul copilului ei interior n-a încetat niciodată, iar pentru a rezista încercărilor psihice prea grele pentru un copil „și-a împietrit inima”, devenind insensibilă la tot ce înseamnă cruzime și nedreptate: „Era rece cu mine și cu Filip, dar mai ales cu prietenii mei. Îmi îngheța inima uneori din pricina reacțiilor pe care le avea la cele spuse de Amanda ori de doctorul Șvet” (p. 22). În acest fel, „caritatea” de a-l înfia pe Woldemar, fiul nedorit al surorii ideale în toate, se traduce ca un acces de ură și furie față de viața sa ratată și „ajustată” mai întotdeauna la cruzimea realității. Toate complexe traumatiche, furii și frustrări ale Iulianei, adunate de-a lungul copilăriei ei, vor deveni condiții de viață pentru Woldemar. Această mamă, „fiică” a regimului sovietic, știe că violența fizică, psihică și îndoctrinarea copilului sunt modalități veritabile, verificate pe propria piele, de a pregăti un copil pentru viața dură a omului adult: „Admiteam deja atunci că nu erau doar niște acte gratuite de agresivitate nativă, niște impulsuri cauzate de cine știe ce genă atavică ajunsă din sălbăticie, dar cred că le-am înțeles geneza abia mai târziu: nu mă bătea pe mine! Pe cine? Poate pe bărbați în general, sau pe mama Marta, cu care aveam o oarecare asemănare și de care eram foarte legat, sau, foarte probabil, pe Laura” (p. 93).

Cea din urmă mamă a lui Woldemar, din acest lanț al dramei familiale, este mama Marta, „Prima și cea mai bună mamă a mea era mama Marta. Dânsa e bunica mea și am reținut bine asta. Aflasem repede că există mame mai adevărate și mai puțin adevărate” (p. 36). Marta se desprindea din familia nobilă Randa, e sora lui Alex, personajul literar din următorul roman al lui Oleg Serebrian – *Pe contrasens*. E ruptă și ea, oarecum, de matricea sa familială din cauza căsătoriei inacceptate cu Filip: „Eram o puștoaică nebunatică, îndrăgostită orbește, decisă să rup pentru iubirea ei cu oricine și orice – familie, credință, trecut, viitor. Mă tem că asta era întrebarea ta: eram cu adevărat religioasă în momentul în care am făcut acel pas? Cel puțin așa intuisem eu, pentru că am avut senzația că te-ai apropiat de multe ori de tema asta, «a rupturii»” (p. 54). Ulterior, ea a fost deportată și ruptă de noua sa familie, de soțul Filip și fiica sa Iuliana, de viața pe care tocmai și-o reînnoa. Cu toate acestea, dragostea și încrederea neclintită în Dumnezeu i-a menținut sufletul integru și blând, iertând. Bunica își iubește nepotul încă de la primele semne de sarcină a Laurei, era gata chiar să-l înfieze numai pentru a-i păstra viața, act prin care, implicit și involuntar, devine complice la consolidarea unei traume profunde în sufletul lui Woldemar. Dar dragostea bunicii n-o înlocuiește pe cea maternă,

sentimentul sumbru și obsesiv de neapartenență unei familii accentuează criza sa existențială, ontologică și frica de abandon, de umilință, de violența „din oase”, știind că, în orice moment, mama Iuliana „cu actele în regulă pe el” îl putea sustrage din acest mediu confortant al bunicilor și să-l reîntoarcă în „coșmarul” vieții ei.

În acest fel, fiecare dintre femei, cu excepția Laurei care-l uitase definitiv, încerca, prin apropierea și *salvarea de la moarte* a lui Woldemar, să supraviețuiască condițiilor teribile de viață a individului sugrumat de regimul totalitar comunist, rămas fără sens, fără reper moral și existențial. Copilul venea în viețile lor să le trezească sentimentul de dragoste față de sinele oprit subit din eferescența timpului, din devenirea firească, armonioasă în raportul afectiv cu ceilalți. Prin intermediul copilăriei lui Woldemar, ele încercau să-și reevalueze trecutul și speranțele viitorului spulberat de ideologie: „Tu ai fost zidit așa cum ești de trei femei. Trei femei incredibil de diferite din toate punctele de vedere – ca vârstă, ca viziuni, ca valori, ca aspirații. Prima a fost Marfina, țărâna bătrână și blajină, cu poveștile ei, cu graiul molcom bucovinean, cu rânduilele ei patriarhale, așezate. Eram apoi eu, o femeie între două vârste, o așchie rătăcită a vechii nobilimi habsburgice, care-și retrăia cu o tenacitate masochistă drama vieții dintr-o lume demult apusă, o lume care poate nici măcar n-a existat vreodată cu adevărat așa cum mi-am închipuit-o și ți-am descris-o. Apoi, Iuliana, femeia tânără, viguroasă, autoritară, neîmplinită. Fiecare dintre noi te-a vrut altceva, și-a proiectat pe tine năzuințele ascunse. Inconștient, am vrut să renasc prin tine, să retrăiesc cu ajutorul tău o altă viață. Am greșit amarnic, desigur. Viața ta, valorile tale, concepțiile existențiale trebuiau să fie altele decât cele la care râvnise cândva o tânără din epoca interbelică. Iuliana? Cred că voia să te vadă bărbatul care n-a fost. Greșise și dânsa la fel de mult ca și mine, pentru că ea nu avea cum să știe ce e un bărbat. Dintre noi trei Marfina a vrut să te vadă pe tine însuși. Ea a fost singura ta întâlnire scurtă cu normalitatea...” (p. 99). În acest sens, ajungem la concluzia că fiecare dintre personajele feminine se simțea prizonier în propria viață odată cu smulgerea din sânul familial ocrotitor. De aceea, îl percepeau pe Woldemar o proiecție a *copilului* lor *interior* nedreptățit, ce i-ar oferi, acum, rara șansă de realizare a dorințelor suprimate, devenind, prin el, libere de *a fi*, de *a deveni*, de a se revanșa în fața condițiilor oprimante ale timpului. Pare că de aici apare și spaima lui inoculată de a crește, de „a se elibera” de sindromul lui Peter Pan, de a fi adultul ce-și „trădează” mamele care și-au implantat în el, ca într-un pământ fertil, viața: „În fiecare adult, spune Jung, se ascunde un copil – un copil etern, ceva care devine, care nu este niciodată terminat și care cere neîncetat grijă, atenție, educație. Aceea este partea personalității umane care își dorește să se dezvolte și să devină întreg” (Jung *apud* Kalsched, 2021b, p. 84). Astfel, pe umerii unui copil fragil, extrem de sensibil și empatic se lasă durerea unei lumi în derivă (drama familială și Bucovina sovietizată), a unor femei trecute prin măcelul istoric al regimului ideologic sovietic. În acest fel, lumea lui interioră este invadată de dureri sufletești, regrete, frustrări,

obsesii, frici, presentimente ale morții, tânguieți pe care le *aude* în adâncul ființei, venite toate dintr-un inconștient colectiv al neamului său fracturat. Cu toate acestea, *gardianul său interior*, ca și în cazul protagonistului Isai din romanul *Zbor frânt*, de Vladimir Beșleagă, este bunelul. Pentru Woldemar, bunelul Filip pare a fi singura ființă care-i însuflă, prin prezența sa, siguranță, demnitate, noblețe, ca păstrător al ordinii, al legii, al rezistenței, al consecvenței și al continuității strămoșești, altfel spus, e un simbol al masculinității patriarhale într-o „lume pe dos”.

Dincolo de mamele care i-au definit personalitatea lui Woldemar, ele însele jertfe ale mașinăriei ideologice, protagonistul, în narațiunea ființării sale, recunoaște întreaga dramă a Bucovinei. Regimul totalitar comunist s-a infiltrat profund în toate sferile socio-umane, ajustând istoria, cultura, limba, identitatea personală și națională la propaganda ideologiei comuniste, astfel încât lumea în care se regăsea copilul îi părea o farsă, un joc absurd în care el nu-și găsea locul și rostul. Se simțea în siguranță doar în vremurile de mult apuse ale lumii interbelice povestite de bune și în intimitatea imaginarului său.

Confruntarea directă a lui Woldemar cu societatea și teroarea regimului politic are loc în momentul în care merge la școală, în clasa întâi. Colegii și învățătoarea îi păreau ființe ciudate, insensibile, cu gândire și atitudine șablonată, obtuză. Pentru învățătoare, copiii se împărțeau în buni și „complicați”, „suspecți”. Protagonistul înțelege rapid că umilința, violența, cruzimea sunt limbajele educației care au fracturat-o cândva pe mama Iuliana. Aici, în școală, se educă „omul nou”, depersonalizat, un mancurt docil sistemului. Astfel, cu puțin timp înainte de a merge pentru prima dată la școală, presimte întregul calvar al „maturizării”: „Noaptea m-am ridicat de câteva ori la geam, privind printre ramurile stufoase ale nucului la cerul primelor ore de toamnă. Eram cuprins de o frică feroce de necunoscut, dar și de un regret violent după anii trecuți. Ceva-mi spunea că anii cei mai buni s-au consumat în acea noapte, că în viitor s-ar putea să mai fie doar niște clipe, niște zvâcniri rătăcite de bucurie, dar în rest va fi o luptă continuă, pentru care nu mă simt deloc pregătit. Conștientizam pentru întâia oară atât de deslușit ce frică îmi era de maturitate” (p. 168). Singura modalitate de a-și păstra limpezimea simțirii și luciditatea gândirii era să se retragă în intimitatea sa, singura nepângărită: „Prima lună de școală a fost cea mai grea. Sufeream mult din cauza regimului, dar cel mai greu îmi era să suport atâtea ore în societatea cuiva. Efortul de a mă controla în permanență mă consuma efectiv. Așteptam recreațiile pentru a găsi undeva vreun loc retras, pentru a fi măcar un minut cu mine însumi. (...) O altă soluție era să-mi cer voie la toaletă în timpul orelor. Asta mă scutea și de problema folosirii toaletelor din curtea școlii în timpul recreațiilor, când acestea erau suprasolicitate. Acest «colectivism» al folosirii toaletelor mi se părea o practică sălbatică, era ceva insurmontabil pentru mine” (p. 174).

Fericirea pentru copiii regimului însemna „să ajungi artist celebru, să trăiești ca Lenin, să mori ca Zoia Kosmodemeanskaia”, nicidecum dragostea sau devenirea umană și profesională. Răspunsul colegei lui Woldemar din clasa întâi precum că dragostea ar fi pentru ea fericirea i s-a părut învățătoarei cel mai nostim și bizar răspuns. Dragostea, în accepția învățătoarei, este un cuvânt indecent, impropriu simțirii unui elev sovietic și, în general, e indecent de a fi pronunțat în public. Dragostea, de fapt, e sentimentul cel mai dușmănit și urât de politicile ideologice comuniste, întrucât trezește omului emoție, sensibilitate, atașament, sentimentul de apartenență, de protecție, apărare și nesupunere. Dragostea și toate derivatele ei (bunăvoința, mila, iertarea, sprijinul emoțional, credința în Dumnezeu) au fost reduse la iubirea cu de-a sila a Tătuclui protector al marelui Imperiu, portretul căruia veghea în fiecare clasă. În accepția ideologiei, oricine iubește copiii trebuie să fie, în primul rând, violent, agresiv verbal și fizic cu ei, intimidându-i, făcându-i fragili și vulnerabili în fața autorităților politice. E un mecanism cunoscut de educare a „omului nou” și răspândit în educarea noii generații în societățile comuniste. Personajul Peter Gast din romanul *Trei ceasuri în iad* de Antonie Plămădeală amintește de o legendă a unei localități nordice, în care castelanul se ocupa cu răspândirea vrajbei și urii printre oameni: „Nici frații nu trebuiau să se iubească între ei. Nici între părinți și copii dragostea nu era îngăduită. Toți trebuiau să se vâneze și să se pârască pentru orice urmă de bunăvoință ” (Plămădeală, 2013, p. 228). De fapt, era o parabolă pe care Peter Gast, identitatea ajustată la normele regimului comunist (în esență era Anton Adam) o spunea elevilor la deschiderea anului școlar. Mesajul încifrat nu avea cum să fie înțeles de toți elevii, conștiința cărora era deja deformată. În cazul romanului *Woldemar*, fetița Galea a intuit și a vociferat acest mare adevăr, acea lipsă acută a dragostei în școală, în familie, în societate, în viața ei de copil amenințat întotdeauna de criticile și batjocurile oricui: „Simțeam că ochii îmi joacă în lacrimi. Am vrut atunci să mă ridic și să le strig că anume Galea era cea mai aproape de adevăr, dar am tăcut, plecând capul ca un laș” (p. 222). Copiii, prin simțirea lor, descopereau lumea în care s-au născut lipsită de esență, de autenticitate, de credibilitate, de siguranță. Violența și frica indusă prin atitudinea agresivă a învățătorului le țineau locul. Maturizarea înseamnă deci acceptarea procesului de depersonalizare și falsul ca mod de viață. În acest context, cel care nu le acceptă ca formă de conviețuire era în afara acestui „mare joc al supraviețuirii”, de aceea, pentru Woldemar, fericirea este să rămână copil. În solitudine cu imaginarul său, băiețelul de 7 ani nu se simțea abandonat, ci, din contra, parte a unui mister infinit: „Eu aș fi fericit să rămân toată viața... copil. Cred că am scăpat un surâs tâmpit, pe care m-am grăbit să-l maschez frecându-mi nasul. Nici nu cutezam să mă uit în ochii cuiva de rușine pentru destăinuirea tocmai făcută, dar, spre surprinderea mea, în clasă continua să fie liniște, nu se auzeau nici râsete, nici comentarii, ci doar un fel de respirație încărcată de surprindere sau nedumerire: «El vrea să rămână copil...»” (p. 223).

Dincolo de contradicțiile insolubile între *eu* – mamă, *eu* – familie, *eu* – școală, copilul Woldemar se simte privat și de o identitate națională precisă și constantă.

„– Auzi, ma, eu sunt ucrainean?

– Așa ești trecut în acte.

– Dar prin ce se deosebește un ucrainean de un român?

– Vorbesc limbi diferite, au cultură diferită. Au și niște trăsături fizice, de aspect exterior, diferite.

– Atunci cum pot fi ucrainean dacă nu vorbesc limba ucraineană?

– O să înveți, numaidecât.

– Da, înțeleg, o să învăț, dar cum e posibil ca acum să fiu ucrainean și să vorbesc mai mult limba germană și română?

– De fapt, tu ești un amestec. Ești un pic ucrainean, un pic român, un pic german. Noi toți suntem un amestec.

– Și din aceste trei ați decis și ați ales să fiu ucrainean? Pentru că-s mai mult ucrainean.

– Pentru că locuind în Ucraina, s-a decis că e mai potrivit să fii ucrainean.

– Cine a decis?

– Noi.

– Eu nu cred că sunt ucrainean, ma, ai zis tu boțind buzele.

– Tu ce crezi că ești?

– Nu cred că ați decis corect, ma. Eu nu sunt ucrainean, ai obiectat tu pe un ton care nu admitea vreo concesie” (p. 101).

Ceea ce presimte și trăiește acut nu este verbalizat și nici explicat de nimeni. Niciun adult nu intuiește că în locul protecției obsesive prin ascunderea adevărului, băiețelul, care abia își formează identitatea, are nevoie de un adult asumat care să-i explice ce simte, cauza contradicțiilor între ceea ce povestesc bunei în apartamentul lor despre lumea apusă interbelică și realitatea din URSS, între ceea ce *este* ca identitate națională (român) și ceea ce e scris în actele oficiale (ucrainean), între masculin și feminin, între valorile promovate de bunei și cruzimea din familia Iulianeii, din societate; cauza datelor istorice eronate auzite în instituțiile publice. Cu toate acestea, devenind adult, protagonistul recunoaște singur că în societatea totalitară toate esențele și valorile fundamentale sunt prăbușite, că sistemul politic i-a desacralizat ființa, rupându-i toate lanțurile ce-l legau de identitatea sa culturală și națională, de fantasmеle și credințele religioase și mitologice, de reprezentările sensibile ale poporului său.

Cu trecerea timpului, Woldemar va învăța să accepte că incertitudinea identitară este un mod de viață al fiecărui individ din Bucovina sovietizată, care nu poate fi discutată sau contestată. Aici, viața pare amorfă, inconsecventă, suspendată într-un vid, căreia îi lipsește o piesă foarte importantă – sinele. De aceea, pentru a-și recupera ființa din teroarea incertitudinii identitare, la vârsta de 23 de ani, inițiază o analiză a faptelor de conștiință: „Nu știu cui anume i-am făcut promisiunea asta.

În orice caz, în noaptea cu pricina mi-a venit ideea să scriu despre această geneză a diferenței. Cred că eram deja perfect conștient că originea ei e în ceea ce Vâgotski numea «criza de la șapte ani». Toate drumurile în căutările mele anterioare mă duceau anume într-acolo, spre vârsta când mi s-a turnat și solidificat interiorul pentru totdeauna” (p. 12).

Procesul de rememorare a vieții sale prin scris îi conferă adultului Woldemar recuperarea sentimentului de apartenență familială și națională, o clarificare a fragmentelor caleidoscopice ale sinelui și o reîntemeiere ontologică într-un ax interior central:

„«Meditează sau stă la pândă?» mă gândii eu.

– Aștept trecutul.

– Trecutul nu vine niciodată, răspunsei eu. Îl aștepți în van.

– Greșești. Orice secundă care vine e trecutul. Cel care nu vine niciodată e viitorul” (p. 269).

Sub presiunea fluxului de memorie involuntară traumatizantă, trecutul devenise un surrogat al viitorului, viața și clipa spontaneității păreau un joc nesfârșit de oglinzi. Imaginea șarpelui dezgustător din visul său reprezintă expresia eului profund al personajului capturat în lumea subterană a psihicului său. Mai mult, șarpele este el însuși („Parcă începeam să disting vag că șarpele sunt chiar eu, iar băiatul de opt ani cu care m-am întreținut nu eram deloc eu, ci doar un vis”... (p. 270)), este *eul interior ostracizat*, nevalorificat, ne-trăit, ne-iubit, nemanifestat în lumea aceasta în derivă. Prin urmare, resuscitarea amintirilor, la nivel simbolic, ar fi și o tehnică de recuperare a identității autentice. De sub tăvălugul Patriei sovietice și a Partidului omniscient și omniprezent supraviețuiește vocea unui copil care povestește tragedia sa și a Bucovinei orfane.

În cele din urmă, constatăm că prin narațiunea ființării lui Woldemar, Oleg Serebrian surprinde în acest roman mai multe probleme-cheie: modul și mediul de formare a personalității acestuia, cauza diferenței vădite dintre protagonist și ceilalți, condiția individului într-o societate totalitară, starea Bucovinei sovietizate, falsificările și manipulările istorice, mutilarea identității umane și a conștiinței naționale. Pe lângă toate, scrisul, relatarea amintirilor din copilărie devin și un act de rezistență în fața sistemului totalitar ce-l impune pe individ să accepte „uniforma” *homo sovieticus* sau a mancurtului, ce se traduce drept o catastrofă ontologică a individului. Prin actul povestirii și al rememorării, protagonistul își redobândește dreptul de a fi liber, își recuperează individualitatea și valoarea sa ființială. Observăm, în același timp, că rostirea amintirilor înseamnă și o articulare a ființei prinse până atunci în învălmășeala evenimentelor de „educare” a „omului nou”, e un proces de deciptare a enigmei sinelui și a delimitării dintre *cine sunt* și *cine nu sunt*. Privirea în interior reprezintă deci o trezire din somnambulism colectiv la o luciditate deplină a cercetării individualității sale. Cu alte cuvinte, prin *logos* are loc reîntemeierea ontologică a personajului.

Referințe bibliografice:

KALSCHED, Donald. *Lumea interioară a traumei. Mecanisme defensive arhetipale ale spiritului personal*. București: Herald, 2021a.

KALSCHED, Donald. *Trauma și sufletul. O abordare psiho-spirituală a dezvoltării umane și a întreruperii sale*. București: Herald, 2021b.

PLĂMĂDEALĂ, Antonie. *Trei ceasuri în iad*. Ediția a IV-a. București: Editura Sofia, 2013.

SEREBRIAN, Oleg. *Woldemar*. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2019.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

CZU:811.135.1'282

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).05](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).05)

CUVINTE DE SUBSTRAT EXAMINATE DIN PERSPECTIVA GEOGRAFIEI LINGVISTICE (III)¹

Ecaterina PLEȘCA

Cercetător științific

E-mail: ecple71@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2686-3942>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

SUBSTRATE WORDS EXAMINED FROM THE PERSPECTIVE OF LINGUISTIC GEOGRAPHY (III)

Abstract

In this article we have proposed to present results of the research of the layer of autochthonous words from the Romanian language, namely the letter C (*căciulă* – *ciucă*). It is about research from the perspective of the linguistic geography of the substrate words *căciulă*, *călbează/gălbează*, *căpușă*, *cătun*, *ceafă*, *cioară*, *cioc*, *ciucă* in the Romanian language spoken east of the Prut, according to the data provided by linguistic atlases (ALM, ALRR. Bas., ADCC/ОКДА), dialect texts, the dialectological archive/Dialectal dictionary, etc., elaborated by researchers from Chisinau.

The identification of native words from the Romanian-speaking area in the east of the Prut with those from the vocabulary of the Daco-Romanian dialects on the right of the Prut, but also with those from the southern dialects – Aromanian, Megleno-Romanian, Istro-Romanian – allow us to note some similarities regarding their character as preservers of old elements in the lexical field.

Keywords: Romanian language, native vocabulary, dialectal words, substrate words, diatopic varieties, territorial spread, inquiry points, lexical area, derived word.

Rezumat

În articolul de față ne-am propus să prezentăm rezultate ale cercetării stratului de cuvinte autohtone din limba română, și anume litera C (*căciulă* – *ciucă*). Este vorba despre cercetarea din perspectiva geografiei lingvistice a cuvintelor de substrat *căciulă*, *călbează/gălbează*, *căpușă*, *cătun*, *ceafă*, *cioară*, *cioc*, *ciucă* în limba română vorbită la est de Prut, potrivit datelor furnizate de atlasele lingvistice (ALM, ALRR. Bas., ADCC/ОКДА), de textele dialectale, de Arhiva dialectologică/Dicționarul dialectal ș.a. elaborate de cercetătorii de la Chișinău.

Identificarea cuvintelor autohtone din aria de limbă română din estul Prutului cu cele din vocabularul graiurilor dacoromâne din dreapta Prutului, dar și cu cele din dialectele

¹ Continuare a articolului publicat în *Philologia*, nr 5-6, 2020, p. 37-57.

sudice – aromân, meglenoromân și istroromân – ne permit să constatăm unele asemănări privind caracterul acestora de păstrătoare de elemente vechi în domeniul lexicului.

Cuvinte-cheie: limba română, vocabular autohton, cuvinte dialectale, cuvinte de substrat, varietăți diatopice, răspândire teritorială, puncte de anchetă, arie lexicală, cuvânt derivat.

Cu acest articol reluăm publicarea materialului dialectal privind cuvintele de substrat, înregistrat pe teren de către dialectologii de la Chișinău (*Philologia*, 2019, nr 5-6, p. 105-131, literele A – B (*baci – brad*); *Philologia*, 2020, nr 5-6, p. 37-57, litera B (*brânză – buză*)).

Lucrarea de față și-a propus prezentarea vocabularului autohton din aria dacoromână de la est de Prut, urmărindu-se scopul de a contribui la întregirea situației lingvistice cât privește păstrarea/conservarea, răspândirea și uzul cuvintelor de substrat în dacoromână și în limba română în general.

Drept bază de cercetare ne-a servit materialul de limbă care, potrivit rețelei ALM, a fost înregistrat în Basarabia/R. Moldova, în nordul Bucovinei și Transnistria, în localități din Maramureșul istoric (pct. 1-4) și din Ținutul Herța (pct. 14, 18, 20), precum și în localități din sud-estul Ucrainei, Caucaz, Kazahstan și Kârgâzstan, dar și din partea asiatică a fostei URSS – din reg. Omsk și Ținutul Primorie al Federației Ruse – în total 240 de localități populate de moldoveni.

Așa cum se anunță în titlul articolului, cercetarea noastră ține de cel mai vechi strat etimologic moștenit de limba română, traco-geto-dac, care, încadrat în procesul de formare a limbii române, a parcurs și reprezintă etape și stadii specifice lexicului românesc de-a lungul timpului. Prin urmare, avem cuvinte autohtone conservate sau modificate, primare sau derivate, motivate sau nemotivate, monosemantice sau polisemantice, cu semantism mai vechi sau/și cu semnificații evolute, aflate în fondul principal lexical sau la periferia uzului etc. Așternute pe harta lingvistică potrivit repartiției lor teritoriale și puse în corelație cu varietățile diatopice din spațiul de limbă cercetat sau analizând diversele lor contexte înregistrate în textele dialectale, elementele de substrat devin mai clare nu numai în privința procedeelelor de formare și a semanticii lor, dar și în ce privește frecvența utilizării, precum și unele aspecte ale dislocării lor de cuvinte împrumutate mai târziu în limbă.

În cele ce urmează, vom prezenta, în ordine alfabetică, rezultate ale cercetării cuvintelor autohtone cuprinse la litera C, și anume *căciulă*, *călbează/gălbează*, *căpușă*, *cătun*, *ceafă*, *cioară*, *cioc*, *ciucă*, potrivit datelor furnizate de atlasele lingvistice (ALM, ALRR. Bas., ADCC/OKJA), de textele dialectale, de Arhiva dialectologică/„Dicționarul dialectal”² ș.a. elaborate de cercetătorii de la Chișinău. Ar fi de menționat că unele dintre sursele amintite înregistrează și fapte de limbă necunoscute în restul spațiului de limbă română.

² În articol faptele de limbă își păstrează formele notate în surse.

CĂCIULĂ

I. Autohtonul *căciulă*, *căciuli*, s.f., este definit în limba română prin 1. Obiect confecționat din blană de oaie sau de alt animal și care servește la acoperirea capului. ♦ (fig.) Om, persoană, individ. 2. Obiect în formă de căciulă (1) (care servește ca acoperământ pentru coșuri, canale etc.). ♦ Partea superioară a ciupercii (DEX, p. 147).

Cuvântul se conține în fondul principal lexical al limbii române (Graur, 1954, p. 48).

Prima atestare a cuvântului autohton *căciulă* o avem din anul 1211 în onomastică, prin numele de român *Kesula* (= *Căciulă*). Iar primul derivat al acestuia a fost atestat prin antroponimul *Căciulat* (format din adj. *căciulat* „care poartă mereu căciulă”) în îmbinarea *popa Căciulat*, cu anul 1585, în Țata Românească (Mihăilă, 2010, p. 153-154).

Cuvânt comun românei cu albaneza (ILR, II, 1969, p. 338). Este pus în relație cu alb. *kësúlë*, -a „id.” (variante: *kaçule*, -*ja*, *kaçulle* „capișon la pelerină sau la guna ciobănească”, dial. Lura: *kaculitë*, -a „capișon de lână lucrat cu cârlige”, *kaçul*, -*i*, *kaçulitë*, *kaçullatë* „smoc de pene la păsările moțate; moț la pasăre” ș.a. (după Brâncuș, 1983, p. 53-54), relevant fiind fonetismul mai vechi al rom. *căciulă* decât al corespondentului său albanez, precum și faptul că „variantea *kësúlë* presupune o formă cu *ç* în albaneza comună, deci o formă identică cu cea din română (adică cu *tš* < i.e. **k*^)” (*ibidem*, p. 54).

Cuvântul există în două dialecte ale limbii române din sudul Dunării: în cel aromân: *căcúlă*, *căcúuă*, *cîțulă*; *căciúuă*, *căciúlá*, *k'ăciúlá*, *căsuuă*, și în meglenoromân: *căčuă*, *cătsúuă*, *cășúuă* (Brâncuș, 1995, p. 56; Brâncuș, 1983, p. 53; Mihăilă, 2010, p. 154).

II. Cuvântul este cunoscut în limba română vorbită în stânga Prutului, în special în limba literară. DELM definește apelativul *căciulă*, s.f., pl. *căciuli* prin: 1) Acoperământ de cap, confecționat, de obicei, din pielică de miel, purtat iarna de bărbați; cușmă. 2) (fam.) Om ca unitate a unui grup; ins; persoană; individ. 3) Obiect care are forma unui asemenea acoperământ de cap (DELM, I, p. 693).

Derivate: *căciular*, *căciulat*, *căciuli*, *căciulire*, *căciuliță*, *căciului*, *căciulială*.

La întocmirea **atlaselor lingvistice**, potrivit chestionarului pentru colectarea materialului, privitor la obiectul vestimentar desemnat prin cuvântul *căciulă* au fost întreprinse anchete de teren, rezultatele lor fiind fixate pe harta 369 „Cușmă”, din ALM, și pe hărțile 434 „Căciulă” și 435 „Căciulă (cu urechi)”, din ALRR. Bas., avându-se în vedere același obiect vestimentar, însă cu forme diferite, „căciula cu urechi este mai nouă în părțile noastre”, fiind adusă din estul cu ierni mai lungi și mai friguroase.

Potrivit hărții „Cușmă”, autohtonul *căciulă* formează două arii de răspândire teritorială: cea mai întinsă este situată în sud-vestul R. Moldova și sudul Basarabiei, unde au fost notate următoarele forme fonetice: *cășiulî* (pct. 178, 179, 182, 193, 195, 196, 198, 199, 201, 203, 206, 211, 223), *căciulî* (pct. 204, 212, 214, 216-222), *caciulî* (pct. 194). O altă arie, mai mică, o formează cele câteva puncte de anchetă din reg. Cernăuți, unde au fost notate formele: *kaš'iuľî* (pct. 8), *caciulî* (pct. 9 și 18), *caciulă* (pct. 11). Izolat, cuvântul a fost înregistrat

în pct. 92, Novosergheevka, reg. Aktiubinsk din Kazahstan, și în pct. 228, Moldovanovka, reg. Krasnodar din Federația Rusă (= F. Rusă), cu forma fonetică *cășiulî* (ALM, I/2, h. 369).

Harta „Căciulă” din ALRR. Bas., notează cuvântul autohton *căciulă* în pct. 14, 15, 18, 195, 196, 198, 199, 201, 203, 206, 211, 212, 214-223, 224, cu formele fonetice *cășúli* și *căcúli*. Aceeași hartă notează utilizarea ambilor termeni – *căciulă* și *cușmă* – în pct. 20, 22, 23, 44, 50, 51, 71, 193, 204, 210, 213 (ALRR. Bas., IV, h. 434). Potrivit informatorilor, în pct. 9, 27, 28, 183 mai des se spune *cușmî*, mai rar *căciulî*; în pct. 37 *căciulî* spun doar tinerii, iar bătrânii zic *cușmă*; în pct. 43, 45, 47 localnicii spun *cușmă*, însă cunosc și cuvântul *căciulă*, care „îi românești”; în pct. 180 *cușmî* „spun pi bătrânești”, iar *căciulî* „mai delicat”, acesta fiind perceput de localnici ca neologism. O situație similară o avem în pct. 182, unde *cușmî* „dzîc din vechimi”, iar „mai delicat” spun *căciulă* (*ibidem*). O situație diametral opusă o avem fixată în pct. 228 (Moldovanovka, reg. Krasnodar, F. Rusă), unde *cășúli* este notat ca arhaism, iar *cúșmî* ca neologism/inovație (*ibidem*).

În conformitate cu datele de teren, singura varietate diatopică pentru *căciulă* este *cușmă* (în pct. 1-4, notat *cujmă*) răspândit pe întreg spațiul de limbă română din estul Prutului. Excepție face partea de sud-vest unde, începând cu pct. 180 (s. Filipeni, Leova), spre sud, de-a lungul Prutului, pe Dunăre până la mare, autohtonul *căciulă* formează o arie lexicală (pct. 180, 183, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 211-223) (ALRR. Bas., IV, h. 434). În enclave cuvântul *căciulă* (*/cușmî*) este notat în pct. 210 (Alexandrovca, reg. Nicolaev, Ucraina) și 228 (Moldovanovka, reg. Krasnodar, F. Rusă) (*ibidem*).

Harta „Căciulă (cu urechi)” notează pe *căciulă* pentru obiectul desemnat în pct. 20, 102 (*/cușmî*), 178-180, 182 (*/cușmî*), 204 (*/ușajci*), 223; iar în pct. 14, 18, 161, 195, 196, 199, 206, 211, 213, 214-222 cuvântul este fixat în îmbinarea *căcúla/cășúli* cu *urék'*, iar în pct. 198 în îmbinarea *cășiulî-cubancî* (ALRR. Bas., IV, h. 435). E de observat că pentru „căciula cu urechi” termenul *căciulă* este folosit doar în 27 dintre punctele cartografiate, pe când pentru obiectul „căciulă” el a fost înregistrat în 37 dintre punctele de anchetă, în celelalte puncte de anchetă a fost notat termenul *cușmă* (*ibidem*).

Cu semnificații singulare *căciulă* a fost notat în două puncte de anchetă: în pct. 9 pentru noțiunea „tablă (de floarea-soarelui)” (ALM, II/2, h. 921) și în pct. 113 pentru noțiunea „îngrăditură (de hrănit puii)” (ALRR. Bas., III, h. 271).

ADCC/OKDA. Gr. Brâncuș susține că termenul românesc *căciulă* „s-a răspândit în bulgară (*kačula* „glugă, căiță, moț; ciocârlan”), în neogreacă (*κατσοῦλα* „căciulă, căiță”, *κατσοῦλα* „glugă”, *κατσοῦλι* „creastă de cocoș”, *κατσονλιέρα* „ciocârlan”), în maghiară (*kacsula* „pălărie de joc”) ș.a. (Brâncuș, 1983, p. 54); însă harta 67 *KUČMA din ADCC, care a cartografiat termenul vestimentar „cușmă, căciulă” nu înregistrează cuvântul românesc ca varietate diatopică pentru obiectul vestimentar nominalizat în nici unul dintre punctele cartografiate (ADCC/OKDA, vol. 1, h. 67).

TD. Textele dialectale înregistrează cuvântul de substrat *căciulă* în cele două arii lingvistice – nordul Bucovinei și sudul Basarabiei. În plus, acesta este înregistrat

în s. Handrabura, pct. 101, din stânga Nistrului, apoi în Valea Perjei (Veche), pct. 197, din sudul R. Moldova.

Mai jos prezentăm înregistrările autohtonului *căciulă* în textele dialectale:

Noi nu sîntem di-aș"ii di-asarî / Cu "ok"iș", căș"iul' blăniți... (TD, II/1, p. 23, Nijnie Stanivți, pct. 15); dacă-s keiile bune / dim patru kei ies-o căcūlă // ... în place... // asta sã cos așa căcūl' (Gr. rom., Probotești [pct. 20], p. 233); șî iágã o gramá de-a căcūli am la cusut (ibidem, p. 234); Ș-o mǎrs pripoiē' [meseni] șî li-o legat la căș"iul' bǎsmǎl' roșu, ș-o luat la s"oacrî (TD, II/2, p. 79-80, s. Vancicăuți, pct. 23); [la iertăsiune] eheée! fitițo / fitițo! tari bun șî frumos / I-ai mai gǎsît / pǎn sǎ-șcalți / î soarle sǎ-nalță / pǎn n-oi traje un zdupát / nu puni cășula-ș cap [!] (Gr. rom., Handrabura [pct. 101], p. 98); Numa sî n-o sǎruț pre tari / Șî căș"iula diș cap sî nu sarî... (TD, II/2, p. 276, s. Covurlui, pct. 179); Șî dacî o zvǎrlit bacșăș acolo, jel li-o pus căș"iula, i-o cîntat... (TD, II/1, p. 226, Valea-Perjei-Veche, pct. 197); óte ní sǎ ridicǎ șî níe ca... ásta / pǎru căciula / da (Gr. rom., Giurgiulești [pct. 218], p. 12); ...fǎcám așa ca un fișel di ășcîcē' / coșcîug il numeám // ș' punem acol cǎluján într-ínsu / si-ș punem căcūlǎ di cuájē di uouǎ (Gr. rom., Cartal [pct. 222], p. 29).

În nordul Bucovinei, în satele Vancicăuți, pct. 23, și în sudul R. Moldova, în s. Valea-Perjei-Veche, pct. 197, a fost înregistrat derivatul verbal *căciuli*: [Pânza] *Am strâns-o, am căș"iulit-o vǎlutuc, am tăiet cât ni-o trebuit... ștergǎruț di ș"-o fost (TD, II/2, p. 76, s. Vancicăuți, pct. 23); Pi rǎșk'itor' am rǎșk'ijet-o [cǎnepa], dupa și-am rǎșk'ijet-o, am căș"ulit-o, dupa ș'i-am căș"iulit-o, am numarat... trii j"erbi... (TD, II/1, p. 221, Valea-Perjei-Veche, pct. 197).*

DD nu notează apelativul *căciulă*.

DTG înregistrează entopicul *căciulă*, s.f., având semnificația „vârf de deal ascuțit cu bază circulară”, în s-le Sinești, Teșcureni și Unțești din rn. Ungheni; precum și derivatul *căciulat*, adj. (despre munți, dealuri) „cu vârf ascuțit, cu bază circulară” înregistrat în s-le Bahmut și Bumbăta din rn. Ungheni (Eremia, 2006, p. 35).

CĂLBEAZĂ/GĂLBEAZĂ

I. Gălbează, gălbeze, s.f. 1. Vierme parazit care trăiește în căile biliare ale ovinelor și bovinelor (*Fasciola hepatica*). 2. Boală de ficat a ovinelor și a bovinelor, provocată de gălbează (1) (DEX, p. 413).

Apelativul *călbeáză/gălbeáză* este unul dintre cuvintele autohtone sigure, având primele sale atestări în primul secol de scriere națională (Mihăilă, 2010, p. 256-257). Cu semnificația „fascioloză”, apelativul *gălbează* a fost atestat la <1521> în documentele slavo-române cu forma *кѢ(л)пе(з)*: *Tako na poko(n) o(v)ce umre(l) o(t) кѢ(л)пе(з)* „Așa în urmă oile au murit de călpe[a]z[ă]” în Țara Românească, 1521, 15 sept.-oct. (*ibidem*, p. 163; DERS, 1981, p. 89); apoi, în 1569, ian. 29, într-un document din Țara Românească a fost atestat antroponimul *Gălbeaz*: *na ime GѢ(л)бѣ(з)* „anume Gălbeaz[ă]” (*ibidem*).

Acesta este unul dintre cele patru cuvinte autohtone ce se întâlnesc doar în dacoromână (*gălbeáză, călbeáză, călpeáză*) și aromână (*gălbeádză, gălbeăță*)

(Mihăilă, 2010, p. 163). În deplasările sale pe teren, Gr. Brâncuș, la fel ca și Capidan, nu a întâlnit forme cu *-ează* la aromânii din Albania, înregistrând aici formele fonetice *gâlbáză*, *gâlbádză*, *gâlbádză*, care par a fi împrumutate din albaneză (cf. alb. *këlbazë*, *gëlbazë*). Însă vechiul fonetism *dz* ar face dovada unei contaminări între rom. *gâlbeadză* și alb. *gëlbazë*. Așa cum observă același cercetător, forma *gâlbáză* în dacoromână se întâlnește „în graiurile de est, în care *b* este rostit mai dur (comp. *să iubască*, *să păgubască*, din Moldova). Astfel s-ar putea explica rostirea dură a acestuia din aromână” (Brâncuș, 1995, p. 56; *idem*, 1983, p. 54; Mihăilă, 2010, p. 163).

Cuvânt comun românei cu albaneza, pus încă de Cihac (II, p. 717) în legătură cu alb. *këlbazë*, *gëlbazë*, *klëbacë* „boală de ficat a oilor” (ILR, II, 1969, p. 338).

II. DELM definește pe *gâlbează*, *gâlbeze*, s.f., prin 1. Boală de ficat la oi și la alte rumegătoare; fascioloză. 2. Vierme parazit care provoacă această boală (DELM, I, p. 286).

Același dicționar înregistrează derivatele: *gâlbeji*, refl., (*despre oi*) „a se îmbolnăvi de gâlbează”; *gâlbejit*, *gâlbejos* (*despre oi*) „care e bolnav de gâlbează” (*ibidem*).

În **atlasele lingvistice** elaborate la Chișinău, autohtonul *gâlbează* și derivatele lui nu sunt notate. Harta „Gâlbinare” notează doar cuvintele prin care este desemnat, în limba populară, icterul, la oameni. Ar fi de observat că toate cuvintele înregistrate pe hartă sunt formate de la tema *galben-* (*gâlbinare*, *gâlbinele*, *gâlbiniță*, *gâlbinețiță*, *gâlbinareț*, *gâlbinariță*, *gâlbănaț*, *gâlbănuș*, *gâlbinnie* și îmb. *dzaci di galbin'*, *boală galbăni*), fapt ce ne vorbește despre o distincție clară între termenii utilizați în a desemna afecțiunea la om și la animale, chiar dacă ambii termeni au la bază același radical (ALM, I/1, h. 142).

DD. Potrivit datelor din Arhiva dialectală, pentru „gâlbează la oi” au fost notați termenii *galbăt*, s.m. (Valea Rusului, rn. Fălești; Leadoveni și Pelinia, rn. Râșcani) și *galbătî*, s.f. (Pârjota, Sturzeni și Văratice, rn. Râșcani; Măcărești, rn. Ungheni) (DD, I, p. 241). Cu înțelesul „gâlbează (la oi)” a fost notat și termenul *gâlbineți* (Marianovca-de-Jos, rn. Suvorov/Ștefan-Vodă; Ustia, rn. Dubăsari; s. Taxobeni, rn. Fălești; Viișoara, rn. Glodeni; Brânzenii-Noi, rn. Telenești; Cotiușanii-Mici, rn. Sângerei /Lazovsc/ (DD, I, p. 283). Vom aminti că în română și albaneză sufixul *-ză* alternează cu *-ță* (*bumbărează*: *bumbăreață*, *gâlbează*: *gâlbeață*; alb. *pup(ë)zë*: *pupcë*, *verzë*: *vercë* ș.a.) (ILR, II, p. 364).

TD nu înregistrează cuvântul în localitățile anchetate.

ADCC nu notează cuvântul în rețeaua sa.

CĂPUȘĂ

I. *Căpușă*, *căpușe*, s.f. I. (la pl.) Gen de antropode parazite din clasa arahnidelor, care se înfig în pielea animalelor și a omului și se hrănesc sugându-le sângele (*Ixodes*): (la sg.) animal care face parte din acest gen. **II.** 1. (Bot.) Ricin. 2. Mugur de viță, din care se dezvoltă coardele și rodul; ochi (DEX).

Cuvântul *căpușă* se află printre cele 20 de cuvinte autohtone sigure, având atestări între anii 1621 și 1887 (după clasificarea făcută de Gh. Mihăilă). Este atestat la 1635, noiembrie 28, în Condica mănăstirii Mislea, prin antroponimul *Neagoe Căpușă*.

La originea sa, antroponimul *Căpușă* este o poreclă, devenită ulterior nume de familie, rar întâlnit (Mihăilă, 2010, p. 222).

Autohtonul *căpușă* este unul dintre cele cinci cuvinte de substrat cunoscute în dacoromână – *căpușă*, aromână – *căpușe*, *căpusă*, *căpușă* și *căpușu* „căpușă”, „căpșună, fragă” (Papahagi, 1963, p. 271) și meglenoromână – *căpușă*, (pl. *căpușnits*) „căpușă”, „podoabe de argint ce le poartă femeile la piept”, „mătâni cu boabele de culoare cenușie și forma căpușelor” (Capidan, 59, Candrea III, 191; după Brâncuș, 1983, p. 56-57; Mihăilă, 2010, p. 223).

Cuvânt cu origine comună în română și albaneza (ILR, II, 1969, p. 338). În albaneză cuvântul cunoaște formele: *këpushë*, *kpush*, *kpushë* având același sens de „*Melophagus ovinus*” (ILR, 1969, p. 338; Russu, 1970, p. 146).

Din română cuvântul a pătruns în limbile vecinilor, de unde în ucraineană avem *kapuș*, în sârbo-croată *křpuša*, *kerpuša*, în bulgară *kápuš*, *kapüşka*, în ungară *kapusa* (*ibidem*).

De la autohtonul *căpușă* avem derivatul substantival *căpșună* și derivatul verbal *încăpuși*.

II. Căpușă, căpușe, s.f. 1) Insectă parazitară care, înfigându-se în pielea animalelor, se hrănește cu sângele lor. 2) Plantă oleaginoasă utilizată în farmaceutică; ricin. 3) Mugur la vița-de-vie; ochi (DELM, I, p. 688).

Cu semnificația de „insectă parazitară...” cuvântul este general răspândit în limba română vorbită la est de Prut, însă nu-l avem cartografiat în atlase. Pe baza cercetărilor de teren, a anchetelor făcute în rețeaua ALM, Valentina Corcimari aduce termenul *căpușă* în lucrarea sa despre terminologia păstorească („Молдавская пастушеская терминология (Ареалогическое и онома-семасиологическое исследование)”, 1989), și anume în §8, unde prezintă termenii ce desemnează bolile și paraziții care atacă oile (Corcimari, 1989, p. 28, 125).

Cu o altă semnificație decât în limba română literară, autohtonul *căpușă* este notat în pct. 56 (Cosăuți, rn. Soroca) în îmbinarea *căpuși di mac*, prin care localnicii desemnează partea îngroșată și rotundă de la capătul de sus al macului, notată în ALRR. Bas., pe harta „Gămălia macului” (ALRR. Bas., IV, h. 458, p. 159).

Local, în pct. 54 (Nădușita/Gârbova, rn. Drochia) și 101 (Handrabura, rn. Ananiev, reg. Odesa) derivatul *căpșună* a fost notat pentru planta *brândușă* (ALRR. Bas., III, h. 379).

DD notează cuvântul *căpușă* cu semnificația „mugure ori mlădiță, tăiată din planta mamă, care servește pentru altoire” în pct. 117 (Oxentea, rn. Dubăsari), 126 (Trebujeni, rn. Orhei), 168 (Cioburciu, rn. Ștefan-Vodă) (DD, II, p. 303).

În **Textele dialectale**, autohtonul *căpușă* a fost notat cu semnificația „muguri la vița-de-vie” în Vișoara, rn. Edineț. În aceeași localitate a fost notat derivatul verbal *încăpușa* „a da muguri”: *Trebu sî ni sâlîm cu aratu până nu ȋncăpușă jîja, cî sî nu-î rupém căpușa, cî pi urmî perdém r^oada* (TD, II/2, p. 95, s. Vișoara, pct. 28).

Derivatul *căpșună* a fost înregistrat la românii din reg. Omsk, F. Rusă: *Cresc capșunî pin paduri, cresc murîli* (TD, II/1, p. 88; Kutuzovka, pct. 75). În R. Moldova derivatul *căpșună* a fost notat în localitatea Alcedar, rn.

Șoldănești: *Șf... privazu* [războiului] *o fost cu căpșuni, șî cu jișâni, șî cu perji* (TD, I/1, p. 158, Alcedar, pct. 79).

ADCC/OKDA a cartografiat termenii pentru *insecta parazitară care se înfig sub pielea oilor și le sug sângele*. Însă materialul prezentat nu totdeauna se referă la una și aceeași insectă. Răspunsurile informatorilor indică asupra a trei insecte parazitare diferite. De aceea, termenul *căpușă* nu totdeauna apare în răspunsurile lor, respondenții referindu-se la acea insectă parazitară pe care o cunosc mai bine. Drept consecință, în rețeaua ADCC/OKDA, termenul a fost notat numai în R. Moldova și Ucraina (ADCC/OKDA, vol. 5, Pl. 40).

Astfel, în R. Moldova, pentru insecta vizată, termenul *căpușă* a fost notat în punctele de anchetă: 114 (*kə'pușy*, alături de *ky'rš'ej*); 117 și 126 (*kə'pușy*, alături de *kiki'ridzy*); 128 (*kə'pușy*, alături de *kike'ricy*) (*ibidem*). În Ucraina termenul a fost notat cu variante fonetice și cu schimbări de accent și de formă în punctele: 66 *'kapuš* (înv.); 68 *'k'epuš'*; 69 și 77 *'kapuš*; 70 *'šə*; 72 *ka'puš'i*; 73 *'kapuša*; 74 *ka'puš*; 78 *kə'pușy*; 85 *u's'el'* (și la vaci); 88, 90-93 *ka'puš'a*; 89 *ka'puš'ə*; 109 *ka'puša* (înv.); 110 *kə'puš'e*; 111 *ka'puš'i*; 112 *ka'puša*; 113 *ka'puš'a* (*ibidem*).

Izolată, cu semnificația „instalație pentru depozitarea fânului (în formă de nuia cu cioturi)” apelativul *ka'pușy* a fost notat în pct. 114, s. Clocușna, R. Moldova (ADCC/OKDA, vol. 5, h. 22).

CĂTUN(Ă)

I. *Cătun, cătune* (și *cătunuri*), s.n. 1. Grup de așezări țărănești care nu constituie o unitate administrativă, cu un număr de locuitori mai mic decât al unui sat. 2. (Reg.) Pădurice, hățiș, desiș (DEX, p. 153).

În „Istoria limbii române”, C. Poghiric dă pentru *cătun* (drom. dial. *cătună*) semnificațiile „sat mic” și „colibă” (ILR, II, 1969, p. 339). De fapt, acest cuvânt moștenit din limba de substrat are o semantică bogată ce se manifestă la nivel de graiuri și localități, nu însă la nivelul limbii literare (DA/DLR).

După vechimea atestării sale, *cătun* se clasează al doilea dintre cuvintele autohtone, după *țap* (sec. X), cu cea mai înaintată în timp primă atestare: prin forma *katunъ* acesta a fost atestat în *Sbornicul lui Sviatoslav*, copie din 1073, după *Sbornicul țarului bulgar Simeon*, a. 893-927, urmată de altele (1210, 1282 ș.a.) (Mihăilă, 2010, p. 154-155, 303). În documentele slavo-române însă a fost atestat mai întâi în antroponimie: *o(t) Sta(n) Kъtu(n) o(t) Rъдъčinești* „de la Stan *Cătun* din Rădăcinești”, Țara Românească, 1533, oct. 13, și mai apoi în toponimie: *o(t) Kъtu(n) Gin(ě)* „din *Cătun*, Ghinea”, Țara Românească, 1581, mart 12, ș.a. (DESR, 1981, p. 36; Mihăilă, 2010, p. 154-155). Drept indiciu că autohtonul *cătun* este un cuvânt foarte vechi ne servesc nu doar variantele și semnificațiile pe care le are cuvântul în limba română, dar și faptele din albaneză, în care „e atestat încă din sec. al XI-lea” (Brâncuș, 1983, p. 59). Cuvânt comun în română și albaneză, rom. *cătun* se compară cu alb. *katund* și *katunt*, gheg. *katun* „sat, sat mic; grup de câteva case”, dând naștere la numeroși derivați: *katun(d)ar* „țăran”, *katun(d)ari-a*, *katundësi* „țărănime”, *katundës* „țăran” ș.a., fapt ce arată rolul jucat de asemenea tip de așezări în

viața socială și economică a albanezilor și a strămoșilor lor balcanici (*ibidem*, p. 58).

Autohtonul *cătun* este cunoscut în cele trei dialecte ale limbii române din sudul Dunării – în aromână: *cătun*, s.n., „cătun, sat mic”, *cătună*, s.f., „colibă; avere, stare”, *cătunu*, s.m., „sat mic”; în meglenită: *cătun* „cătun, sat”; în istroromână: *cătun* „sat” (Papahagi, 1963, p. 283; Mihăilă, 2010, p. 155), însă Gr. Brâncuș, care a întreprins cercetări pe teren, aduce și alte date, face precizări și unele rectificări (Brâncuș, 1983, p. 59).

Considerat cuvânt general balcanic, apelativul *cătun* „apare în toate limbile balcanice” „cu înțelesuri înrudite de «lagăr, câmp, cartier, sat, colibă, tabără, cort»” (*ibidem*, p. 58). Împrumuturi din română sunt: v.sl. *katunŭ* „lagăr, castra”, srb. *katun* „sat de păstori albanezi și români”, „sat, ținut, district”, azi „loc unde pasc oile; stână”, blg. *katun* „colibă de ciobani, cort de țigani” ș.a. (Rusu, 1970, p. 148).

II. În graiurile moldovenești vorbite la est de Prut, cuvântul autohton *cătun* este puțin cunoscut. Mai cunoscut este în limba literară vorbită aici, și anume reactualizat prin traduceri (de pildă, prin *cătun* au fost traduse rus. *hutor*, ucr. *hutir* ș.a.).

Potrivit DELM, *cătun*, *cătune*, s.n., (*înv.*) are doar înțelesul de „așezare țărănească mai mică decât un sat” (DELM, I, p. 691).

Nici în ALM, nici în ALRR. Bas. cuvântul *cătun* nu este notat. Din câte se știe, cuvântul mai este cunoscut pe ici-colo. În pct. 189 însă a fost notată forma/cuvântul *cătună*, s.f., pentru obiectul plită (la bucătărie) cu explicația: „cotunî, cotunî” se zice propriu-zis la aceea care e cu două găuri de lut, deci nu are de asupra plită de schijă” (obiectul desemnat este același cu *cotlon* „cuptor țărănesc de vară cu plită (cu sau fără cuiburi) pentru vasele de gătit” (DELM, I, p. 640)) (ALM, II/1, h. 557).

ADCC/OKDA. Acest cuvânt larg răspândit în zona carpato-balcanică a fost notat numai în Muntenegru, cu reflexul *kātu:n*, pct. 195, și *ka'tu:n*, pct. 196, pentru obiectul *stână* (stațiune/așezare păstorească) în munți și/sau construcții păstorești pe pășunea din munți) (ADCC/OKDA, vol. 1, pl. 10).

În „Dicționarul geografic al Basarabiei”, Zamfir Arbore folosește în descrierile localităților și cuvântul *cătun*, însă numai cu referire la/desemnând așezările cu un număr mic de gospodării, mai mic decât un sătuc (cf., spre exemplu: „Grebleşti, sătuc, în jud. Orhei, volostea Cobâlca, așezat pe valea Ichelului. Are 35 de case, cu o populație de 282 de suflete” (Arbore, 2001, p. 107)), însă: „Balabanca-Mică, cătun, în județul Acherman... așezat în valea cu același nume, la nord de satul Balabanca. Are 6 case de țărani români” (*ibidem*, p. 11), dar și: „Bălcăuți, cătun, în județul Hotin, așezat pe râul Racovăț, între Halahora-Veche și satul Bălcăuți. Are 12 case.” (*ibidem*, p. 21) sau: „Rumânda, cătun, cu 8 case de locuitori români, în jud. Soroca” (*ibidem*, p. 176), sau „Valea-Popii, cătun, în jud. Orhei, volostea Bravicea, așezat în valea Culei, spre N-V de satul Hetlova. Are 24 de case, cu o populație de 108 suflete” (*ibidem*, p. 220) ș.a., fapt ce demonstrează că acum un secol în urmă cuvântul vizat era în uz și la românii din stânga Prutului.

TD. Textele dialectale nu înregistrează cuvântul autohton *cătun*.

DTG. Termenul *cătun* (var. *cătună*, *cotun*, *cotună*) este înregistrat de A. Eremia în DTG cu semnificațiile: 1. Sat mic izolat, subordonat unei comune (general). 2. Parte de sat, mahala – în localitățile: Cruglic, Hârtopul Mare și Onițcani, rn. Criuleni; Mândrești și Zgărdești, rn. Telenești; Ermoclia și Olănești, rn. Ștefan-Vodă. 3. Loc ascuns, îndepărtat de sat – înregistrat în localitățile: Căbăești și Hoginești, rn. Călărași; Rădulenii Vechi, rn. Florești, Stoicani și Vădeni, rn. Soroca (DTG, 2006, p. 37). Ca toponime au fost notate: *Cotuna*, părți de sate în Boghicieni și Drăgușenii Noi, rn. Hâncești, Zberoaia, rn. Nisporeni. În același dicționar se află înregistrat derivatul *cătuniște*, s.f., var. *cotuniște*, cu semnificațiile „sat mic izolat” și „loc unde a fost un cătun”, notat de Porucic (Lexicon, p. 52), precum și *cătună* „stradă periferică”, notat de Goicu (după DTG, 2006, p. 38). A. Eremia, autorul dicționarului vizat, aduce următoarea atestare din anul 1820: „Moșie întreagă Văscăuții, alătore... cu două cătunuri lăcuite pe dânsa cu numire Văscăuții de Sus și de Gios sau Jora de Sus și Jora de Gios (1820, A. Sava, „Documente privitoare la târgul și ținutul Orheiului” (București, 1944, p. 482; citat după DTG, p. 38).

CEAFĂ

I. Ceafă, cefe, s.f. 1. Partea de dinapoi a gâtului sau, *p. ext.*, a capului. ♦ Regiunea cervicală. 2. Specialitate de carne de porc din regiunea cefei (1), afumată sau sărată (DEX).

Atestat în primul secol de scriere în limba română, la 1560-1561, în *Tetraevanghelul* lui Coresi: *Mai iușor ară fi să-și spânzure o rășniță a satului [= piatră de moară] de ceafa lui și să se afunde în volbura măriei* (după Mihăilă, 2010, p. 156).

În dialectele sud-dunărene ale limbii române autohtonul *ceafă* nu s-a păstrat. În aromână, „Vechiul *ceafă* a fost reamenajat, formal și semantic, sub influență albaneză: *keafă* «gât, parte a corpului care unește capul de trunchi» (după alb. *qafë*)” (Brâncuș, 1983, p. 59), deci ar. *chiafă* este un împrumut din albaneză (ILR, II, 1969, p. 339).

Cuvânt comun în română și albaneză: dacoromânului *ceafă* „cerbice” în albaneză îi corespunde *qafë* (= *k'afë*) „gât”, din albaneza comună (Brâncuș, 1983, p. 60), deoarece alb. gheg *çafë* este relativ târziu (ILR, II, 1969, p. 339). În istroromână este cunoscută forma *tsafë*.

II. Autohtonul ceafă, cefe, s.f. (*la om și la animale*) Partea posterioară a gâtului; grumaz; cerbice (DELM, II, p. 734) este un cuvânt cu răspândire generală în româna vorbită la est de Prut și formează o singură arie lexicală pe întreg spațiul cartografiat potrivit rețelei ALM.

Cu înțelesul „ceafă (la om)” cuvântul autohton *ceafă* a fost cartografiat în toate punctele de anchetă și fixat pe harta fonetică „Ceafă”, înregistrând variante fonetice notate potrivit rostirii locale: *șafi*, *șjafi*, *șjefafi*, *căfă*, *căfi*, *ceafi*, *çjafi*, *çjefafi*, *s'jafi*, *s'jafă* ș.a. (ALM, I/1, h. 216). Cuvântul nu a fost notat în pct. 57, din reg. Aktiubinsk, și în pct. 172, 191, 192, 237-240, din țin. Primorie, F. Rusă (*ibidem*), deoarece în aceste regiuni nu s-a realizat ancheta de teren.

Cuvântul examinat apare notat în ALRR. Bas., pentru noțiunea „ceafa (boului)” în unele puncte de anchetă din nordul și sudul arealului lingvistic cercetat: 8, 15, 56, 112, 165, 199, 206, 209, 213, 223, 229 (*šáfi*); 12, 19, 22, 204, 212, 216, 217, 219-222 (*čáfi*); 214, 218 (*čáfā*), în celelalte puncte de anchetă fiind înregistrate varietățile diatopice: *cerbice*, *grumaz/gurmaz*, *gurmazdži* (pl.), *grébin*, *kubíc*, *gít*, *hótcí*, *podvórniči* (ALRR. Bas., III, h. 318).

De remarcat că în unele localități din sudul R. Moldova și sudul Basarabiei autohtonul *ceafă* a fost notat pentru desemnarea altor noțiuni, și anume: pentru noțiunea „greabăn”, pct. 216 (Utkonosovka (Erdec-Burno), reg. Ismail) (ALRR. Bas., III, h. 249); pentru noțiunea „cerbice (la jug)”, pct. 214 (Slobozia Mare, rn. Vulcănești), pentru care în pct. 218 (Giurgiulești, rn. Vulcănești) a fost notat derivatul *cefár* (ALM, II/2, h. 962), notat aici și pentru obiectul „curea la gura de ham, care trece peste greabănul calului” (ALM, într. 1688; după DD, V, 166), precum și pentru „partea de sus a jugului, care se așează pe grumazul boilor”, ultimul notat și de Dicționarul dialectal (ALM, II, h. 962; DD, V, p. 166).

ADCC/OKDA nu a cartografiat cuvântul autohton *ceafă*.

TD. În textele dialectale autohtonul *ceafă* a fost înregistrat în localitatea Plavni /Barta, pct. 221, din sudul Basarabiei: *...mai târziu așa 'ini șjobanu. Când jel, căpcăunī. Cu douī gurī; una dinainti și una la čiafi, și c-on "ok' în frunti* (TD, I/2, p. 123; Plavni, pct. 221).

CIOARĂ

I. Se află printre cuvintele incluse de Al. Graur în fondul principal lexical al limbii române (Graur, 1954, p. 49).

Cioară, *ciori*, s.f. 1. Nume dat mai multor specii de păsări din familia corbului, cu penajul negru sau cenușiu, cu cioc conic și puternic (*Corvus*). 2. Epitet dat unui om brunet, oacheș (DEX).

Atestat în Moldova la 1442, febr. 24, prin antroponimul *Čorra*, iar în Țara Românească la 1511, martie 22 ș.a. (Mihăilă, 2010, p. 35).

Cuvânt comun românei cu albaneza, pus de B. P.-Hasdeu în legătură cu alb. *sorrë* „id.”, persan. *sār* „pasăre neagră” ș.a. (ILR, II, 1969, p. 339).

Cuvântul de substrat *cioară* este înregistrat în toate cele trei dialecte din sudul Dunării – în aromână: *țoară*, *čioară*; în meglenoromână: *čoară*, *čórá*; în istroromână: *córe* (ILR, II, 1969, p. 339; Papahagi, 1963, p. 358; Mihăilă, 2010, p. 35). După Brâncuș, autohtonul *cioară* „e cunoscut, rar, și în dialectele sud-dunărene”. „Apare în toponimie și în antroponomastică” (Brâncuș, 1983, p. 61), iar apelativul „*cioară* e necunoscut în aromână”, „totuși apare în toponimie ca oronim” (*idem*, 1995, p. 57).

II. *Cioară*, *ciori*, s.f. Pasăre sedentară de talie medie, cu cioc mare, puternic și cu penaj cenușiu sau negru cu reflexe violet-albăstrii (DELM, II, p. 752).

Cuvântul este unul cu răspândire generală în limba română vorbită la est de Prut. A fost cartografiat de ALM pe harta „Cioară” și fixat cu formele *cioară* și *șioară*. Derivatele augmentative *cioroi* și, femininul acestuia, *cioroaică* sunt cunoscute pe întreg spațiul de limbă română cercetat, desemnând uneori corbul. Potrivit

hărții nominalizate, în următoarele puncte de anchetă au fost înregistrate formele augmentative ale autohtonului *cioară*, însă în localități diferite – masculinul *cioroi* în pct. 34, 38, 43, 48, 63, 97, 98, 113, 118, 119, 120, 123, 135, 149, 165, 194, 197, 226, 229, 210, 230; iar femininul *cioroaică* în pct. 69, 81, 83, 99, 101, 140, 141, 143, 150, 152, 153, 163, 188, 225 (ALM, I/2, h. 355). O singură dată, în pct. 82 (s. Molochișul Mare, în stânga Nistrului), apare diminutivul *cioroiț* (*idem*).

Termenul n-a fost notat în pct. 57, reg. Aktiubinsk, și în pct. 172, 191, 192, țin. Primorie, din F. Rusă (*idem*), deoarece aici nu a fost petrecută ancheta de teren.

În unele puncte de anchetă din rețeaua ALM, ornitonimul *cioară* a fost notat pentru a desemna păsări răpitoare diferite: în pct. 214, prin termenul *coaři* e desemnată pasărea pe nume *gaie*, pentru care, în pct. 56 și 58, este notat derivatul augmentativ *cioroi* (*șoroj*) (ALRR. Bas., III, h. 352). În pct. 194, *cioroi* (*șorój*) a fost notat pentru pasărea răpitoare *uliu* (ALRR. Bas., III, h. 351), iar în pct. 158, derivatul *coronói* a fost notat pentru pasărea răpitoare *vultur* (ALRR. Bas., III, h. 353).

Autohtonul *cioară* apare notat în îmbinarea denominativă *ceapa ciorii*, varietate diatopică prin care sunt desemnate mai multe flori: *brândușa*, pct. 217 (*âpa cōrii*), 176 (*șâpa șōri*), 189, 227 (*șâpa șuári*) (ALRR. Bas., III, h. 379); *stânjanelul*, pct. 15 (*șâpa șōári*), 75 (*âpa cōri*), 236 (*șâpa șuári*) (ALRR. Bas., III, h. 381); *lăcrămioara*, pct. 43, 45, 65, 76, 77 (*șâpa șuári*) (ALRR. Bas., III, h. 382); *crinul*, pct. 5, 7, 149, 166 (*șâpa șuári*) (ALRR. Bas., III, h. 383). Derivatul adjectival *ciorăsc* a fost notat în îmbinarea *prun cōrăsc*, care, în pct. 2 din reg. Transcarpatică, este folosit ca denumire locală pentru *corcoduș* (ALRR. Bas., IV, Pl. 38).

ADCC/OKJA nu a fixat cuvântul autohton *cioară*.

DD înregistrează cuvântul în pct. 5 (Suceveni, reg. Cernăuți) prin diminutivul *cioruț*, s.m., cu înțelesul „pui de cioară” (DD, vol. V, p. 179).

TD nu au înregistrat cuvântul examinat pe teren.

DTG. În toponimia din stânga Prutului avem oiconime având la bază apelativul ornitonim *cioară* sau un antroponim, sau un toponim format de la acesta: satul *Cioara* (rn. Hâncești), atestat la 1443; satul *Ciorăști* (rn. Nisporeni), atestat la 1545; localitatea *Ciorăscu*, suburbie a mun. Chișinău, atestată la 1712 (Eremia, Răileanu, 2008, p. 74, 76).

CIOC

I. Se află printre cuvintele din fondul principal lexical al limbii române (Graur, 1954, p. 49).

Cioc, *ciocuri*, s.n. 1. Partea anterioară, terminală, lunguiață și cornoasă a capului păsărilor, care înlocuiește sistemul dentar; plisc, clonț. 2. Parte sau prelungire ascuțită a unor obiecte; capăt, vârf (ascuțit). 3. Barbison, țacălie (DEX, p. 177).

Atestat la 1844, la Nicolae Bălcescu: *Unul din copii [de casă] purta steagul domnesc, care era de mătase roșie, având zugrăvit de o parte pe sfântul Gheorghe, protectorul armatei, și de cealaltă acvila cu crucea în cioc.* (N. Bălcescu, *Puterea armată și arta militară*, 1844; reprodus în Uricariul, XXII, Iași, 1892, p. 482/19).

Mult anterior acestuia, cu anul 1468, a fost atestat derivatul *ciocârlie* (Mihăilă, 2010, p. 224-225).

În dialectele limbii române din sudul Dunării, autohtonul *cioc* este cunoscut în aromână și meglenoromână: arom. *ćioc/cioc* cu semnificațiile „ciocan” și „clonț, cioc” (Papahagi, 1963, p. 358-359), iar meglenorom. *cioc* apare numai cu înțelesul „ciocan” (ILR, II, 1969, p. 339).

Cuvânt comun românei cu albaneza, rom. *cioc* este pus în legătură cu alb. *çok* „cioc” etc., „cuvinte de origine onomatopeică, posibile deci a fi create independent în ambele limbi” (*ibidem*). De fapt, după cum observă Gr. Brâncuș, în albaneză general este *çok* „ciocan”, „dar în ghega din Borgo Erizzo circulă și cu sensul „cioc, plisc” (Brâncuș, 1983, p. 61).

II. În limba populară vorbită la est de Prut mai răspândit este cuvântul *clanț*, sinonim al lui *cioc*, *ciocuri*, s.n. 1) Organ cornos care constituie o prelungire a gurii păsărilor; plisc, clonț. ♦ *ciocul-berzei* buruiană mirositoare, cu tulpina erectă, păroasă, cu frunze digitat-lobate și cu fructul capsulă. *Cioc-întors* pasăre migratoare acvatică, de talie mare, cu plisc subțire, întors în sus, cu picioare lungi și cu penaj alb-negru. 2) *fig.* Partea terminală alungită și ascuțită a unui obiect. 3) Barbă mică și ascuțită; barbișon; țacălie. 4) Gură subțiată și alungită a unui vas prin care se scurge lichidul. 5) *depr.* Gură a omului (DELM, II, p. 753).

Cu sensul de bază, cuvântul de substrat *cioc* a fost cartografiat de ALRR. Bas., harta „Cioc (de găină)” [întrebare: *Cum îi ziceți la acela cu care găina ciugulește?*]. Autohtonul *cioc* a fost înregistrat numai în răspunsurile informatorilor din punctele de anchetă din nordul Bucovinei și din sudul Basarabiei. În nordul arealului cercetat (nordul Bucovinei și câteva puncte din nordul R. Moldova) cuvântul formează o arie lexicală ce cuprinde puncte în care cuvântul cunoaște variante fonetice și lexicale: – *șoc*, pct. 5 (*șoc(u)/clonț*), 6, 10, 15, 20 (*/côc*), 23, 27 (*/bot*), 28 (*/plisc*), 37, 38, 41 (*/clanț*), 43, 45 (*/clanț*), 78 (*/clanțu*); *coc*, pct. 9, 11-14, 17, 18, 20 (*/șoc*). În sudul spațiului lingvistic cercetat autohtonul *coc* a fost notat izolat în pct. 201 (*/șoc*) (Aluatu, rn. Taraclia), 203 (Pelinei, rn. Cahul), din sudul RM, și în pct. 222 (Orlovca/Cartal, rn. Ismail) din sud-vestul Basarabiei; la fel izolat apare și în pct. 78 (Olișcani, rn. Șoldănești) (ALRR. Bas., III, h. 338).

Cu o altă semnificație îl aflăm pe harta 740 din ALM, unde cuvântul *cioc* a fost notat ca varietate diatopică pentru „sfârlă”, și anume în pct. 106, 149, 150 (*șoc*) (ALM II/2, h. 740), precum și în îmbinarea de cuvinte *i-am dat un cioc*, pct. 215. Pe aceeași hartă a fost notat și derivatul verbal *ciocni*: *îl ciocnești*, pct. 220, *l-am ciocnit*, pct. 222, și în îmbinarea *l-am ciocnit cu degetul*, notată în pct. 178, 180, 187, 189, 197, 203, 207 și 214 (*ibidem*).

Harta „Buclă” (elaborată pe baza răspunsurilor la întrebarea: *Cum le spuneți la șuvițele de păr răsucite, din frunte la femei?*) prezintă pe *cioc* în pct. 209 (*coc*), iar pentru aceeași noțiune „bucla de păr”, în pct. 17, este notată forma *ciocli* (ALRR. Bas., III, h. 238; DD, V, p. 175, 177).

Derivatul *ciocârlan* este folosit metaforic în pct. 117 pentru a desemna „pernuța (la cotigă)” (ALM II/2, h. 844; DD, V, p. 201).

Întrucât sursele etimologice nu consideră pe rom. *ciocan* un derivat format de la apelativul *cioc*, noi nu vom prezenta datele privitoare la acest cuvânt.

În ADCC/OKDA, TD, DD cuvântul examinat nu este notat.

DTG prezintă entopicul *cioc*, s.n., cu semnificația „Vârf ascuțit de deal sau de munte”. Cu sensul „vârf de deal ascuțit” a fost înregistrat în satele Caracuşenii Vechi, rn. Briceni, și Saharna, rn. Rezina (DTG, 2006, p. 43).

CIUCĂ

I. *Ciucă*, s.f. „Vârf de munte, ce de departe pare o movilă rotundă; măgură” (DLR/DA, p. 489).

Este atestat prin numele propriu *Chuka* la 1210 (Mihăilă, 2010, p. 254).

Ciucă este unul dintre cuvintele comune românei cu albaneza, întâlnit numai în toponimie. Cf. alb. *çukë* „vârf de deal” (ILR, II, 1969, p. 339).

În dialectul aromân, după Th. Papahagi, avem pe *çiuică*, *çiuțe*, s.f., „creștet”, „vârf de munte, pisc; căpășină, bulgăre de pământ”, cuvânt curent în toponimie (Papahagi, 1963, p. 364; DA/DLR, p. 489). În dialectul meglenoromân sunt atestate formele *tšucă* „vârf de deal, deal” (și în toponimul *Tšucă-Dzâna*) și *çucă* „deal” (după Mihăilă, 2010, p. 157).

Autohtonului *ciucă* din limba română îi corespunde alb. *çukë* și *sukë*, cu dublu aspect fonetic, iar „sensul este identic cu cel din română” (Brâncuș, 1983, p. 63-63).

II. Se pare, în limba română vorbită în estul Prutului, autohtonul *ciucă* nu este cunoscut.

Dintre sursele selectate pentru cercetarea cuvintelor de substrat din perspectiva geografiei lingvistice, singura sursă care înregistrează cuvântul autohton *ciucă* este „Dicționarul explicativ și etimologic de termeni geografici” (DTG), însă autorul prezintă cuvântul vizat numai potrivit surselor din România.

Referințe bibliografice:

ARBORE, Zamfir. *Dicționarul geografic al Basarabiei*. Chișinău: MUSEUM. Fundația Culturală Română, 2001.

BRÂNCUȘ, Grigore. *Vocabularul autohton al limbii române*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

BRÂNCUȘ, Grigore. *Cercetări asupra fondului traco-dac al limbii române*. București: S.C.CAROTRADING'94S.R.L., 1995.

CORCIMARI = Корчмарь В.В. Молдавская пастушеская терминология (Ареалогическое и онома-семасиологическое исследование). Chișinău: Știința, 1989.

DEERS = *Dicționarul elementelor românești din documentele slavo-române*. 1374-1600. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981.

EREMIA, Anatol, Răileanu, Viorica. *Localitățile Republicii Moldova*. Chișinău: „Tipografia Centrală”, 2008.

GRAUR, Alexandru. *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*. București: Editura Academiei Republicii Populare România, 1954.

ILR = *Istoria limbii române*. Volumul II. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969.

MIHĂILĂ, Gheorghe. *Contribuții la studiul cuvintelor de origine autohtonă în limba română*. București; Editura Academiei Române, 2010.

PAPAHAGI, Tache. *Dicționarul dialectului aromân. General și etimologic*. București: Editura Academiei Republicii Populare România, 1963.

RUSSU, Ion I. *Elemente autohtone în limba română. Substratul comun româno-albanez*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970.

Surse:

AD = *Arhiva dialectologică*

ADCC/ОКДА = *Общекарпатский диалектологический атлас*. Выпуск. 1. *Atlas dialectologic carpatic comun*. Volumul 1. Chișinău: „ȘTIINȚA”, 1989.

ADCC/ОКДА = *Общекарпатский диалектологический атлас*. Выпуск 5. *Celokarpatský dialektologický atlas*. 5 zväzok. Bratislava: VEDA, VYDAVATEĽSTVO SAV, 1997.

ALM I/1 = *Atlasul lingvistic moldovenesc*. Volumul I, partea 1-a. Fonetica. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968.

ALM I/2 = *Atlasul lingvistic moldovenesc*. Volumul I, partea a 2-a. Fonetica. Morfologia. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968.

ALM II/1 = *Atlasul lingvistic moldovenesc*. Volumul II, partea 1. Lexicul. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.

ALM II/2 = *Atlasul lingvistic moldovenesc*. Volumul II, partea 2. Lexicul. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973.

ALRR. Bas., III = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, Nordul Bucovinei, Transnistria*. Volumul III. Chișinău: „Tipografia Centrală”, 2002.

ALRR. Bas., IV = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, Nordul Bucovinei, Transnistria*. Volumul IV. Chișinău: „Tipografia Centrală”, 2003.

DD = *Dicționar dialectal*. Volumul I. Chișinău: „Știința”, 1985.

DD = *Dicționar dialectal*. Volumul II. Chișinău: „Știința”, 1985.

DD = *Dicționar dialectal*. Volumul V. Chișinău: „Știința”, 1986.

DELM = *Dicționar explicativ al limbii moldovenești*. Volumul I. Chișinău: Editura „Cartea moldovenească”, 1977.

DEX = *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a. București: Univers enciclopedic, 1996.

DTG = Eremia, Anatol. *Dicționar explicativ și etimologic de termeni geografici*. Chișinău: Știința, 2006.

Gr. Rom. = *Grăuri românești din Basarabia, Transnistria, Nordul Bucovinei și Nordul Maramureșului. Texte dialectale și Glosar*. București: „Bucureștii Noi”, 2000.

TD I/1 = *Texte dialectale*. Volumul I, partea 1. Chișinău: Editura „ȘTIINȚA”, 1969.

TD I/2 = *Texte dialectale*. Volumul I, partea 2. Chișinău: Editura „ȘTIINȚA”, 1971.

TD II/1 = *Texte dialectale*. Volumul II, partea 1. Chișinău: Editura „ȘTIINȚA”, 1971.

TD II/2 = *Texte dialectale*. Volumul II, partea 2. Chișinău: Editura „ȘTIINȚA”, 1981.

SEMNIFICAȚIA ARHETIPALĂ A COPILULUI MITIC DIN EPOSUL NUVELISTIC

Tatiana BUTNARU

Doctor în filologie, conferențiar universitar

E-mail: tbotnaru66@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5771-9081>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

THE ARCHETYPAL MEANING OF THE MYTHICAL CHILD FROM THE SHORT STORY EPIC

Abstract

In this article, we have tried to reveal the archetypal meaning of the mythical child, one of the folkloric topos, which manifests itself in the novelistic epic through a series of deep artistic symbols and images. This folkloric archetype can be found in several ballad subjects, where a special sacral ambience is transfigured. When reading several ballad versions with a family theme, such as *Meșterul Manole*, *Nevasta fugită*, *Nevasta alungată*, *Femeia prinsă de turc etc.*, are highlighted some poetic situations of archetypal origin, where a humanized nature persists, she participates directly in the soul life of the epic heroes, and the child left within its primordial rhythms, will take on an integrative function in the cosmic plane, being placed in the general harmony of the universe.

Keywords: mythical child, integrative aesthetic function, archetypal meaning, Danaid complex, mythical initiation, existential cosmogony, elements of nature.

Rezumat

În articolul de față, am încercat să dezvăluim semnificația arhetipală a copilului mitic, unul dintre toposurile folclorice care se manifestă în eposul nuvelistic printr-o serie de simboluri și imagini artistice de profunzime. Acest arhetip folcloric se regăsește în mai multe subiecte baladești, unde este transfigurată o ambianță sacrală deosebită. La lectura mai multor versiuni baladești cu tematică familială, cum ar fi „Meșterul Manole”, „Nevasta fugită”, „Nevasta alungată”, „Femeia prinsă de turc” ș.a., sunt evidențiate niște situații poetice de sorginte arhetipală, unde persistă o natură umanizată, ea participă direct la viața sufletească a eroilor epici, iar copilul, lăsat în cadrul ritmurilor ei primordiale, va prelua o funcție integratoare în planul cosmicului, fiind amplasat în armonia generală a universului.

Cuvinte-cheie: copil mitic, funcție estetică integratoare, semnificație arhetipală, complex danaidic, inițiere mitică, cosmogonie existențială, stihii ale naturii.

În tradiția folclorică a românilor, un loc aparte îl ocupă complexul ritualic al maternității, aprofundat printr-o serie de simboluri și imagini poetice de sorginte mitică, care integrează personajele epice într-un spațiu sacralizat, determinat de ritmurile primare ale naturii, este vorba de o armonie generală a universului, unde elementele telurice și cele celeste determină anturajul selenar al cosmosului. În această ordine de idei, ne putem referi și la semnificația arhetipală a copilului mitic, prezent în mai multe specii din creația populară orală: cântece, legende, colinde, balade, căruia autorul anonim îi atribuie o funcție integratoare în armonia generală a universului. De subliniat că, în majoritatea cazurilor, narațiunea epică este orientată de a prefigura acest arhetip mitic într-o ambianță specifică, unde bunele ursitoare vor poposi ca într-o „lume de basm populat de zeități și stihii binefăcătoare”, având menirea să dezvăluie „o augustă împăcare a omului cu firea veșnic armonioasă și de a aduce o mișcare mai calmă în ritmul agitat al narațiunii” (Ciompec, 1979, p. 45). Din această perspectivă, în mai multe lucrări folclorice, este transfigurată o natură umanizată, ea participă direct la viața sufletească a eroilor epici, iar copilul lăsat în grija ritmurilor ei primordiale va prelua o funcție integratoare în planul cosmicului, el capătă niște calități mitice neobișnuite și exprimă ideea de continuitate a vieții. Astfel, în balada „Meșterul Manole”, prin imaginea arhetipală a copilului mitic, vor fi dezvăluite noi dimensiuni ontologice, or, geniul anonim relevă noi niveluri de aprofundare a trăirilor umane, care vor fi incluse în tendința de exteriorizare a unui „sentiment total, abisal, ireversibil, în stare de cele mai sublime momente de elevație, dar și de catastrofele cele mai dureroase” (Fochi, 1988, p. 15). Următoarele versuri dintr-un text baladesc despre jertfa zidirii înregistrat de către Alexandru Teodorescu:

„Copilașul tău,
Pruncușorul meu,
Vază-l Dumnezeu,
Tu cum l-ai lăsat
În pat
Desfășat,
Zânele c-or trece,
La el s-or întrece,
Țată că i-or da;
Ninsoarea d-o ninge,
Pe el mi l-or unge;
Ploi când o ploua;
Pe el l-or scâlda
Vânt când o sufla,
Mi l-o legăna,
Dulce legănare,
Pân' s-o face mare” (Teodorescu, 1982, p. 526)

relevă o situație arhetipală raportată „unei stări primare geomorfe reprezentată prin asocierea vegetalului” (Rusu, 2005, p. 55). Lăsat „sub directa îngrijire plină de solitudine a naturii” (Fochi, 1980, p. 311), personajul epic poartă o semnificație mitico-legendară, condensată până la saturație în niște stări sufletești de excepție. Cu această ocazie, va fi intuită o cosmogonie existențială orientată spre sâmburele generatoriu al universului, iar ocrotirea pruncului de către elementele naturii, un aspect ce se regăsește în mai multe texte bladești, indică perpetuarea unor modele mitice străvechi, acestea fiind întrevăzute drept „un material, probabil, foarte vechi” (*ibidem*), așa cum ne informează Adrian Fochi. Este vorba de un fond mitic arhaic, trecut printr-un îndelung proces de generalizare, de amplificare a esențelor și de accentuare a motivațiilor psihologice, având tangență cu o serie de arhetipuri mitice din imaginația populară. Caracterologia folclorică se referă la aprofundarea unui bogat material factologic și are legătură cu o serie de imagini ce redau moartea inițiativă din sânul naturii, preluate, în bună parte, din subiectele mioritice. Modelul respectiv se regăsește în mai multe texte populare aflate în circulație, este vorba de baladele „Nevasta fugită”, „Nevasta alungată”, „Femeia prinsă de turc” în care realitatea socială a timpului istoric este exteriorizată prin intermediul unor viziuni arhetipale. În contextul semnalat, personajele epice vor fi integrate într-un spațiu sacralizat, condensat până la saturație de niște trăiri sufletești deosebite, este transfigurată o cosmogonie ontologică, cu deschidere spre o zonă a misterelor și a resorturilor mitice, apropiate de „viziunea prin suflet a unui fenomen primar” (Bălăeț, 1979, p. 35).

Cercetările întreprinse demonstrează ideea că un asemenea tip de texte lirico-epice înclină, îndeosebi, spre sfera vieții de familie, unde persistă „grupuri care se succed și pe care le unește un sistem unitar de raporturi” (Caracostea, 1969, p. 384), acestea fiind reglementate în corespundere cu anumite teme și principii ce vizează aspecte tipice din realitatea socială istorică. Astfel, nevasta fuge de acasă și pleacă în lume, fie din cauza anturajului familial nefavorabil, fiind alungată de soț, fie pe calea detașării de convențiile sociale impuse de comunitate:

„Pe sub deal, pe sub pădure,
Trece-o nevăstă din lume,
Cu barizul aruncat,
Alungată de bărbat,
Cu pruncul nebotezat” (AF IFRBPH, 1966, f. 114-115).

Atunci când eroina, în drumul ei inițiativ, este acostată de diferiți reprezentanți sociali, hoți, haiduci, lotri, uneori este întâlnită chiar și de „unii agenți zoomorfi” (Hâncu, 1970, p. 42), cerându-i să-și abandoneze copilul și să-i urmeze, ea îi roagă să mai îngăduie puțin, ca să facă „un legănuț”, pe care dorește să-l agațe

de creanga unui copac și, în felul acesta, pruncul să fie lăsat în grija ocrotitoare a fenomenelor naturale:

„Ploile când or ploua,
Pi pruncuț mi l-or scâlta,
Codrul când s-a scutura,
Pi pruncuț l-or îmbrăca,
Vânturile când or sufla,
Pi pruncuț l-or legăna” (AF IFRBPH, 1968, f. 3-4).

Leagănul predispus pentru copilul lăsat în grija stihilor din natură capătă o funcție protectoare și devine „un element de protecție indispensabil”, „o amintire a originilor” (Chevalier, 1995, p. 202), dar și un topos folcloric cu deschidere spre estimarea unor sensuri primordiale cu un substrat mitologic străvechi. „Legănașu” aflat, „Într-un vârful de mlădinaș” (AF IFRBPH, 1966, f.114-115), „în vârful de pălținaș” (Taloș, 1973, p. 176) sau „de molidășu” (AF IFRBPH, 1982, f. 163-164) poate fi sesizat în analogie cu arborele sacru, un arhetip folcloric privit sub un unghi specific al raportului dintre mit și realitate. La fel ca și imaginea arhetipală a copilului mitic, arborele sacru constituie o proiecție simbolică venită din substraturi artistice adânci, el își trage originea „din mitologia arhaică dacică și daco-romană”, iar prin aceasta se are în vedere „sentimentul comuniunii dintre plantă și om” (Vulcănescu, 1985, p. 82), ce asigură legătura nemijlocită cu esențializarea conceptului despre „mitul codrilor și arborilor sacri” (*ibidem*, p. 82). Este conturat un diapazon empiric al cunoașterii umane unde legătura dintre om și tainele naturii se manifestă într-o procesualitate continuă, printr-un concept estetic și filosofic viabil.

Metafora mitică suplinește realitatea, ea contribuie la crearea unui cadru vizionar de o largă perspectivă unde au loc niște manifestări rituale. Dacă revenim la versurile din exemplul de mai sus, sesizăm, undeva în subtext, și o analogie cu un cântec de leagăn, dulce și odihnitor, murmurat pruncului ca să ne orienteze spre o lume de poveste, determinată fiind de sursele de inițiere mitică, care corelează elementele cosmosului cu cele pământeste. Sfera arhetipală unde este plasat personajul epic indică cadrul mitic vizionar, pentru a demonstra inițierea într-un „sistem mitologic de referință, a unui spațiu etern, care nu dispare și pe care fiecare îl descoperă prin confundarea în el însuși a meditației și contemplației interioare” (Bomher, 1994, p. 1). Astfel, pruncul lăsat în anturajul prielnic al naturii-mamă este ocrotit de Dumnezeu, de codru, de păsările cerului, de bunele ursitoare, care vor manifesta o atitudine plină de grijă și compasiune față de acesta, așa cum vom sesiza în situația poetică descrisă:

„Nani, nani, nani,
 Dragul mamei,
 Căci mama te va griji
 Și deseară îți va găti,
 Colibuță de nuele,
 Pătuleț de floricele.
 Și când vântul va bori,
 Dulce mi te-a adormi,
 Și când vântul a sufla,
 Iarăși mi te-a deștepta,
 În temeiul codrilor,
 În drumul tâlharilor” (Hâncu, 1977, p. 227).

În felul acesta, arhetipul mitic este orientat spre a dezvălui „un subiect cu ample valențe magico-simbolice în mitologia mai multor popoare”, fiind „investit cu funcții demiurgice și civilizatoare” (Hanganu, 2008, p. 79) și amplasat într-un context vast de probleme ale realității sociale de epocă. Motivul se caracterizează printr-o răspândire largă într-un context etnologic universal, cu orientare spre o structură narativă bine dezvoltată, cu situații tipice de viață în dezvăluirea unor aspecte „ale lumii sud-dunărene” (Cârstean, 1984, p. 133) și circulă la mai multe popoare din „zona sud-est – europeană” (Fochi, 1984, p. 158). Aserțiunea despre universalitatea acestui subiect este confirmată printr-o cercetare teoretică în studiile mai multor folcloriști. În această ordine de idei, Lilia Hanganu evidențiază niște similitudini cu folclorul bulgăresc, iar exemplul ce urmează în continuare demonstrează analogiile atât în plan tematic, dar și al inițierii arhetipale:

„Нани ми, нани, мъжко детенце!
 Тебе е майса Стара планина,
 До две елици – две мили сестри!
 Духне ке ветрец полюля ке те,
 удари ке дъждец окъпа ке те,
 дой ке кошута подои ке те”

„Nani, nani băiețel!
 Mama muntele-ți va fi,
 Brazii îți vor fi surori!
 Vântul te va legăna,
 Ploaia mi te scâldea,
 Ciuta te va alăpta”

(Hanganu, 2008, p. 89).

Există și situații când personajul epic este întrevăzut într-un „leagăn de mătase” – locul unde se vor săvârși actele ritualice fundamentale legate de creșterea inițiativă a copilului, de integrarea lui într-o atmosferă arhetipală specifică, determinată fiind de un evident mister existențial. De obicei, acest „leagăn de mătase”, așa cum vedem într-un text cules și publicat de Alexandru Amzulescu se află:

„Tuot în vârf de casă,
 Leagăn de mătase;

Vântu ni-o bătea,
 Pe iel l-o legăna;
 Frate cân a ninge,
 Pă iel că l-o unge,
 Și când a ploua,
 Pă iel l-o scâlda” (Amzulescu, 1983, p. 258).

O situație similară surprindem și într-o versiune greacă, de astă dată în centrul atenției transpare:

„Făt de aur vrui s-alint
 Într-un leagăn de argint,
 Făt de aur am veghiat
 'n al său leagăn argintat” (Papahagi, 1970, p. 40).

Situația poetică descrisă denotă o asemănare tipologică cu vechile colinde populare, unde profilul mitic al pruncului transpare prin intermediul unor analogii metaforice de o evidentă semnificație sacrală:

„De sus plouă
 Și mi-l scaldă,
 De sus ninge
 Și mi-l unge,
 Zâne trec
 Și mi-l aplec.
 Vântul bate
 Și mi-l leagănă” (Panfile, 1914, p. 55).

Prin arhetipul copilului aflat în sânul naturii se are în vedere „repetarea dramei mitice a eroului de pretutindeni și din toate timpurile”, un aspect definit prin „investirea lui cu atributele și destinul orfanului, a copilului prin excelență, adică a copilului primordial, în absoluta și invulnerabila lui singurătate cosmică, în perfecta lui unicitate” (Eliade, 1992, p. 83). De subliniat că în unele texte folclorice, în locul orfanului mitic, transpare chipul pruncului Iisus, acesta fiind relevat într-o aură de sfințenie, după cum sesizăm într-o culegere etnografică semnată de Traian Herseni. De astă dată însă, leagănul este amplasat „În vârful munților, / La poalele brazilor...”:

„Iar de clean de brad înalt,
 Este un leagăn agățatu,

Dar într-însul cine doarme
Doarme bunul Dumnezeu...
C-așa crește Duhul sfânt,
Duhul sfânt pe-acest pământ” (Herseni, 1977, p. 180).

„Dumnezeu cel mititel”, „rază-n vârful muntelui, în crucile brazilor” (*ibidem*, p. 174), se regăsește, mai ales, în unele texte din repertoriul colindelor populare, unde întrevădem același scenariu de natură cosmogonică. De astă dată, copilul divin are menirea de a aduce oamenilor un mesaj de pace, liniște, bucurie sufletească:

„Bate vântul, leagănă-l,
La trei zile apleacă-mi-l.
Și-l apleacă ca să crească,
Pământul să-l hăznuiască” (*ibidem*, p. 175).

Elementele artistice se comprimă și capătă intensitate mai ales atunci când se face referință la un anturaj existențial sobru, unde are loc tainica comuniune a pruncului sfânt cu vietățile din natura înconjurătoare, cerbii, ciutele, păsările cerului, care nemijlocit participă la creșterea inițiativă a acestuia. Înconjurat de atitudinea grijulie a naturii-mamă, de cer, de ape, de păduri, luate toate împreună, acestea vor alcătui un cosmos liturgic existențial, unde este amplasat copilul sfânt, pentru a da expresie unui sentiment total de cucernică plenitudine în fața măreției universului, de preamărire a divinității, în analogie cu psalmii biblici. Pruncul Iisus, aflat în stihia cosmică a naturii, se va menține în acest spațiu sacralizat pentru a găsi o justificare ontologică a existenței sale universale. Plenitudinea trăirii se precipită printr-un dor de îngeri, transpus în maniera unui cunoscut verset biblic:

„Înger, îngerășul meu,
Ce mi te-a dat Dumnezeu,
Totdeauna fii cu mine
Și mă-nvață să fac bine” (*Carte de rugăciuni*, 2004, p. 45).

Îngerii, aflați în preajma orfanului mitic, îl vor însoți în itinerarul lui spiritual orientat spre un anturaj ocrotitor ca să-i confere o certitudine divină. Îngerii coboară lent din nemărginirea cosmică și se suprapun într-un cadru mitic vizionar, prin dramatica contemplare a rosturilor existențiale, fiind orientați spre recrearea unei situații marcate de taină și mister. Așa cum „lumea îngerilor, deși nu se vede, nu înseamnă că nu e” (Militaru, 1995, p. 1), tot așa și orfanul mitic este, la un moment dat, încadrat în „ceata îngerilor” ca să ne „învețe vrerile lui Dumnezeu” (*ibidem*, p. 1). Cu alte cuvinte, este exprimată dorința nestăvilită spre desăvârșire și puritate

sufletească. Este creionat un anturaj sobru, de o superioritate absolută, unde din adâncul necuprins al bolților albastre

„Îngeri vor veni,
L-or sui la cer
Și l-or face înger” (Taloș, 1973, p. 217).

În unele texte baladești, în urma contaminării diferitor specii folclorice, copilul e înfășat sau acoperit „cu flori de măr”, o situație artistică de profunzime arhetipală, care vine să ne sugereze ideea de germinație totalizatoare, înțeleasă în succesiunea sa dialectică. Căderea florilor de măr peste pruncul adormit în sânul naturii mai indică și „un simbolism cristologic”, „ideea statorniciei din veac a ritmurilor primare ale vieții” (Fochi, 1971, p. 27). Arborele cosmogonic și orizontul floral se precipită într-o atmosferă inițiatică, unde personajul baladesc este plasat într-o zonă a misterelor, a resorturilor mitice, acestea tragându-și originea din straturile adânci ale creativității populare. Autorul anonim este marcat de o revelație spirituală deosebită atunci când vibrațiile sufletului său însetat de candori se avântă spre a contempla din necuprinsul universului, „la codița soarelui”, „la crenguța mărului”, pe „Dumnezeu, mititel și înfășățel”, aflat într-un „legănel de argințel”, „înfășețel în flori de măr” (AF IFRBPH, 1968, f. 67).

În această ambianță sacrală, imaginea arhetipală a copilului poate fi substituită prin formele alegorice ale mitului și privită în corelație cu germinația totalizatoare a universului terestru, așa cum sesizăm într-un text folcloric „cu concepție mitică”, „nu numai mai vechi, ci și cel mai interesant dacă nu și cel mai frumos” (Papahagi, 1970, p. 41). Pentru confirmarea ideii, cităm versurile:

„Sus în vârful munt'elui
Este-o masă rot'elată,
D'e îngeri înconjurată.
Îngerii cân mă vădzură
Mare rugă-n ceri făcură;
D'e rugăta lor cea mare
Pomu' i-n rai se legăna-re” (Papahagi, 1981, p. 281).

Este profilat un univers, unde simbolurile și detaliile artistice capătă o funcție de prefigurare mitică, trăgându-și originea dintr-o lume arhaică de valori spirituale, prin perpetuarea unor straturi culturale străvechi. Prin transfigurarea acestor imagini de sorginte germinativă, pare că asistăm la un spectacol ceremonial, unde predomină armoniile primare, iar arhetipul mitic

se regăsește printr-o „magie a realului” (Cimpoi, 1985, p. 3), identificată cu aspectele primare ale vieții și materiei, cu perenitatea mitului solar existențial. Spațiul spiritual mitic se reconstituie prin împletirea diferitor elemente, fie de geneză biblică, fie prin exteriorizarea unui destin ancestral, căutător al absolutului, plâsmuitor al unor situații neobișnuite. La un moment dat, pare că întreg anturajul selenar al cosmosului capătă o certitudine divină, iar zânele care vin să hrănească copilul sfânt, aprofundează sfera inițiatică din această ambianță sacrală, orientându-l spre niște contururi de sorginte mitică:

„Zânele pe aici vor trece
Și la el că s-or întrece
Și din gură-a-ndopa
Și cu apă l-a adăpa” (Taloș, 1973, p. 285).

Din această perspectivă, Ion Taloș are inspirația să depisteze o serie de imagini poetice unice, evidențiate în procesul de valorificare a textelor baladești despre jertfa zidirii, iar arhetipul copilului divin este privit în analogie nu numai cu fântâna, dar și cu o serie de motive tradiționale din folclorul nostru ritualic, exteriorizate prin perpetuarea unor straturi mitice străvechi. Odată ce au devenit fântână sau biserică, care să le asigure dăinuirea existențială, atât Meșterul Manole, cât și Ana, își vor asigura continuitatea vieții terestre și prin intermediul copilului mitic, o situație arhetipală de profunzime, ce dezvăluie și aprofundează ideea de perenitate, dar și o culminație a suferinței în necuprinderea cosmică. E semnificativ faptul că însuși actul inițiatic „de hrănire” a copilului are loc în preajma fântânei, analogia fiind determinată de „funcția experimentării sacrului” (Ispas, 2010, p. 14). Astfel, din monologul testamentar al eroinei din una din versiunile baladești, desprindem dorința acesteia ca pruncul să fie dus:

„Acas în grădină,
Acolo la fântână,
La cei doi prunășei
Și-l pune sub ei.
Păsările or veni
Pe el l-or hrăni” (Taloș, 1973, p. 285).

Atât fântâna „cu apă curătoare”, cât și orfanul mitic din balada „Meșterul Manole” se află „între epifanie și sacrament” (Ispas, 2010, p. 14), privite din perspectiva funcționalității mitice, aceste motive relevă intensitatea elegiacă a substanței epice, exprimă o simbolică întruchipare a suferinței și jertfei.

În altă variantă, preluată de asemenea din colecția lui Ion Taloș, atestăm o secvență unde despărțirea mamei de copii este exprimată prin culminația emoțională a unor sentimente răvășitoare, de o evidentă efervescentă lăuntrică. Astfel, din testamentul femeii predispuse „zidirii – construirii”, în tendința de continuitate a vieții dincolo de tărâmul existenței terestre, eroina își exprimă dorința ca:

„Din două țâie a mele
S-or face două fântânele.
Copiii s-or adăpa
Și-or gândi că-i maică-sa.
Din două cosițe a mele,
Crește-or două vlădițele (mladicele),
Tu fă leagăn din ele.
Că din ies picioarele a mele,
Face-ar două legănele.
Vai, și din ieștea uăfișori,
Or crește doi pâlțișori” (Taloș, 1973, p. 284).

Predispus desacralizării, și de astă dată, elementul mitic capătă niște nuanțe suplimentare, în subtext, autorul anonim face referință la „complexul danaidic” predestinat „de natura vinei” (Caracostea, 1969, p. 10) din situația epică descrisă. Astfel, eroina se vede preschimbată în două „fântânele” de „adăpat” copiii, o sugestie metaforică a dăruirii totale, iar „din cosițele mele”, vor „crește două vlădițele” pentru „două legănele”, „din ieștea uăfișori” „vor crește doi pâlțișori”, de unde va contempla din neființă legănarea pruncului, pentru a veghea creșterea lui inițiativă. Prin desacralizare, elementele mitului danaidic suferă niște schimbări semantice noi, prin care se face referință la o scenă de profundă interiorizare lăuntrică. Iar atunci când „jertfa este îndeplinită” (*ibidem*, p. 185), „în semn de înălțare a lăcașului sfânt”, copilul rămâne ca să se mențină în această oază a luminii inițiatice, demonstrând prezența unui deznodământ, care exprimă „cele mai frumoase aspecte ale poeziei noastre populare”, dar și „ale poeziei populare de pretutindeni” (*ibidem*, p. 223).

În rezultatul cercetării, am încercat să demonstrăm numeroasele interpretări semiotice și estetice despre semnificația arhetipală a copilului mitic din tradiția folclorică românească, evidențiind cu perspicacitate gândul, că eposul nuvelistic este „un sistem deschis” (Crețu, 1980, p. 103), un domeniu de continuă resurecție și evoluție, generator de sentimente, trăiri, revelații estetice fără precedent preluate din creativitatea folclorică. În planul funcționalității mitice, problema rămâne deschisă și pentru alte cercetări, fiind orientată să dezvolte și să aprofundeze „un adevărat cod axiologic al etnosului folcloric” (Cârsteian, 1984, p. 201) pentru

a dezvălui și a pune în circulație o serie de realizări de importanță colectivă, de o vădită semnificație etică, estetică, gnoseologică, de a promova valorile perene ale spiritualității populare cu durată menținerii lor în timp.

Referințe bibliografice:

- AMZULESCU, Alexandru. *Balada familială. Tipologie și corpus de texte*. București: Editura Academiei, 1983.
- BOMHER, Noemi. *Mit și mitologie eminesciană*. Iași: Editura Virginia, 1994.
- BĂLĂEȚ, Dumitru. *Eterna regăsire*. București: Editura Cartea Românească, 1979.
- CARACOSTEA, Dumitru. *Poezia tradițională română*. V. II. București: Editura pentru Literatură, 1969.
- Carte de Rugăciuni*. București: Editura Agapis, 2004.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Vol. 1-3, București: Editura Artemis, 1994, 1995.
- CIMPOI, Mihai. *Magia realului*. În: *Boțu, Pavel. Scrieri alese*. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1985.
- CÂRSTEAN, Stelian. *Balada și folclorul Moldovei de Nord*. București: Editura Minerva, 1984.
- CIOMPEC, Gheorghe. *Motivul creației în literatura română*. București: Editura Minerva, 1979.
- CREȚU, Tudor. *Etnosul folcloric – sistem deschis*. Timișoara: Editura Facla, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*. Iași: Editura Junimea, 1992.
- FOCHI, Adrian. *George Coșbuc și creația populară*. București: Editura Minerva, 1971.
- FOCHI, Adrian. *Estetica oralității*. București: Editura Minerva, 1980.
- FOCHI, Adrian. *Paralele folclorice, coordonatele lumii carpatice*. București: Editura Minera, 1984.
- FOCHI, Adrian. *Valori ale culturii populare române*. București: Editura Minerva, 1988.
- ISPAS, Sabina. *Embleme și stereotipii. Pledoarie pentru o abordare diversificată a culturilor orale*. În: *Identitatea limbii și culturii române din perspectiva globalizării*. Volum îngrijit de Ofelia Ichim și Florin Teodor Olariu. Iași: Editura Trinitas, 2002.
- HANGANU, Lilia. *Subiecte, motive, imagini comune în folclorul epic al românilor și bulgarilor*. Chișinău: Editura Pontos, 2008.
- HÂNCU, Andrei. *Ciclul baladic pe tema vinderii femeii*. În: *Limba și literatura moldovenească*, 1970, nr. 2, p. 30-42.
- HÂNCU, Andrei. *Eposul baladic la moldoveni*. Chișinău: Editura Știința, 1977.
- HERSENI, Traian. *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1977.
- MILITARU, Vasile. *Șaptele îngerilor și poemele nemuririi*. București: Editura Lumină din Lumină, 1995.

- PANFILE, Tudor. *Crăciunul. Studiu etnografic*. București, 1914.
- PAPAHAGI, Tache. *Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*. București: Editura Minerva, 1970.
- PAPAHAGI, Tache. *Grai. Folklor. Etnografie*. București: Editura Minerva, 1981.
- RUSU, Aurelia. 15 iunie. Mihai Eminescu. În: *Buletin de cercetări eminescologice*. Serie nouă, 2005, nr. 2, p. 55.
- TALOȘ, Ioan. *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*. București: Editura Minerva, 1973.
- TEODORESCU, Alexandru. *Poezii populare românești*. București: Editura Minerva, 1973.
- VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București: Editura Academiei, 1985.

Surse:

- AF IFRBPH, 1966, ms. 164, f.114-115, Obileni – Hâncești, inf. E. Rotaru, culeg. E. Junghietu.
- AF IFRBPH, 1968, ms. 134, f. 3-4, Dolinscoe (Anadol) – Reni – Odesa, inf. M. Ceclea, culeg. Gr. Botezatu.
- AF IFRBPH, 1968, f. 67, Limanscoe – Reni – Odesa, inf. I. Roșu, culeg. Efim Junghietu.
- AF IFRBPH, 1982, ms. 338, f. 161-163, Crasnoilc – Storojineț, inf. V. Șolcan, culeg. Gr. Botezatu, N. Băieșu.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

PROBLEMA AUTENTICITĂȚII LITERARE. SCURT ISTORIC (II)

Cristina DICUSAR

Cercetător științific stagiar

E-mail: dicusarcristina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6480-994X>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

APPROACHES TO THE PROBLEM OF LITERARY AUTHENTICITY. A HISTORICAL OUTLINE (II)

Abstract

The present article follows the evolution of the approaches to the problem of authenticity, focusing on the various forms of literary authenticity reflected in modernist literary theory texts and manifestos. We will emphasize the differences and similarities between the conceptions, phenomena, and literary currents that refer to authenticity, trying to understand their causes and evolution. The subjects we will particularly draw attention to refer to the definition of authenticity throughout literary history, literary authenticity expressed within the literary currents of modernism, and the influence of philosophical conceptions concerning authenticity on modernist literature.

Keywords: authenticity, modernism, instinct, intuition, imagination, Decadentism, Symbolism, Expressionism, Aestheticism, Dadaism, Surrealism, Imagism.

Rezumat

Articolul de față urmărește evoluția abordărilor problemei autenticității, concentrându-se pe diversele forme de autenticitate literară reflectate în textele teoretice și manifestele literare moderniste. Vom sublinia diferențele și similaritățile dintre concepțiile, fenomenele, curentele literare ce se referă la autenticitate, încercând să motivăm evoluția acestora. Subiectele la care vom atrage atenția în mod deosebit se referă la felul în care a fost definită autenticitatea pe parcursul istoriei literare, autenticitatea literară exprimată în cadrul curentelor literare ale modernismului, dar și influența concepțiilor filosofice despre autenticitate asupra literaturii moderniste.

Cuvinte-cheie: autenticitate, modernism, instinct, intuiție, imaginație, decadentism, simbolism, expresionism, esteticism, dadaism, suprarealism, imagism.

“Make it New”¹, astfel sună titlul unei cărți de eseuri ale poetului Ezra Pound (1885-1972), titlu care surprinde elocvent spiritul modernismului, spirit care își propune să surprindă, să refacă, să rescrie, să reconstruiască, să schimbe sau, cu alte cuvinte, să reînnoiască (to *make it new*) felul în care este văzută (și făcută) literatura. Această căutare a noului, ca pe o esență pierdută a literaturii, a istoriei, a individului, stă și la baza literaturii moderniste timpurii.

De la remitzarea trecutului, la ruptura radicală față de tradiție, reînnoirea ce are loc în cadrul literaturii moderniste are mai multe fațete și etape. Caracterizate prin opoziție și revoltă², curentele moderniste variază de la opoziția față de tradiție și clișeu (simboliști, estetiști, expresioniști etc.), la negație totală sau chiar „dezgust” (la dadaiști sau la Generația Beat) față de realitate³. Mai mult, acest spirit de contradicție din cadrul curentelor avangardiste prezintă deseori modalități de a face o literatură care să se insinueze în exterior, în realitate: autorii avangardelor nu-și propun să efectueze o reflecție a „noii” realități, (de altfel, Primul Război Mondial a avut un rol crucial în renunțarea la literatura imitativă, ajungându-se la pledarea pentru o literatură care să cerceteze în mod profund problemele și dilemele sufletești pe care le-a pus în față acest conflict: „Războiul (...) a arătat cât de ridiculă era pretinsa literatură realistă, fotografică”) (Petrescu, 2008, p. 58), ci, în mod contrar, să-și insinueze literatura în realitate, în istorie, să se impună în exterior (Lerner, 2016)⁴.

Cu toate acestea, dincolo de spiritul lor negator, avangardele au rolul de a recupera o inocență pierdută. O inocență sinonimă cu regăsirea spiritului violent, primordial al sinelui și al lumii: „Avangarda nu se poate sustrage legii fundamentale a spiritului, care este revenirea instinctiv-defensivă la esență, recuperarea purității originare. Act, cum vom vedea, de mari urmări estetice și literare. Dar de pe acum devine evident că avangarda constituie doar momentul violent al unei resurecții inocente, o formă agresivă de renaștere spirituală, explozia care sparge formele corupte și recuperează esența pură a umanității” (Marino, 1973, p. 186).

În articolul ce urmează vom aborda câteva teorii și idei-cheie, care ne oferă o viziune asupra atitudinilor față de autenticitate din cadrul modernismului și,

¹ „Reînnoiește” (*trad. n.*)

² „Dacă este adevărat că spiritul modern implică prin însăși esența sa (negația clasicului) opoziția, avangarda împinge la paroxism această tendință devenită metodă esențială și stil unic de existență.” (Marino, 1973, p. 181)

³ „Faptul că ideea de „dezgust” apare atât la dadaiști cât și la beatnici este simptomatic. Fără a intra în subtilități de fenomenologie existențialistă, se poate afirma că „greața” definește starea de spirit originară a avangardei, o „greață” invincibilă și totală, o repulsie cvasi-viscerală pentru întreaga condiție umană și culturală.” (Marino, 1973, p. 181)

⁴ Idee exprimată de Peter Bruger și comentată de Ben Lerner în pledoaria lui pentru poezie, *The Hatred of Poetry* (Lerner, 2016)

în mod central, al avangardelor. Ne limităm la câteva dintre ideile teoretice emise de autorii moderniști, fără a aborda textele literare propriu-zise, întrucât asta ar însemna un studiu de proporții.

Autenticitatea ca „simpatie”: instinct și intuiție. Dacă în perioada de până la modernism autenticitatea literară este o autenticitate, în mare parte, de tip „mimetic”, care pune accentul pe realitate ca narațiune coerentă, atunci odată cu modernismul și avangardele, autenticitatea devine un concept literar mult mai complex, în care rolul principal îi revine nu atât lumii înconjurătoare și stratului ei faptic, cât *intuiției* și capacității transformative a acesteia. Autorii moderniști sunt interesați de incoerență, de ambiguitate, de simbol, de subconștient, de imagine, de expresia pură a emoțiilor și stărilor, ocolind raționalul, faptele, încercând căi literare alternative de a pătrunde în esența autentică a vieții.

Filosoful Henri Bergson (1859-1941) a devenit cunoscut în modernism pentru accentul pe care-l pune pe importanța intuiției și a experienței directe în contrast cu rațiunea. „Da, *cunoașterea absolută*, metafizică”, în opinia lui Bergson, „e posibilă (...). Și e de natură psihologică. Instrumentul ei este intuiția”, scrie Camil Petrescu în eseuul său *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (2008, p. 75).

Bergson pornește definirea intuiției de la noțiunea de instinct, termen pe care îl opune inteligenței, preocupată de materia neînsuflețită (spre deosebire de instinct, a cărei preocupare este *viața*⁵). Printr-un fel de „simpatie”⁶, artistul încearcă să pătrundă în esența ființei, prin acest instinct „dezinteresat, conștient de sine, capabil să reflecteze asupra obiectului său și să-l lărgească nedefinit” (Bergson, 1998, p. 168), pe care Bergson îl numește intuiție. Astfel își explică filosoful existența, la om, a intuiției estetice: „Ochiul nostru observă trăsăturile ființei vii, dar adunate la un loc și organizate. Îi scapă intenția vieții, mișcarea simplă care trece prin liniile de evoluție, care le pune în relație și le dă o semnificație. Tocmai această intenție vrea s-o recupereze artistul situându-se în interiorul obiectului printr-un fel de simpatie și înlăturând, printr-un efort de intuiție, bariera pusă de spațiu între el și model. (...) în locul cunoașterii propriu-zise, rezervată inteligenței pure, intuiția va putea să înlesnească sesizarea a ceea ce datele inteligenței dobândesc deficitar și să îngăduie deslușirea mijlocului de a le completa” (Bergson, 1998, p. 169). Efortul de a efusa această barieră prin intuiție, este, scrie Bergson, imaginația.

Bergsonismul, în multiplele lui aplicări, interpretări și dezvoltări, a condus la o literatură în care autenticitatea literară a devenit egală cu explorarea intuiției, ocolind deseori analiza și coerența rațională a faptelor. Întâietate i s-a dat, de acum încolo, fenomenului și ființei în continuă mișcare și schimbare.

⁵ „Inteligența și instinctul sunt îndreptate în două sensuri opuse, prima spre materia neînsuflețită, cealaltă spre viață” (Bergson, 1998, p. 168).

⁶ „Instinctul este simpatie” (Bergson, 1998, p. 168).

Autenticitatea de dincolo de adevăr. „Din toate, îmi place ceea ce se scrie cu sânge. Scrie cu sângele tău și vei vedea că sângele e spirit. (...) Cel ce scrie cu sângele său și în maxime, nu vrea să fie citit, ci învățat pe dinafară.” (Nietzsche, 1991, p. 42). Acest pasaj din *Așa grăit-a Zarathustra* ilustrează acuta preocupare a lui Nietzsche (1844-1900) față de transferul existență-text ce are loc în cadrul literaturii autentice, viscerele și, respectiv, a transferului text-existență în contextul interacțiunii cititorului cu acest tip de literatură. Influența *Weltanschauung*-ului lui Nietzsche a fost, credem noi, hotărâtoare pentru multe dintre mișcările, curente și direcțiile literare moderniste și chiar postmoderniste.

Opera lui Nietzsche a alimentat o „hermeneutică a suspiciunii” (Paul Ricoeur) în cadrul modernismului, ceea ce a presupus o permanentă contestare a valorilor morale, a vechilor metode de a face literatură și chiar a realității, căutându-se, prin mijloace artistice, o realitate de dincolo de adevărul palpabil. Influența cea mai evidentă se poate observa în cazul estetismului, în cadrul căruia ideile filosofului sunt puse în practică prin chestionarea valorilor morale, prin accentul pus pe realitate ca aparență, ca sursă a frumosului și, la rândul său, a frumosului (în detrimentul adevărului) ca sursă de înțelepciune. Dar și mai târziu, goana după libertatea față de moralitate, față de orice structuri limitative, este evidentă în alte mișcări, curente și grupări de avangardă și la alți artiști moderniști. În eseu său, *Despre adevăr și minciună în sens extramoral* (trad. n.), Nietzsche vorbește despre om ca fiind într-un continuu proces de creație a realității (și „adevărului”) la care nu are un acces direct și pe care o percepe printr-un continuu proces de metaforizare: „un stimul nervos este transferat într-o imagine: prima metaforă. Imaginea, la rândul ei, este imitată într-un sunet: a doua metaforă (...) nu avem decât metafore pentru lucruri” (Nietzsche, 1990, p. 82-83) (trad. n.). Formarea metaforelor este, așadar, un instinct uman, instinct care ne împinge să refacem realitatea, pentru ca aceasta să fie pentru noi „la fel de colorată, neregulată, fără rezultate și coerență, fascinantă și mereu nouă, ca lumea viselor noastre” (Nietzsche, 1990, p. 89) (trad. n.). Aceeași suspiciune față de adevăr o vedem în literatura modernistă, dar și aceeași încredere față de vocația artistică a omului: „Adevăratul destin dialectic al omului este exprimat nu în morală, ci în artă”, scrie Nietzsche (*apud* Trilling, 1972, p. 33) (trad. n.).

Estetism: supraviețuirea prin ficțiune sau autenticitatea din imaginație. Estetismul, cu faimosul slogan „arta pentru artă”, considera literatura un mijloc al plăcerii și o sursă a frumosului. Arta nu trebuie să aibă o morală, cum își doreau trei dintre scriitorii excluși din mișcare (John Ruskin, Matthew Arnold și George MacDonald, scriitori ce modificaseră sloganul în „artă pentru adevăr”). Arta autentică, în opinia scriitorilor estetiști este sinonimă cu punerea în valoare a fiecărui moment, fiind o formă de înțelepciune. Walter Pater (1839-1894), unul dintre teoreticienii de bază ai estetismului, considera că scopul artei este să capteze esența vieții, reflectând complexitatea experiențelor umane. Autenticitatea în

literatură, în opinia sa, nu înseamnă a reprezenta o senzație în scriitură, mimând-o, reamintind(u-și)-o, dar mai curând a o produce, a o recrea (Pater, 1980, p. 188). Părerile lui Pater asupra autenticității în literatură erau de asemenea strâns legate de credința lui în importanța plăcerii estetice. Pater credea că această plăcere nu ar trebui să fie superficială, ci să fie legată de o înțelegere mai profundă a lumii, fiind o formă de înțelepciune.

Pentru scriitorii asociați mișcării estetice o altă noțiune-cheie este cea de extaz. Extazul este un mijloc de a transcende obișnuitul, lumescul, cotidianul și de a ajunge la frumusețe și plăcere. Scriitori precum Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne și Arthur Symons erau cunoscuți prin interesul lor pentru senzual și decadent și pentru că au pus accentul adesea pe experiențe care erau considerate tabu sau neconvenționale. Ei credeau că extazul este o componentă vitală a experienței artistice și că prin căutarea plăcerii și frumuseții se putea ajunge la transcendență.

Scriitorii esteticiști au ținut să meargă dincolo de realitate și istorie, în domeniul imaginarului, cultivând un adevărat dezgust pentru eveniment și document: „Una dintre principalele cauze ce se pot atribui caracterului ciudat de banal al celei mai mari părți a literaturii din epoca noastră este neîndoielnic decăderea Minciunii ca artă, știință și plăcere socială. Istoricii antici ne-au dat sub forma evenimentului o încântătoare ficțiune; romancierul modern ne dăruiește evenimente plicticoase sub pretextul ficțiunii”, scrie Oscar Wilde într-un eseu-parodie (1972, p. 33), sau „Cerem literaturii distincție, farmec, frumusețe și putere imaginativă. Nu vrem să fim chinuți și dezgustați de relatarea faptelor celor mărunți” (*ibidem*, p. 37-38). Dacă simbolistii și expresioniștii pun accentul pe trăirea particulară și pe expresia acesteia, atunci estetismul presupune refugiul din realitate în imaginație, intuind în aceasta din urmă un nucleu autentic: „Singurii oameni adevărați sunt cei care nu au existat niciodată” (*ibidem*, p. 38).

Simbolismul ca autenticitate de tip mediat. Curentul literar simbolist continuă demersul literaturii decadente și vine ca reacție la literatura „artei pentru artă” (estetism). Fiind preocupată atât de nuanțe, de particularul senzațiilor și emoțiilor, cât și de „ideile primordiale” (Moréas, 1886), de mitic, de ezoteric, literatura simbolistă stabilește legături între aceste două dimensiuni existențiale. Limbajul simbolic face nu atât referințe, cât paralele între lucruri, iar acestea devin tot atâtea „adevăruri”, definiții poetice. Simbolul sau sistemul de semne cu care operează textul ficțional, dar care, în același timp, se diferențiază de textul propriu-zis, spune Michael Riffaterre, este unul dintre instrumentele de creare a adevărului (poetic) (1993, p. 53). Putem afirma că autenticitatea simbolistă are caracterul unui verdict temporar: *corbul* lui Edgar Allan Poe (1809-1849) devine echivalent cu moartea; *florile răului*, la Charles Baudelaire (1821-1867), semnifică frumusețea suferinței și a răului; *plumbul*, la George Bacovia (1881-1957) devine sentimentul de greutate al pierderii.

Un alt aspect al poeziei simboliste este preocuparea pentru ambiguitate, sondarea zonelor cele mai obscure și întunecate ale existenței și ale eului. Din acest motiv, scriitorul simbolist folosește un limbaj al contrastelor, al sinesteziei, căutând relații ascunse între lucruri. Autenticitatea devine, așadar, o capacitate vizionară a autorului, de a intui legături dintre aceste zone vapoase, obscure, vagi ale vieții și faptele ei.

În aceeași perioadă în care a fost formulat manifestul simbolist, Ernest Raynaud, poet francez din grupul Școlii romane, fondată de Jean Moréas, vine cu o definiție a poeziei în cheie autenticistă: „poezia este expresia, prin intermediul limbajului uman, redus la ritmul său esențial, a simțului misterios al aspectelor existenței; ea înzestrează cu autenticitate trecerea noastră prin viață” (Marino, 1973 p. 159).

Autenticitatea ca expresie esențializată. O continuare firească a simbolismului a fost expresionismul, o mișcare amplă, al cărei nucleu german s-a răspândit atât în Occident, cât și în estul slav al Europei. În *Avangarda artistică a secolului XX*, Mario de Micheli evidențiază faptul că expresionismul este „calea spre o concepție existențială a artei” (1968, p. 86). Același autor va sublinia câteva trăsături esențiale ale expresionismului, printre care: „o energică aplecare spre «dezistorizarea» sentimentului (...), identificarea eternului cu un simplu dat fiziologic nediferențiat, cu un vag psihologism, cu un pur *a te simți trăind*, în adâncul căruia se află doar cheagurile palpitânde ale instinctului” (*ibidem*, p. 86). Pentru expresioniști, produsul artistic nu înseamnă ordine, compoziție, frumusețe, ci doar expresie (*ibidem*, p.73). Aceștia tind spre dezvoltarea, prin artă, a nucleului etern al realității, nu spre o imitare oarbă a acesteia. Dacă simboliștii foloseau simbolul pentru a face paralele între lumea ideilor și cea a sentimentelor particulare, în expresionism contează tot mai mult trăirea particulară, expresia ei cât mai pură, așadar, mai autentică, intuiția și instinctul. „Lumea ideilor” este estompată de trăire, de acel „strigăt” expresionist.

Rainer Maria Rilke (1875-1926), scriitor modernist cu accente expresioniste, în *Scrisori către un tânăr poet*, vorbește despre arta autentică și despre chemarea pe care e necesar să o simtă creatorul pentru a putea crea, chemare care să vină din nucleul ființei lui⁷. Artistul expresionist caută să exprime nucleul lucrurilor trăite, esența de dincolo de eveniment, de istorie și cotidian.

⁷ „Nimeni nu te poate sfătui și ajuta, nimeni. Există o singură cale. Intră în tine. Caută motivul care te îndeamnă să scrii; află dacă el își întinde rădăcinile în cele mai adânci locuri ale inimii tale, recunoaște dacă ar trebui să mori în cazul că și s-ar refuza să scrii. Aceasta-i mai presus de toate – întreabă-te în cea mai liniștită oră a nopții tale: trebuie să scriu? Pătrunde în tine pentru a primi un răspuns profund. Și dacă răspunsul va fi afirmativ, dacă poți răspunde acestei întrebări serioase cu un puternic și simplu „trebuie”, atunci construiește-ți viața conform acestei necesități” (Rilke, 1954, p. 18-19) (*trad. n.*)

Dadaism sau autenticitatea ca repudiare a convenției. Unul dintre cele mai violent-înnoitoare curente literare avangardiste a fost, cu siguranță, dadaismul: „noi voiam să privim lumea cu ochi noi, (...) voiam să reconsiderăm și să verificăm însăși baza noțiunilor ce ne fuseseră impuse de părinții noștri și să le probăm justetea”, scria Tristan Tzara în *Le surréalisme et l'après-guerre* (Micheli, 1968, p. 141). Curent al negației și al perpetuei reînnoiri a expresiei artistice, dadaismul devenise, dincolo de o formă de a face literatură (și dincolo de o literatură care să redefinească realitatea, cum o făceau, bunăoară, simboliztii și expresioniștii), un mod de existență în realitate și o dorință „acută de a transforma poezia în acțiune. Era, în fine, tentativa cea mai disperată de a suda fractura dintre artă și viață, al cărui prim semnal dramatic îl dăduseră Van Gogh și Rimbaud” (*ibidem*, p. 145). Dadaismul devine astfel un tip de literatură care se întâmplă (și) în afara textului, o antiliteratură ca gest provocator care să afirme o nouă autenticitate ce se opune anarhic oricăror reguli literare sau extraliterare.

Contextul perfect pentru formarea curentului dada era *Cabaretul „Voltaire”*, a cărui inițiatori au fost scriitorul Hugo Ball și soția sa, poeta și actrița de cabaret Emmy Hennings. Ei au adunat artiști din varii domenii și, în fiecare seară, aceștia performau în fața publicului. Scopul lui Ball era de a cuceri și cutremura Zürichul din temelii (Rasula, 2015, p. 17), lucru care exercita mare presiune asupra artiștilor, încât, la un moment dat, Hugo Ball nota: „Cabaretul are nevoie de odihnă. Toată tensiunea performance-urilor zilnice nu este doar oboșitoare, ci debilitantă” (*ibidem*) (*trad. n.*). Această oboșală a lăsat însă loc unor experimente artistice de performanță care au pus baza unei noi poezii – poezie care se întâmpla mai ales pe scenă și care voia să redescopere mereu și mereu puterea autentică a cuvântului. Unul dintre scopurile acestor performance-uri zilnice a fost regăsirea purității limbajului (și chiar a sunetului), revenirea la primitivitatea acestuia, pentru a-și putea restabili credința în cuvânt, în artă. Deconstrucția Dada, la prima vedere un experiment de la marginea literarului, a avut acest impact covârșitor tocmai datorită faptului că artiștii s-au racordat la contextul lor istoric, trăind drama și violența războiului ca pe o distrugere a culturii de dinainte și ca pe o criză a limbajului artistic.

Suprarealism sau autenticitatea din vis. Negația Dada continuă prin afirmarea suprarealismului: „Refuzului total, spontan, primitiv, al mișcării Dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, științifică, sprijinindu-se pe filozofie și psihologie. Cu alte cuvinte, opune anarhismului pur un sistem de cunoaștere” (Micheli, 1968, p. 159). Suprarealismul este interesat mai mult de text și de explorarea subconștientului uman prin text, însă fără să excludă componenta stilistică, tehnică literară, chiar dacă rămâne fidel libertății maxime de exprimare, utilizând metoda dicteului automat: „(...) Există modalități, oricât de șocant ar părea, de a discrimina între textele suprarealiste. Prin puterea lor. Prin nouitatea lor. Și, ca visele, acestea trebuie să fie bine scrise. Of, pot să aud exclamațiile tale

ipocrite. Cine spune că pentru a scrie bine trebuie să aștepti șapte ani între fiecare cuvânt? A scrie bine este cum ai merge pe o linie dreaptă. Dar dacă te împiedici, scutește-mă de acest spectacol tulburător. Ascunde-te. Ar trebui să-ți fie rușine.” (Aragon, 1991, p. 95) (*trad. n.*).

Spațiul oniric devine, pentru suprarealiști, locul principal în care se întâmplă poezia. În manifestul suprarealist, Andre Breton scrie: „Eu cred în viitoarea rezolvare a acestor două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*, dacă i se poate spune așa” (Micheli, 1968, p. 290). Această readucere a visului în realitate prin scris sau afirmarea realității visului, constituie tipul de autenticitate cu care operează suprarealiștii. Scriitorul suprarealist autentic trebuie să fie, astfel, o „pâlnie” (vezi Urmuz) între două lumi, efectuând transferul de planuri.

Ecuția autenticității. Ezra Pound (1885-1972) s-a impus ca una dintre cele mai importante personalități ale modernismului, devenind un centru de gravitație pentru autorii moderniști. Este inițiatorul grupării/curentului imagist și al celui vorticism, însă mesajul teoretic și poetic al lui Pound a mers dincolo de curente și grupări. Reținem însă cele trei principii imagiste pe care trebuie să se bazeze poezia, conform lui Pound și poezilor „H. D.” și Richard Aldington, redată în eseu *O retrospectivă*:

1. „Tratarea directă a „lucrului” fie el subiectiv sau obiectiv.
2. A nu folosi absolut niciun cuvânt care să nu contribuie la prezentare.
3. În ceea ce ține de ritm: a compune în secvența frazei muzicale, nu în secvența unui metronom.” (Pound) (*trad. n.*)

Pentru Pound poezia autentică însemna, așadar, esențializare, renunțarea la retorică, compresiune și elocvență, imagine. Prin imagine, Pound înțelege „un complex intelectual și emoțional surprins într-un anumit moment... Prezentarea instantanee a unui astfel de „complex”, care dă acel sentiment de eliberare bruscă; acel sentiment de libertate față de limitele de timp și spațiu; acel sentiment de creștere bruscă, pe care îl trăim în prezența celor mai mărețe opere de artă.” (Pound) (*trad. n.*). Aceasta este ecuația lui Pound, prin care autorul atinge, în ceea ce scrie, directetea, intensitatea, puritatea, imediatetea. Ceea ce îl face pe Pound un autor foarte complex și valoros este însă combinația dintre această intensitate și o tehnică foarte bine controlată. O tehnică ce ține de interesul acestuia pentru trecut și pentru tradiția literară, de unde acesta se inspiră și pe care o consideră sacră. Dacă la scriitorii dadaști observăm o obsesie față de limbajul primitiv, pur, la Pound vedem o obsesie față de tradiția literară, de cărți, de traduceri, de biblioteci (Hammer). Mottoul „make it new”, din introducerea noastră, capătă astfel un înțeles mai profund la Pound, întrucât tradiția, trecutul literar, printr-o tehnică intens mediată, este readus la viață, este reînnoit prin re-trăirea livrescă, iar cititorul este, prin textele lui Pound (mai ales prin *Cantos-urile*) readus la surse. Prin figura lui Pound, figură prin excelență modernistă, se introduce un alt tip de erou literar – intelectualul.

Autenticitatea ca actualitate. O altă figură centrală a modernismului literar este T.S. Eliot (1888-1965). Cu o abordare diferită față de cea poundiană, T.S. Eliot folosește pe larg citatul în poemele sale. Trecutul, pentru Eliot, e ceva ce trebuie reciclat. Acesta nu-și dorește să re-trăiască marile texte, ci să le actualizeze, să le imprime un nou suflu și, astfel, să le altereze. În eseuul său, *Tradition and Individual Talent (Tradiție și talent individual)*, Eliot își redă viziunea față de rolul artistului care, prin opera sa, alterează, dislocă, modifică literatura de până la el: „pentru a aprecia însemnătatea [unui artist], trebuie să-l pui în valoare prin al compara cu poezii și artiștii morți. Nu poți să-l prețuiești izolat; trebuie să-l așezi, pentru contrast și comparație, printre morți. (...) Necesitatea ca el să se conformeze, să creeze o coerență cu poezii de dinaintea sa, nu este unilaterală; **ceea ce se întâmplă, atunci când este creată o nouă operă de artă, este ceva care se întâmplă simultan cu toate operele de artă care au precedat-o.** Monumentele existente formează o ordine ideală între ele, care este modificată prin introducerea noii (cu adevărat noii) opere de artă printre ele.” (Eliot) (*trad. n.; subl. n.*).

Autenticitatea este astfel văzută ca o amprență pe care și-o lasă autorul asupra literaturii în totalitatea ei. E o adevărată provocare lansată literaturii anterioare, dar și sieși, întrucât această sarcină implică o comunicare constantă cu tradiția anterioară și, uneori, chiar o sfidare a acesteia. Astfel, credința lui T.S. Eliot este faptul că scriitorul trebuie să fie un intelectual și să scrie aluziv, indirect, complex, „pentru a putea forța sau disloca, dacă este necesar, limbajul în sensul propriu” (Eliot, 1934, p. 289) (*trad. n.*).

Din modernismul timpuriu se observă o apropiere a literaturii de teorie, punerea în practică a teoriei devine centrală, de aici derivă interesul față de experiment, față de reînnoire și reinventare. Ideile gânditorilor, ale filosofilor, ale teoreticienilor și atenția cu care aceste idei au fost implementate în practicile literare de către autorii moderniști pare simptomatică pentru fiecare curent literar și idee teoretică de amploare emergentă în perioada modernistă. Nu mai există o literatură izolată față de celelalte arte și științe umaniste, literatura se transformă dintr-o practică solitară, izolată și izolantă, într-o practică comunitară. Se conturează astfel un alt tip de autenticitate, un alt mod de a fi în literatură, ceea ce înseamnă:

1. a răspunde unui anumit context, a crea în interiorul unei epoci, a aduce în discuție și a oferi soluții la crizele culturale, morale și sociale cu care se confruntă individul, cu alte cuvinte, a scrie o literatură care să se impună în exterior;
2. a insolita, ceea ce poate însemna a scrie performativ sau a șoca, a crea, în scris, efectul de imprevizibil, de nou, a distruge și a răsturna stereotipuri;
3. a accesa, prin text, cunoștințe și senzații primordiale, a explora mitul, puterea primară a cuvântului, a literaturii.

Începând cu modernismul, preocupările estetice nu mai presupun (doar) imitarea și explorarea lumii, literatura modernistă este un pariu ontologic, o provocare și o seducere a cititorului spre o viață autentică. Ironia, în tradiția nietzscheană, caracterul insolit, observate la autorii moderniști, sunt modalități de atragere a cititorului în aventura (re)ontologizării ființei umane.

Referințe bibliografice:

ARAGON, Louis. *Treatise on Style*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991.

BERGSON, Henri. *Evoluția creatoare*. Iași: Editura Institutul European, 1998.

HAMMER, Langdon. *Modern Poetry: Lecture 9*, 2007. [online]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=oYQ7dWVI_I8&list=PLh9mgdi4rNewA25FVJ-lawQ-yr-alF58z&index=9&ab_channel=YaleCourses [citată 01.02.2023]

ELIOT, T.S.. *Tradition and the Individual Talent* [online]. Disponibil: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent> [citată 01.02.2023]

ELIOT, T.S.. *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited, 1934.

LERNER, Ben. *The Hatred of Poetry*. New York: FSG Originals, 2016.

MARINO, Adrian. *Dicționar de idei literare*. Vol. I. București: Editura Eminescu, 1973.

MICHELI, Mario de. *Avangarda artistică a secolului XX*. București: Editura Meridiane, 1968.

MOREAS, Jean. *The Manifesto of Symbolism*, 1886, [online]. Disponibil: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MoreasManifesto.php> [citată 01.02.2023]

NIETZSCHE, Friedrich. *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*. New Jersey: Humanities Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *Așa grăit-a Zarathustra*. București: Editura Edinter, 1991.

PATER, Walter. *The Renaissance Studies in Art and Poetry: The 1893 Text*. Berkeley, Los Angeles, London: University Of California Press, 1980.

PETRESCU, Camil. Noua structură și opera lui Marcel Proust. În: Omăt, Gabriela, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)*. Vol. 1. București: Editura Institutul Cultural Român, 2008, p. 69-75.

PETRESCU, Camil. „Poezia pură”. În: Omăt, Gabriela. *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)*. Vol. 1, București: Editura Institutul Cultural Român, 2008, p. 57-59.

POUND, Ezra. “*A Retrospect*” and “*A Few Don'ts*” [online]. Disponibil: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts> [citată 01.02.2023]

RASULA, Jed. *Destruction was my Beatrice: Dada and the unmaking of the twentieth century*. New York: Basic Books, 2015.

RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. London: The Johns Hopkins Press Ltd, 1993.

RILKE, Rainer Maria. *Letters to a young poet*. New York: Norton & Company Inc., 1954.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of prose*. London: Dalkey Archive Press, 1990.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1972.

WILDE, Oscar. *Intențiuni*. București: Editura Univers, 1972.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socio-culturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.

CZU:821.135.1.09

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).08](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).08)

ROMANELE LILIANEI COROBCA „UN AN ÎN PARADIS” ȘI „KINDERLAND” ÎN RECEPTAREA CRITICII DINTR-O PERSPECTIVĂ TEMATISTĂ

Gabriela-Emilia MERCE

Doctorandă

E-mail: gabriela.merce96@e-uvt.ro

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3010-043X>

Școala Doctorală de Științe Umaniste, Universitatea de Vest din Timișoara (România)

LILIANA COROBCA'S NOVELS “UN AN ÎN PARADIS” AND “KINDERLAND” IN CRITICAL READING FROM A THEMATIC PERSPECTIVE

Abstract

This article presents how the novels *Un an în Paradis* and *Kinderland* have been received by critics from a thematic perspective. Identity, memory, alienation, childhood are themes highlighted in the novels under review, which contribute to the representation of a real, believable world.

Liliana Corobca's prose is defined by narratively constructed worlds, worlds that expose taboo subjects, that illustrate limit-situations, that sustain a marginal identity.

The author stands out in Romanian literature as a distinct voice, which surprises by the chosen themes, by the style of writing, by the constructed fictional worlds, which complement the known real world. She is a writer who looks for real events to expose fictionally. Her prose is the result of a interplay between fiction and non-fiction. The authenticity of her writing is sustained by the fictionalization of individual or collective memory.

Keywords: novel, fiction, real experiences, narrative discourse, critical discourse, realism, contemporary literature.

Rezumat

În acest articol, se prezintă felul în care romanele *Un an în Paradis* și *Kinderland* au fost receptate de critică dintr-o perspectivă tematică. Identitatea, memoria, înstrăinarea, copilăria sunt teme evidențiate în romanele analizate, contribuind la redarea unei lumi reale, credibile.

Proza Lilianei Corobca se definește prin lumile construite narativ, lumi care expun subiecte tabu, care ilustrează situații-limită, care susțin o identitate marginală.

Autoarea se remarcă în literatura română ca o voce distinctă, care surprinde prin temele alese, prin stilul scriiturii, prin lumile ficționale construite, care vin ca o completare a lumii reale cunoscute, fiind scriitoarea care caută evenimente reale pe care să le expună la nivel ficțional, context în care proza acesteia este rezultatul unui joc între ficțional și nonficțional. Autenticitatea scriiturii sale este susținută de ficționalizarea memoriei individuale sau colective, de nucleul tematic și de limbaj.

Cuvinte-cheie: roman, ficțiune, experiențe reale, discurs narativ, discurs critic, realism, literatură contemporană, receptare.

I. Introducere

După Alex Ștefănescu, limba este o componentă identitară, context în care a scrie în limba română permite anularea granițelor dintre cele două spații geografice (România și Republica Moldova), care, cum se știe, împart o istorie.

Liliana Corobca debutează în proză în anul 2003, cu romanul *Negrissimo*, publicat la editura Arc, roman care anunță o voce nouă în literatură. Autoarea intră în atenția criticilor, este distinsă cu Premiul „Prometheus”, al revistei *România Literară*, și cu Premiul pentru debut, al Uniunii Scriitorilor din Moldova.

Maria Șleahțișchi, în studiul *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*, consideră că acest roman face parte din noul val al scriitorilor basarabeni, al cărui nucleu ideatic este reprezentat de actul scrierii la negru, de dificultatea pe care o impune acțiunea de a crea la nivel de discurs o lume care să funcționeze după propriile reguli, care să existe câtă vreme coordonatele stabilite sunt prezente și nealterate.

Liliana Corobca va continua să surprindă și în următoarele romane prin temele alese, prin felul în care își construiește personajele. Ceea ce devine definitiv pentru proza sa este tocmai această preferință pentru crearea unor personaje vulnerabile, care sunt puse în situații dificile pe care trebuie să le înfrunte. Personajul din romanele acesteia este cel care experimentează înstrăinarea, este cel care observă că spațiul este purtător al unui cod identitar. Spațiul este cel care susține marginalitatea personajului, motiv pentru care personajele din romanele scriitoarei basarabene vor încerca în permanență să se retragă într-o lume opusă celei cunoscute.

La doi ani după ce romanul *Negrissimo* a văzut lumina tiparului, Corobca își publică, la o editură românească de această dată, romanul *Un an în Paradis*, iar zece ani mai târziu, de la debutul în proză, își publică cel de-al treilea roman, *Kinderland*, la editura Polirom. Atât romanul *Un an în Paradis*, cât și romanul *Kinderland* se bucură de o critică de întâmpinare favorabilă, iar prin tematica aleasă prozatoarea basarabeană își definește specificul universului ficțional creat, Marius Miheș afirmând că „Liliana Corobca și-a făcut, cale de două romane, un proiect, se pare, din condiția emigrantului” (2013).

În articolul de față vom evidenția care sunt direcțiile tematice pe care critica le anunță prin raportare la romanele *Un an în Paradis* și *Kinderland*, linii directoare ce se vor putea observa și în celelalte romane ale Liliane Corobca, și anume: *Caiet de cenzor*, *Imperiul fetelor bătrâne*, *Buburuza* și *Capătul drumului*.

II. Reacția la o temă tabu

Alex Ștefănescu punctează în termeni apreciativi, în articolul *Iar ne obligă Dan C. să gândim!* faptul că romanul *Un an în Paradis* este o reușită literară în ceea ce privește discursul narativ bine construit. Tocmai de aceea, Alex Ștefănescu nu ezită să afirme că „În sfârșit, un roman! Nu în bibliografia Liliane Corobca, ci în aceea a literaturii române din ultimii ani, în care romanele demne de luat în considerare sunt sublime, dar lipsesc cu desăvârșire” (2005). Se poate observa că Alex Ștefănescu nu are rezerve în a sublinia că romanul merită atenția publicului larg și restrâns, deoarece se depășește o criză a romanului prin construcția narativă.

Acest roman este unul care își scoate cititorul din zona de confort, întrucât tinerele devin victime ale traficului de carne vie. Scriitoarea alege să transpună o realitate mai puțin cunoscută, care este un subiect tabu, dificil de abordat și de explicat. De aceea, lumea descrisă de prozatoare este una care prezintă o dimensiune ascunsă a realității, personajele alese de Corobca fiind o *summa* a experiențelor trăite de tinere care au încredere imediată în lumea ideală creată la nivel de discurs de *celălalt*. Alex Ștefănescu menționează că „Romanul, în întregime fictiv, și totuși, în esența lui, non-fiction, provoacă o emoție puternică în timpul lecturii și poate face chiar și dintr-un cititor-bărbat un adept al ideilor feministe” (*ibidem*), întrucât, prin ficționalizarea unor experiențe reale, Liliana Corobca creează un univers ficțional credibil. Însă, nu prin ideile feministe romanul se bucură de vizibilitate, ci prin evidențierea importanței creării unui orizont de așteptare pentru care coordonata principală să fie libertatea. Sonia, personajul central al romanului, pentru a nu-și arăta vulnerabilitatea și pentru ca societatea să nu o includă în categoria marginalului având în vedere eșecul privind intrarea la facultate, acceptă fără a filtra critic propunerea lui Pavel de a pleca la muncă în străinătate. Tocmai de aceea, în fața *celuilalt*, personajul feminin este unul vulnerabil, nefiind definit de o identitate forte, deoarece acesta trăiește teama eșecului social, simțind că ratarea este iminentă.

Alex Ștefănescu e de părere că Liliana Corobca „rămâne scriitoare de la prima până la ultima pagină” (*ibidem*), pentru că personajele sale sunt construite complex, plasate fiind într-o lume dezarticulată. Prozatoarea nu investighează în romanul său o realitate definită de dramă, ci creează o lume ficțională credibilă, ea pune accentul pe experiențele pe care personajele sale le cunosc într-o lume care le refuză orice tip de libertate. De aceea, romanul este încărcat de un dramatism al trăirii, pentru că tinerele captive într-o asemenea lume privesc cu disperare înspre lumea ce poate fi

revizitată doar într-un plan al aducerilor aminte. Scenele dure, definite de violență, sunt dublate de acele momente în care tinerele își proiectează la nivel oniric o lume diferită de cea pe care o cunosc. În vis, în pictură, în scriere sau în muzică acele tinere, care și-au pierdut libertatea, găsesc o lume posibilă, un refugiu.

Simona Vasilache, în articolul *Munci și zile*, publicat în revista *România literară*, subliniază că mai ales tema contribuie la redarea unei lumi ficționale, care să surprindă fapte reale, context în care este evidențiat talentul scriitoricesc al autoarei în ceea ce privește sondarea realității pentru crearea unei lumi ficționale autentice, drept care romanul *Un an în Paradis* „deși n-are nici o legătură cu experiența autoarei, putem fi mai mult ca siguri că-și ia personajele din ultima, să spun așa, actualitate” (2005), drept care este „o scriere despre vreme. Despre zilele cărora nu poți să le ții șirul, despre prizonierat (o formă dintr-afitea...), despre îmbătrânire.” (*ibidem*). Simona Vasilache punctează tocmai această capacitate a scriitoarei basarabene de concentrare a narațiunii, rezultând un text care condensează trăiri și experiențe puternice. Toate experiențele redade sunt trăite, nu consumate.

Și Sonia Elvireanu observă preferința prozatoarei pentru valorificarea unor realități dure, făcând referire la experiențele narativizate de Liliana Corobca, scriitoare ce caută acele situații-limită care destabilizează ființa. Sonia Elvireanu e de părere că „Pe acest fond al revelării infernului comunist, se suprapune realitatea sumbră a postcomunismului, cu o umanitate deviată în libertate spre forme de dezumanizare, generate de goana după un câștig facil.” (2015). Astfel, se prezintă lumi în cădere, universul ficțional fiind ancorat la o realitate terifiantă. Sonia Elvireanu subliniază în acest sens că scriitoarea conturează o lume de neimaginat, întâlnită într-o realitate postcomunistă, în care traficul de carne vie nu mai este o necunoscută.

Bianca Burța-Cernat, raportându-se la cel de-al doilea roman, *Un an în Paradis*, remarcă faptul că este un volum ofertant, deoarece „Florina Ilis și Liliana Corobca știu să ficționalizeze lizibil și percutant lumea în care trăiesc, știu să scrie «realist» fără a aluneca în platitudine mizerabilistă. Iar mijloacele de care uzează în ficționalizarea realității – extrem de diferite de la un caz la altul – indică existența unei reale vocații pentru proză.” (2005), evidențiind în acest caz preferința prozatoarei pentru o scriere de factură realistă, care să se joace cu imaginile pe care realitatea le surprinde. Totodată, și Bianca Burța-Cernat observă că Liliana Corobca are forța de a se impune în spațiul literar prin discursul narativ concentrat, dar care expune o lume vie, care se hrănește din fapte reale, ce pot fi reperate într-o lume concretă. Aceasta prezintă în romanele sale o lume a deziluziilor, o lume fragilă, o lume definită de pierdere. În fapt, scriitoarea evidențiază la nivel de discurs multiplele forme ale pierderii, de la pierderea aceluși spațiu numit *acasă* până la pierderea identității, toate contribuind la configurarea unei lumi ce stă sub semnul ratării.

III. Ecouri

Imediat după publicare, romanul *Kinderland* a fost receptat ca fiind o narațiune care radiografiază drama copiilor abandonati de părinții plecați la muncă în străinătate, Daniel Cristea-Enache subliniind că drama acestora a putut fi surprinsă prin renunțarea la un narator omniscient, întrucât „Pentru a explora, din interior, subiectul copiilor cu părinții plecați la muncă, departe, și pentru a face din el o temă importantă deopotrivă pentru scriitor și pentru cititor, Liliana Corobca renunță, în *Kinderland*, la deplina obiectivitate epică, cu distribuția ei pe personaje.” (2013), *a privi din interior* fiind tehnica prin care accentul va cădea asupra experienței trăite, nu asupra redării unei fresce sociale.

Cătălina Bălan, în articolul *Țara în care se aude pământul respirând*, punctează că prozatoarea alege o temă „care cu greu te poate lăsa indiferent” (2013), drept care surprinde și de această dată prin tema valorificată, mai ales că „Îmbină foarte reușit în acest roman realitatea, ficțiunea, dragostea și misticul, construind pasaje de o încărcătură emoțională foarte puternică” (*ibidem*). Se observă, așadar, că și în cel de-al treilea roman există aceeași preferință pentru redarea unor experiențe care produc un șoc emoțional la un prim contact cu textul, ca mai apoi atenția să fie îndreptată înspre jocul dintre experiențele trăite și experiențele imaginate. Astfel, într-un interviu, Liliana Corobca menționează faptul că întâlnirea cu un copil lipsit de expresie facială, închis într-o lume proprie a fost ceea ce a devenit nucleul ideatic al romanului¹.

Mai mult decât atât, Cosmin Ciotloș, în articolul apărut în 2013, evidențiază inventivitatea scriitoarei în crearea aceluia trio de copii (Cristina, Dan și Marcel), întrucât, urmărind reacțiile personajelor în fața unei lumi care susține înstrăinarea, Ciotloș observă că „își camuflează simbolic suferința. Aceste situații, mai cu seamă, scot în relief vocația de prozator a Liliane Corobca” (2013), vocație semnalată și de Bianca Burța-Cernat când a scris despre romanul *Un an în Paradis*.

Totodată, Daniel Cristea-Enache e de părere că romanul „*Kinderland* este al treilea roman semnat de Liliana Corobca și cel care o impune pe autoare în prima linie valorică a prozei de azi.” (2013), deoarece „*Kinderland* este un roman, chiar și de mici dimensiuni, ce va rămâne în istoria literaturii române

¹ Vezi <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/kinderland-de-liliana-corobca-10712200>, accesat la data de 28.05.2023, unde Liliana Corobca subliniază că „N-aș fi scris cartea dacă, într-o vară, n-aș fi întâlnit un copil care m-a impresionat. Un băiețel speriat de vreo doi-trei ani a venit cu tatăl lui (meșter care lucra mai mult în străinătate) la noi acasă. Am încercat să vorbesc cu el, i-am dat jucării, dar el a rămas mut și încruntat, urmărindu-și atent părintele care, am aflat ulterior, îl uita pe unde se ducea. Pe mama lui aproape n-o cunoștea, tatăl mai venea prin sat când găsea de lucru și îl creștea câte o mătușă ori vreun frate vitreg. Nu văzusem niciodată un copil mai sălbatic și mai nefericit. Deși în carte nu este personaj principal, de la el a pornit ideea romanului”.

postrevoluționare.” (*ibidem*, 2023, p. 91). Este un roman care va rămâne în istoria literaturii române postrevoluționare prin felul în care copilul resimte efectele tranziției și cunoaște dinamica capitalistă. Este un roman structurat pe o dialectică a diferenței: lumea *celuilalt*, lumea occidentală ce susține reușita și lumea cunoscută personajului, care este o lume ce produce înstrăinarea, deoarece copila Cristina este lăsată într-un sat din Moldova, în timp ce părinții îi sunt plecați în afara țării pentru a munci.

Cosmin Ciotloș subliniază și jocul perspectivelor și al vocilor narative, deoarece „Primul capitol, de exemplu, nu întâmplător scris distanțat, la persoana a treia, e o excelentă mostră de gândire pragmatică.” (2013), ca mai apoi Cristina să preia vocea naratorului pentru a prezenta așa cum este văzută lumea de un copil care simte abandonul familiei. Totuși, pe parcursul romanului există secvențe în care vocea Cristinei nu este a unui copil de 12 ani, ci este a unui adult care privește analitic lumea absurdă la care se raportează. În acest sens, Alex Ștefănescu punctează că dublarea vocii narative contribuie la redarea unui tablou credibil, care evidențiază un sat din Moldova, locuit de copii abandonați și de bătrâni care nu mai au puterea de a lupta cu viața dură pe care o cunosc. Totodată, revolta personajului față de realitatea definită de înstrăinare nu ar putea fi mai bine surprinsă decât printr-o voce narativă la persoana I, care să fi trăit cele narate.

Mai mult decât atât, tot Cosmin Ciotloș subliniază că „După două romane întâmpinate mai degrabă călduț (despre *Negrissimo* și *Un an în Paradis* s-a scris puțin), prozatoarea răspunde tăcerii critice cu o carte care o aduce în prima linie a prozei românești de azi.” (2013). În acest sens, romanul *Kinderland* este o confirmare a faptului că Liliana Corobca este o voce care va rămâne în literatura română prin narațiunile create, care prezintă o lume destabilizată. Alex Ștefănescu este însă mai ezitant, acesta afirmând că „Dacă totuși romanul sună a literatură bună, aceasta se explică printr-un sentimentalism răscolitor, fără nimic retoric.” (2015), având în vedere că tonul confesiv al romanului pune accentul asupra trăirilor Cristinei, pentru că personajul-narator, în ipostaza unei copile, creează un dialog fictiv cu mama plecată în străinătate.

Daniel Cristea-Enache își începe, de altfel, articolul *O tragedie colectivă*, apărut în 2019, în *România literară*, prin precizarea că „după un roman original (*Kinderland*, 2013) și unul dezamăgitor (*Imperiul fetelor bătrâne*, 2016) și după un *Caiet de cenzor*” (2019) apare romanul *Capătul drumului*, care va evoca drama deportărilor din anii '40 și va sublinia trecerea de la o traumă individuală la una colectivă, înstrăinarea, ruptura, pierderea, conturând, ca în *Kinderland*, un personaj care trăiește *căderea din lume*. Romanul *Kinderland* este, din acest punct de vedere, în viziunea lui Daniel Cristea-Enache, romanul care a confirmat o voce nouă în literatură. Originalitatea romanului este susținută, în opinia criticii, de imaginile conturate: copii și bătrâni rămași singuri în satele din Moldova.

IV. Concluzii

Liliana Corobca este scriitoarea care caută evenimente reale, pe care să le expună ficțional. Proza acesteia este rezultatul unui joc între ficțional și nonficțional, ceea ce evidențiază și Alina Purcaru, deoarece „Imaginea pe care (...) o construiește e realistă, revoltător de realistă chiar, pentru că realitățile pe care le urmărește cu acuratețe de documentarist sunt traumatizante – blocaje complicate în situații și în mentalități strâmbe și abuzive.” (2013).

Prin cele două romane, prozatoarea subliniază efectele tranziției, deoarece sărăcia susține o dialectică a diferenței în ceea ce privește realitatea dată și realitatea imaginată. Din acest punct de vedere, autoarea mizează pe un dramatism al situației, pentru a expune o imagine dură a realității, care schimbă destine.

Critica evidențiază că Liliana Corobca se impune nu atât prin inovări stilistice, cât mai ales prin temele valorificate și prin construcția personajului. Dacă la nivel de discurs narativ critica observă sincope, atunci în ceea ce privește dimensiunea tematică se observă preferința pentru valorificarea unor teme precum copilul într-o lume capitalistă, tânăra lipsită de experiență într-o lume a aparențelor etc.

Proza acesteia se definește prin lumile construite narativ, lumi care expun subiecte tabu, care ilustrează situații-limită, care susțin o identitate marginală, critica subliniind realismul textelor, care este dublat de un dramatism al trăirii prin raportare la personaj.

La Liliana Corobca, personajele vorbesc într-un limbaj trivial, uneori argotic. Personajele configurate se înscriu în categoria marginalului, critica remarcând și faptul că în centrul acțiunii se află mereu un personaj feminin, care să exprime fragilitatea lumii în care se află. Totodată, accentul nu cade pe redarea unor narațiuni dense, ci pe o narațiune care să concentreze traume individuale și colective. Mai mult, tonul confesiv, preferința pentru întoarcerea în trecut prin aducerea-aminte susțin autenticitatea scriiturii, iar realismul textelor sale este ilustrat atât de imaginile expuse, pentru că autoarea coboară în cotidian pentru a identifica experiențe dure, cât și de limbajul creat.

Referințe bibliografice:

BĂLAN, Cătălina. „Țara în care se aude pământul respirînd”. În: *Observator cultural*, 2013, 684, [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/tara-in-care-se-aude-pamintul-respirind-2/> [citat 23.05.2023].

BURȚA-CERNAT, Bianca. Două autoare, două feluri de lectură. În: *Observator cultural*, 2005, 298, [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/doua-autoare-doua-feluri-de-lectura-2/> [citat 23.05.2023].

- CIOTLOȘ, Cosmin. O surpriză. În: *România literară*, 2013, 36, [online]. Disponibil: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/o_surpriz2 [citât 23.05.2023].
- COROBCA, Liliana. *Kinderland*. Iași: Editura Polirom, 2015.
- COROBCA, Liliana. *Un an în Paradis*. București: Cartea Românească, 2005.
- CRISTEA-ENACHE, Daniel. Copii fără părinți (I), În: *Observator cultural*, 2013, 689, [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/copii-fara-parinti-i-2/> [citât 23.05.2023].
- CRISTEA-ENACHE, Daniel. Copii fără părinți (II), În: *Observator cultural*, 2013, 690, [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/copii-fara-parinti-i-2/> [citât 23.05.2023].
- CRISTEA-ENACHE, Daniel. O tragedie colectivă. În: *România literară*, 2019, 44, [online]. Disponibil: <https://romanaliterara.com/2019/10/o-tragedie-colectiva/> [citât 23.05.2023].
- CRISTEA-ENACHE, Daniel. *Scriitori din Basarabia, Studii literare*. Chișinău: Știința, 2023.
- ELVIREANU, Sonia. Deconstrucția paradisului occidental. În: *România literară*, 2015, 40-41, [online]. Disponibil: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/deconstrucia_paradisului_occidental [citât 23.05.2023].
- Kinderland/* de Liliana Corobca [online]. Disponibil: <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/kinderland-de-liliana-corobca-10712200> [citât 23.05.2023].
- MIHEȚ, Marius. Joaca de-a cei mari. În: *România literară*, 2013, 27, [online]. Disponibil: http://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/joaca_de-a_cei_mari [citât 23.05.2023].
- PURCARU, Alina. Cristina, un copil prea adult. În: *Observator cultural*, 2013, [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/cristina-un-copil-prea-adult-2/> [citât 23.05.2023].
- ȘLEAHTIȚCHI, Maria. *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*. Iași: Timpul, 2007.
- ȘTEFĂNESCU, Alex. Iar ne obligă Dan C. să gândim!. În: *România literară*, 2005, 43, [online]. Disponibil: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/iar_ne_oblig_dan_c._s_gndim [citât 23.05.2023].
- ȘTEFĂNESCU, Alex. Un roman al maturizării forțate. În: *România literară*, 2015, 8, [online]. Disponibil: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/un_roman_al_maturizarii_forate [citât 23.05.2023].
- ȘTEFĂNESCU, Alexandru. *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*. București: Mașina de scris, 2005.
- VASILACHE, Simona. Munci și zile. În: *România literară*, 2005, 43, [online]. Disponibil: http://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/joaca_de-a_cei_mari [citât 23.05.2023].

CZU:81'276.6:004.89=111=135.1

[https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2\(320\).09](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2023.2(320).09)

PROCEDEUL DE METONIMIZARE ÎN INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ (ÎN LIMBILE ENGLEZĂ ȘI ROMÂNĂ)

Cristina NICHITA

Doctorandă

E-mail: nichita.cr@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4228-864X>

Școala Doctorală Științe Umanistice, Universitatea de Stat din Moldova

METONYMIZATION PROCEDURES IN ARTIFICIAL INTELLIGENCE (IN ENGLISH AND ROMANIAN LANGUAGES)

Abstract

In this article, we address term creation in 3 terms from the domain of artificial intelligence, which are representative and revelatory for the study of reterminologization in the triad of the specialized domains of emotional intelligence, cognitive intelligence and artificial intelligence. The study of reterminologization in the announced triad traces conceptual interferences to state-of-the-art terms created in the domain of artificial intelligence, in particular, through metonymization. The domain of artificial intelligence is a dynamic and prolific one, with a terminological variety that allows the study of conceptual interferences inspired from the domain of human intelligence. The terms that are subject to analysis in the article have a high degree of complexity and conceptually encompass the triad of emotional, cognitive and artificial intelligence.

Keywords: term, metonymization, metaphorization, reterminologization, emotional intelligence, cognitive intelligence, artificial intelligence.

Rezumat

În articolul de față abordăm procedeele de formare a trei termeni din domeniul inteligenței artificiale, care sunt reprezentativi și revelatorii pentru studierea reterminologizării în triada domeniilor de specialitate inteligența emoțională, inteligența cognitivă și inteligența artificială. Studiul reterminologizării în triada anunțată urmărește interferențe conceptuale la termeni de ultimă oră, creați în domeniul inteligenței artificiale, în special prin metonimizare. Domeniul inteligenței artificiale este unul dinamic și prolific, cu o varietate terminologică, care permite studierea unor interferențe conceptuale inspirate din domeniul inteligenței umane. Termenii care sunt

supuși analizei în articol au un grad înalt de complexitate și cuprind conceptual triada inteligenței emoționale, cognitive și artificiale.

Cuvinte-cheie: termen, metonimizare, metaforizare, reterminologizare, inteligența emoțională, inteligența cognitivă, inteligența artificială.

Terminologia din domeniul inteligenței artificiale reflectă atât la nivel de suprafață, cât și la nivel de conținut principii de formare a termenilor care, la rândul lor, evidențiază aspecte importante ale noilor concepte și structuri în spațiul informatic și în noile tehnologii care se bazează pe inteligența artificială. Un aspect important în acest sens este preluarea unor principii de funcționare a inteligenței umane – a sistemului nervos uman –, ceea ce permite și studierea unei reterminologizări implicând operații complexe inspirate de funcționarea corpului/creierului uman. Astfel, vom aborda termenii din perspectiva culturii de origine a acestor domenii emergente în terminologia din limba engleză.

Lucrăm cu un corpus terminologic creat în cadrul cercetării doctorale cu tema „Abordarea cognitivă a terminologiei multilingve în triada inteligența emoțională – inteligența cognitivă – inteligența artificială”. Corpusul reunește 119 fișe terminologice care se bazează pe triada anunțată din perspectiva spațiului de origine în care s-au dezvoltat aceste domenii, adică spațiul anglofon. În consecință, ne bazăm pe terminologia aferentă emergentă în limba engleză și echivalentele lor în limba română.

Pentru studierea funcționării termenilor în domeniul inteligenței artificiale, identificăm *45 de fișe terminologice* bilingve cu termenul-vedetă în limba engleză și echivalentul lui în limba română din *105 fișe de colectare monolingve* în limba engleză și în limba română, care relevă termenii validați din surse precum reviste specializate în limba engleză și în limba română din domeniul inteligenței artificiale.

În continuare prezentăm analiza formării termenilor conform procedeelelor semantice de creare a termenilor care pot revela procese și dinamici, originea și domeniul receptor, precum și modalitatea de acceptare a conceptelor sau echivalarea lor în cultura-țintă. Am selectat termeni care sunt reprezentativi pentru procedeul de reterminologizare, au o continuitate sau un precedent în cazul terminologiei domeniului inteligenței artificiale (domeniul de referință) și pot fi considerați relevanți în cazul cercetării metonimizării. În acest sens, ca metodă de cercetare am aplicat analiza semică pentru descompunerea la nivel conceptual a termenilor aleși. Pentru definiții în limba engleză și în limba română utilizăm dicționarele Oxford și DEX, care dispun de secțiunile specializate pentru studiul nostru.

Metonimia ca proces semantic presupune o contiguitate, o înlocuire, ceea ce înseamnă transmiterea unui concept cu un sem lipsă sau cu un sem în plus (Bahnaru,

2013, p. 48). Astfel de relații de reprezentativitate sunt cauză pentru efect, efect pentru cauză, general pentru specific, specific pentru general, conținut pentru conținător, conținător pentru conținut, abstract pentru concret, concret pentru abstract ș.a. (Macovei, 2016, p. 137-139).

Studiul metonimiilor presupune luarea în calcul și a proceselor de metaforizare. Metaforele și metonimiile sunt procese care operează în consecutivitate pe parcursul formării și evoluției terminologiilor. Astfel, metonimizarea ca fenomen este un proces care poate fi succesiv sau anterior unei metaforizări. Prin urmare, fiecare proces de metonimizare decurge în mod independent. De aceea, generalizarea, în acest caz, este faptul că într-un proces de metonimizare putem include și procese de metaforizare, care pot preceda sau succeda metonimia (Coteanu, 1973, p. 41).

Procese de metonimizare întâlnim la următorii termeni din corpusul nostru din domeniul inteligenței artificiale: *affective computing* – *calcul afectiv*, *artificial intelligence* – *inteligență artificială*, *deep learning* – *învățare profundă*, *evolutionary computation* – *calcul evolutiv*, *fuzzy* – *logică fuzzy*, *knowledge extraction* – *extragerea cunoștințelor*, *machine learning* – *învățare automată*, *neural computation* – *calcul neuronal*, dintre care majoritatea sunt termeni compuși, iar compunerea lor, în mare, constă dintr-o metaforă și o metonimie într-o anumită consecutivitate.

Termenul complex *deep learning* este alcătuit dintr-o metaforă și o metonimie, metafora fiind *learning*, iar metonimia fiind *deep*. Având în vedere domeniul căruia îi aparține termenul, mai întâi trebuie să vorbim despre procesul de metaforizare și apoi despre procesul de metonimizare a acestuia. Metafora *learning* se bazează pe semnificația termenului în inteligența cognitivă:

- the acquisition of knowledge or *skills* through *study*, experience, or being taught (obținerea cunoștințelor sau a abilităților prin studii, experiență sau când îți predă un profesor);

pe când în inteligența artificială îl găsim ca hiperonim în:

- the use and development of computer systems that are *able to learn* and adapt without following explicit instructions, by using algorithms and statistical models to analyse and draw inferences from patterns in data (utilizarea și dezvoltarea sistemelor computerizate care sunt setate pentru a învăța și a se adapta fără instrucțiuni explicite prin algoritmi și modele statistice, care pot analiza și forma inferențe din tipare identificate în date).

Termenul apare mai întâi în inteligența cognitivă, iar modelul conceptual constă în *abilitatea* independentă *de a studia/învăța*. Metonimia *deep* se bazează pe ceva profund pentru înțelegerea noastră, așa cum ne indică și definiția: *profound or penetrating in awareness or understanding* sau dificil de înțeles: *difficult to understand* și, de asemenea, se poate referi la emoții sau sentimente profunde: (*of an emotion or feeling*) *intensely felt* – care face parte, conceptual, din domeniul inteligenței umane, indicând procese complexe, în afara înțelegerii simple și imediate.

Acest sem servește pentru a descrie tendința domeniului inteligenței artificiale de a simula inteligența umană în sarcini și funcții complexe. Astfel, metonimizarea are loc la nivel de PRODUS → ORIGINE și, mai exact, SEMN → ORIGINE. Metonimia *semn pentru origine* înseamnă că *deep learning* este un termen format la intersecția dintre inteligența umană și inteligența artificială/informatică. Faptul dat relevă un nivel înalt de interdisciplinaritate, ceea ce putem deduce și din produsele unui astfel de proces de învățare în inteligența artificială.

Deep learning are ca echivalent în limba română termenul *învățare profundă* – o calchiere lingvistică, ceea ce este o adaptare a conținutului, fapt ce asigură o echivalență completă. Din punct de vedere structural, în limba engleză și în limba română termenul are următoarele definiții:

- a type of *machine learning* based on artificial neural networks in which multiple layers of *processing* are used to extract *progressively* higher level *features* from *data* (un tip de învățare automată bazată pe rețele neuronale artificiale, în care se utilizează straturi multiple de procesare pentru a extrage funcții avansate din date);
- *categorie* de algoritmi de *învățare automată* care se remarcă prin faptul că într-o primă *etapă învață* cum să se *prelucreze datele* de intrare și ulterior funcția dorită.

Ceea ce rămâne comun la nivel componential este faptul că noțiunea se referă la *un tip al învățării automate care procesează date în etape pentru a extrage/învăța o funcție*. Contextul acestui termen confirmă apartenența lui la domeniul inteligenței artificiale:

- în limba engleză:

Speech is not the only area where *deep learning* have shaken the *AI landscape*: *object recognition* (Krizhevsky, Sutskever, & Hinton, 2012; He et al., 2015), *language translation* (Wu et al., 2016; M. Johnson et al., 2016), and *speech synthesis* (Oord et al., 2016), are all areas where **neural networks** have displaced by a large margin the previous state-of-the-art, while approaching **human performance** (Dupoux, 2018, p. 12).

- și în limba română:

Qiu et alii (2016) au publicat un studiu cu privire la cele mai recente progrese în cercetarea privind *machine learning* pentru prelucrarea *Big Data*, analizând tehnicile de *învățare a mașinilor*, evidențiind câteva metode de învățare în studiile recente, cum ar fi *învățarea prin reprezentare*, *învățarea profundă*, *învățarea distribuită și paralelă*, *învățarea transferului*, *învățarea activă* și *învățarea bazată pe kernel* (Barbu, 2019, p. 36).

În aceste contexte întâlnim noțiuni precum: *IA*, *recunoașterea obiectelor*, *traducere*, *sinteza discursului*, *rețele neuronale*, *performanța umană*, *kernel*, ceea ce validează termenul *deep learning* în terminologia din domeniul inteligenței artificiale.

Un alt termen, *neural computation*, este compus dintr-o metonimie, *computation* fiind un termen din domeniul informaticii, iar *neural* este un sem adus la termenul complex prin metonimizare. Semul adăugat – *neural* – este definit ca parte sau aferent sistemului nervos: *relating to a nerve or the nervous system*, ceea ce este baza inteligenței umane. Aici, metonimia este de tip SEMN → ORIGINE, relație prin care se realizează interdisciplinaritatea dintre inteligența umană și inteligența artificială.

Termenul complex *neural computation* are echivalentul *calcul neuronal* în limba română. Este, de asemenea, creat prin calchiere lingvistică și reprezintă o adaptare a conținutului, ce exprimă o echivalență totală. La nivel componential, definițiile relevă o coincidență de următorul nivel:

- *the operations* of a computer that *uses neural networks* (operațiunile unui computer bazat pe rețele neuronale);
- *rezolvarea* în manieră clasică a unei probleme prin *utilizarea* unei *rețele neuronale* (sau a oricărui model bazat pe învățare automată).

În aceste definiții comun este *operațiunile/rezolvarea problemelor prin utilizarea unor rețele neuronale (artificiale)*. La nivel de contexte, termenul complex aparține terminologiei domeniului inteligenței artificiale, ceea ce este confirmat de minisistemul său conceptual:

- în limba engleză:

The ideas presented in this article could be an element of a theory for explaining how *brains* perform credit assignment in *deep hierarchies* as efficiently as *backpropagation* does, with *neural computation* corresponding to both approximate *inference* in continuous-valued latent variables and *error backpropagation*, at the same time (Bengio, 2017, p. 555).

- și în limba română:

Tot în anul 1943, Warren McCulloch și Walter Pitts stabilesc *fundațiile calculului neuronal*, publicând volumul *A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity* (McCulloch and Pitts, 1943) (Gavrilaș, 2017, p. 75).

Noțiunile în cauză sunt *creier, învățare profundă, propagare înapoi, inferență, fundație, calcul logic, activitate nervoasă* ș.a., ceea ce reprezintă o asimilare conceptuală a domeniului inteligenței umane printr-un termen/o terminologie din cadrul inteligenței artificiale, iar această relație interdisciplinară validează termenul complex *neural computation* ca parte a terminologiei din domeniul inteligenței artificiale.

Affective computing este un termen creat prin compunere, dar în cadrul acesteia are loc un proces de metonimizare. *Computing* este un termen din informatică, iar *affective* este creat prin metonimizare. *Affective* este semul adăugat la *computing* pentru a include și a implica combinația conceptuală asimilată prin termenul complex *affective computing* dintre domeniile inteligenței emoționale și a inteligenței

artificiale, *affective* fiind un termen care se referă la dispoziție, sentimente și atitudini, conform definiției: *relating to moods, feelings, and attitudes*. Metonimia, în acest caz, constă în înlocuirea domeniului cu termenul reprezentativ *affective*. Astfel, avem o metonimie de tip SEMN → ORIGINE (semn pentru origine), ceea ce înseamnă că această metonimie are rolul de a ține locul originii termenului, și anume al domeniului inteligenței emoționale.

Termenul compus *affective computing* are în limba română echivalentul *calcul afectiv*. Acesta este creat prin calchiere lingvistică sau în urma unei adaptări de conținut cu o echivalență completă. Analiza componentială relevă coincidența conținuturilor:

- the study and development of systems and devices that can recognize, interpret, process, and simulate human affects (studiul și elaborarea sistemelor și programelor care pot recunoaște, interpreta, procesa și simula afecte umane);
- detectarea și recunoașterea emoțiilor pentru construirea mașinilor emoționale.

Astfel, în ambele limbi, pentru termen și echivalent, comun este *construirea mașinilor și/care au funcția de recunoaștere a emoțiilor*. Este termenul care înglobează principiile de bază ale inteligenței emoționale pentru aplicarea în domeniul inteligenței artificiale, ceea ce este confirmat și de contextul în care se găsește termenul și echivalentul său:

- în limba engleză:

In order to analyze the expressive patterns of emotions in international cyber languages, a comparative study of Chinese, English, and Spanish languages was conducted in this paper, and finally an intelligent method was proposed for *affective computing* on the readable texts and nonreadable symbols in a unified PAD emotional space (Huang, 2015, p. 2).

- și în limba română:

Pentru o privire de ansamblu, sintetică se prezintă părțile unui sistem senzitiv la context (modelare, achiziție, adaptare) la care s-au făcut inovările necesare integrării elementelor de *calcul afectiv* în sistemele senzitive la context (Bența, 2010, p. 2).

În aceste contexte sunt noțiuni precum *modele expresive, emoții, limbaj cibernetic, sistem senzitiv la context, modelare, achiziție, adaptare* ș.a., care sunt din câmpul semantic și minisistemul conceptual al domeniului inteligenței emoționale, aplicat la domeniul inteligenței artificiale.

Affective computing este un termen complex din terminologia inteligenței artificiale, care include sisteme, programe și mașini/aparate ce se bazează și pe principiile inteligenței emoționale și studiază emoțiile pentru ca aceste sisteme să le recunoască; este un termen reprezentativ pentru o ramură a inteligenței artificiale care asigură interdisciplinaritatea între inteligența umană și inteligența artificială. Astfel, termenul obține o validare pentru a-i fi confirmată apartenența la terminologia din domeniul inteligenței artificiale.

Prin urmare, metonimizarea are rolul de a contribui, împreună cu alte procedee consecutive, la formarea termenilor precizi, acceptați și care corespund conceptual cu obiectul de referință, sporind claritatea acestora.

Referințe bibliografice:

BAHNARU, Vasile. *Lexicologia practică a limbii române*. Chișinău: Institutul de Filologie al AȘM, 2013.

COTEANU, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. București: Editura Academiei Române, 1973.

MACOVEI, Dorina. Metonimia conceptuală ca mijloc de formare a tezaurului terminologic al ecologiei. În: *Tendențe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători*, 15 martie 2016, Chișinău, ediția 5, vol. 3. Chișinău: Universitatea Academiei de Științe a Moldovei, 2016, p. 136-139.

Surse:

BARBU, Dragoș-Cătălin. Soluții de prelucrare specifice Big Data. În: *Revista română de informatică și automatică*. 2019, vol. 29, nr. 2. București: ICI. 2019, p. 35-48.

BENGIO, Yoshua et al. STDP-Compatible Approximation of Backpropagation in an Energy-Based Model. In: *Neural Computation*, no 29. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. 2017, p. 555-557.

BENȚA, Kuderna-Iulian. Sisteme senzitive la context personalizate afectiv. *Rezumatul tezei de doctorat*. Cluj-Napoca: UTCN, 2010.

DUPOUX, Emmanuel. Cognitive science in the era of artificial intelligence: A roadmap for reverse engineering the infant language-learner. In: *Cognition*, no 173. Massachusetts: Elsevier. 2018, p. 43-59.

GAVRILAȘ, Mihai. Aplicații ale inteligenței artificiale și calculului inteligent în energetică. În: *EMERG*, nr. 5. București: CNR-CME. 2017, p. 73-118.

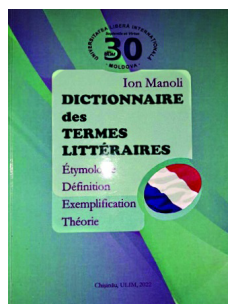
HUANG, Shuang et al. Neural Cognition and Affective Computing on Cyber Language. In: *Computational intelligence and neuroscience*. 2015. Shanghai: Hindawi Publishing Corporation, 2015. <https://doi.org/10.1155/2015/749326>

Referințe web:

Dicționarul explicativ al limbii române = <https://dex.ro> [online]

Oxford Learners Dictionaries = <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> [online]

RECENZII



UN INSTRUMENT(AR) CARE POATE FACILITA DECODAREA ȘI EXEGEZA TEXTELOR

Ion MANOLI. *Dictionnaire des termes littéraires.*
Étymologie. Définition. Exemplification. Théorie.

Introduction et Postface de Dorel Fînaru.
Chișinău: ULIM (Print-Caro), 2022. 608 p.

Ana VULPE

Doctor în filologie

E-mail: vanet18@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9437-4326>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

Menționăm din capul locului că autorul acestei lucrări lexicografice de amploare nu este novice în ale lexicografiei franceze, întrucât a scris și a publicat între anii 1990-2012 mai multe dicționare de terminologie stilistică și poetică, fapt care ne permite să afirmăm cu certitudine că pe lângă calificativele remarcabile ce i s-au atribuit de-a lungul timpului mai obține unul – cel de lexicograf al metalimbajului stilistico-poetic.

Cunoaștem că lucrarea în discuție a fost concepută încă în anii de la sfârșitul veacului trecut (când în revistele filologice apăruseră articole semnate de cercetătorul Ion Manoli, care pleda pentru elaborarea unui *Grand lexique des termes littéraires*, cu adevărat uzual, un vademecum pentru elevii din clasele superioare de liceu și pentru studenții filologi). Ne bucură faptul că, după reticențe și pauze dictate de coviduri, dicționarul a fost publicat într-o variantă revăzută, redactată de lingviștii notorii Sanda-Maria Ardeleanu și Dorel Fînaru – profesori titulari la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

Am putea afirma că lucrarea are deja o recenzie favorabilă din partea profesorului Dorel Fînaru, care a scris *Cuvânt-înainte* la ediția de față, intitulându-l „O realizare remarcabilă în lexicografia literară” (p. 7-8). Domnia Sa a scos în evidență logica structurii articolelor lexicografice din dicționar, care este nu numai „strict lexicografică”, dar și impunătoare prin cele patru mari compartimente, și anume: etimologie, definiție, exemplificare abundentă și, bineînțeles, judecăți de valoare de natură teoretică. Se cunoaște faptul că cel mai dificil parametru în lexicografie este definiția (termenului), care ține de logică, obligând pe cei ce elaborează dicționarele

să tindă spre definitiv. Remarcăm că la stabilirea conținutului termenului autorul în mare parte a ținut cont de acest factor, indicându-i genul proxim și trăsăturile specifice. De multe ori însă s-a recurs și la precizări suplimentare, fapt ce a creat pe alocuri prolixitate. Unii termeni au două sau chiar trei definiții prezentate conform evoluției acestora. Un aspect meritoriu al dicționarului îl constituie exemplificarea. Materialul ilustrativ care însoțește, practic, fiecare termen poate servi drept model de selectare rapidă a ceea ce caută cititorul. În acest context afirmăm că butada lui Titus Popovici, din romanul „Setea” (1958), „exemplele zguduie conștiințele” se potrivește perfect cu judecata noastră.

Totodată, în dicționar s-a urmărit prezentarea cu strictețe în cadrul articolului lexicografic și a sinonimului/sinonimelor unui sau altui termen. În general, e preferabil ca un termen să fie monosemantic ori cu un număr minim de sensuri. Însă realitatea, mai ales când e vorba de critică literară, de literatură, e cu totul alta. De exemplu, definiția termenului *dadaïsme* n. m., care la prima vedere pare a fi monosemantic, devine mai complexă, mai explicită, dacă se plasează alături și *bretonisme*, *surréalisme*. În același timp, considerăm că este o scăpare de ordin tehnic lipsa termenului-bază *dada*. În schimb, s-a prezentat un articol convingător pentru *dadaïsme*, unde găsim explicată și natura termenului-pivot.

Merită remarcat și faptul că dicționarul dlui Ion Manoli fixează și definește aproape în totalitate tot ce ține de Retorică. Din această perspectivă, mai semnalăm că lucrarea are și o postfață intitulată sugestiv printr-o maximă istorică „La Rhétorique est morte, vive la Rhétorique”, semnată de asemenea de profesorul Dorel Fînaru, care, printre multiplele idei ce le lansează, menționează că retorica și în zilele noastre se referă la „uzul lingvistic adecvat situațiilor și contexelor”. Observăm că punctele forte ale acestui studiu la capitolul Retorică au fost scoase în evidență de profesorul sucevean cu lux de amănunte. Astfel, vom evidenția și noi, o dată în plus, atitudinea meticuloasă a autorului față de tot ce ține de retorică, preluat apoi de stilistica lingvistică și cea literară.

O parte din terminologia tradițională din retorica veche, în urma unei ocurențe minime, și-a pierdut din actualitate și frecvență, astfel lexicografii au ignorat-o, chiar au exclus-o din sursele enciclopedice mari. De exemplu, *antéisagoge* (răspuns la o întrebare tot printr-o întrebare), *anabazisul* (creșterea în intensitate sau sens în cadrul unui discurs), *epitrochasmus*-ul (scurte enunțuri nominale, exprimate prin cuvinte monosilabice) au devenit pe parcursul secolelor adevărate perle terminologice. Însă autorul dicționarului recenzat a avut o atitudine generoasă față de acești termeni omiși, dați uitării, substituiți prin alții mai moderni. El „reabilitează” acești termeni în spațiul dicționarului, îi redefinește, le dă șirul de sinonime și îi exemplifică abundant.

Ni s-a părut convingătoare și fără meandre de sens explicația pe care a prezentat-o autorul la termenii *trope* și *figure* (p. 560, p. 205), ca cei mai valoroși, dar și mai controversați termeni din toate timpurile, chiar dacă Gérard Genette, prin studiile sale fundamentale („Figures” I, 1976 și „Figures” II, 1979), pare să fi pus capăt discuțiilor interminabile la acest capitol.

Roland Barthes (1915-1980) – unul dintre marii semioticieni, dar și critici literari – rămâne a fi considerat și un talentat creator de termeni literari, de expresii individuale cu alură terminologică, numite „*créations lexicales barthésiennes*”. Astfel, semioticianului i se atribuie termeni, precum *biographème*, *la bonne conscience de la littérature*, *le degré zéro de l'écriture*, *l'écriture blanche*, ultimul creat după modelul unui termen din arta teatrală – *voix blanche*, care se traduce în română prin *voce ștearsă*, *voce neutră*, adică o voce lipsită de culoare, de plenitudine vocalică. Evident, profesorul Ion Manoli cunoaște acest material lexicografic, dar a manifestat o anumită doză de reticență, fixând doar o mică parte din aceste creații individuale. În opinia noastră, selecția poartă un caracter arbitrar. Considerăm că lucrarea ar fi avut de câștigat mai mult dacă ar fi fost înregistrați toți termenii inventați de Barthes, menționându-i cu asteriscul „*créations terminologique de R. B.*” E o sugestie a noastră, având în vedere rolul lui Roland Barthes în creativitatea terminologiei literare, destul de actuală încă.

Menționăm că autorul dicționarului de față fixează și definește o serie de termeni neologici, având deja o anumită „biografie” terminologică, cum ar fi *réécriture* n. f., *règle de la liaison supposée* n. f., *remotivation poétique* n. f., *néologie poétique* n. f., *retardataire* adj. (calificativ pentru o operă, un poem, un pamflet etc.), *réticence silencieuse* n. f. etc. Ne-am limitat doar la câteva exemple, extrase aleatoriu din corpusul literei *R*.

Din perspectivă stilistico-pragmatică orice text poate fi tratat ca un instrument complex de comunicare lingvistică. În acest sens, putem aminti, spre exemplu, de multitudinea determinărilor pentru lexemul *discours* (discurs): *discours académique*, *discours scientifique*, *discours diplomatique*, *discours juridique*, *discours politique*, *discours philologique*, *discours poétique*, *discours lyrique*, *discours littéraire*, *discours idéologique*, *discours religieux*, *discours narratif*, *discours d'ouverture*, *discours cohérent*, *discours fugitif*, *discours plénaire*, *discours dynamique*, *discours équilibré*, *discours agressif*, *discours informatif*, *discours public*, *discours scolaire*, *discours funèbre*, *discours historique*, *discours moral* etc. Autorul ar fi putut „să dea viață lexicografică” anume acestor tipuri de discursuri, care se întâlnesc foarte frecvent, având o ocurență destul de activă. El însă a ales să prezinte alte îmbinări, și anume cele tradițional acceptate și de alte surse lexicografice, precum *discours direct*, *discours direct libre*, *discours indirect*, *discours indirect libre*, *discours entérior*, *discours narrativiste (ou raconté)*, *discours rapporté*, *discours second*, *discours transposé* – toți acești termeni fiind în exclusivitate de natură și

pragmatică literară (a se vedea p. 138-141). O calitate de apreciat a acestui dicționar o constituie și faptul că în el putem găsi și o serie de termeni din poeticile istorice mai vechi, cum ar fi cele din perioada Evului Mediu. Or, se știe că aceștia deseori au fost ignorați, lucru menționat mai ales de Dominique Boutet în „Histoire de la littérature française du Moyen Age”, lucrare de valoare ce se regăsește și în aparatul bibliografic al dicționarului. Menționăm că cercetătorul Ion Manoli nu doar a fixat termenii din această perioadă, ci le-a descris și evoluția.

Conform planurilor de studii universitare, la facultățile filologice studenților de la cursurile superioare li se predă o disciplină obligatorie, având diverse denumiri: *Analyse textuelle*, *Interprétation textuelle*, *Commentaire*, *Exégèse textuelle*, *Glose*, *Herméneutique*. Toți acești termeni conțin ipoteze științifice, pseudoștiințifice și analogice despre sensul textelor. Remarcăm că studentul de azi, dar și cel de mâine, cu siguranță, va găsi în dicționarul de față definițiile de rigoare ale termenilor menționați supra. Dacă o analiză textuală include sugestii mai mult de ordin tehnico-lingvistic, atunci exegeza ajunge la o formă de teoretizare profund individualizată, în care sunt actualizate intuiția, creativitatea, experiența, logica și alte categorii de „savoir-uri”. În acest caz, dicționarul devine nu doar o simplă sursă de informare, dar și un instrument performant de atenționare a studentului privind erorile, inadvertențele, falsurile în analiza textului.

Umberto Eco, în lucrarea sa „Limitele interpretării” (Iași: Polirom, 2007), relatează despre text următoarele: „(...) a spune că el (textul) este, potențial, fără sfârșit nu înseamnă că orice act de interpretare poate duce la ceva bun. Până și deconstructivistul cel mai radical acceptă ideea că există interpretări care sunt inaccesibile și clamorose” (2007, p. 21). Aceasta înseamnă că textul interpretat impune interpretărilor săi anumite restricții. Lucrarea recenzată va ajuta substanțial utilizatorul să se limiteze exact în acțiunea de decodare sau de geneză. Dicționarul ne ajută să fim cât mai realiști și obiectivi față de textul supus comentării. În acest sens, să ne amintim din nou de Umberto Eco, care ne previne: „Să fim realiști: nu există nimic mai semnificativ decât un text care-și afirmă propriul divorț față de sens” (*ibidem*).

Nu putem să nu menționăm și aparatul bibliografic bogat și adecvat de la finele dicționarului: studii monografice de amploare, articole, surse dintre cele mai cunoscute ale unor autori notorii, care sunt de un real folos, mai ales tinerilor cercetători, în însușirea limbajului stilistico-literar. Și rubrica *Dictionnaires*, *Glossaires*, *Encyclopédies* constituie un compartiment lexicografic deosebit, pe care, analizându-l, am putea constata, o dată în plus, cât de variat și complex este metalimbajul literar, care devine și din ce în ce mai diversificat, dar și mai controversat.

Prefața la acest dicționar, cu un titlu destul de original – *Un portrait vivant du lexique littéraire* –, este semnată de dr. habilitat, profesor universitar Elena Prus. Menționăm că este o analiză detaliată efectuată de o bună profesionistă în domeniul

literaturii franceze și a celei universale, care ar putea fi considerată și o recenzie de valoare a lucrării.

În loc de concluzie, amintim despre una din marile „lacune” ale științei lexicografice, și anume despre faptul că ea (lexicografia), oricât ar aspira să fie completă și „în pas cu viața”, oricum este în întârziere. În acest sens, este firească lipsa din corpusul dicționarului recenzat a unor unități din terminologia ultramodernă, precum *aveugles et sourds* (doar *anciens et modernes* este fixat și definit), *beckettisme*, *conseil d'écriture*, *dernier mot*, *droats et littérature*. Acești termeni ramași neobservați de lexicograful scrupulos și exigent Ion Manoli, îi atestăm în *Dictionnaire égoïste de la littérature française* (Paris: Grasset et Le Livre de Poche, 2009) și în *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale* (Paris: Bernard Grasset, 2019), de Charles Dantzig. Despre așa-numita lacună a unui dicționar a menționat chiar un poet încă în sec. XVIII – Lebrun Ponce Écouchard, zis Lebrun-Pindare (1729-1807). Referindu-se la *Dictionnaire de l'Académie française*, el vizează, de fapt, destinul oricărei publicații de tip lexicografic: „On fait, défait / Ce beau dictionnaire / Qui toujours bien fait / Sera toujours à refaire”.

Se știe că orice terminologie, fie ea de natură filosofico-umanistă ori tehnico-științifică, are nevoie de reglementare, legiferare, lexicografică. Prin prezenta lucrare lexicografică a profesorului Ion Manoli, ne-am convins, o dată în plus, că ambele stilistici – cea lingvistică și cea literară – literatura, critica literară și tot ce ține de acest „univers” are un metalimbaj bogat, dinamic, aflat într-un proces evolutiv foarte activ și care nu poate fi confundat cu cel lingvistic *stricto modo*. E adevărat și faptul că foarte mulți termeni au fost împrumutați din alte științe, dar baza acestui metalimbaj o constituie totuși retorica veche și cea nouă, care în ultima perioadă au cunoscut etape evolutive de netăgăduit.

Remarcăm cu toată certitudinea că lexicografia noastră s-a îmbogățit eminentemente cu o sursă nouă, dedicată unui metalimbaj subtil, ce are o terminologie de veacuri și care se dezvoltă, se modifică continuu. Poetica, literatura, critica literară, textologia sunt mereu într-o dinamică ascendentă și nu pot avea sorți de izbândă fără metodologie și fără un aparat terminologic pertinent. Complexitatea sistemică și funcțională a terminologiei literare, atât în plan sincron, cât și în plan diacronic, și-a găsit claritatea și coerența grație lexicografiei, grație inclusiv acestui dicționar, care, indubitabil, este și va fi util tuturor celor care intenționează să decodeze în profunzime sensurile cuvântului literar.

Notă: Recenzia a fost realizată în cadrul proiectului de cercetare 20.800009.16.06.01 *Valorificarea științifică a patrimoniului lingvistic național în contextul integrării europene*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”.



Viorica RĂILEANU. *Tipologia numelui de familie: semantică și structură.*

Chișinău: Editura UNU, 2022. 199 p.

Daniela BUTNARU

Doctor în filologie

E-mail: d_butnaru@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7216-0693>

Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”
al Academiei Române – Filiala Iași

Lucrarea de față, realizată în cadrul unui proiect de cercetare *Valorificarea științifică a patrimoniului lingvistic național în contextul integrării europene* (20.80009.1606.01), finanțat de Agenția Națională pentru Cercetare și Dezvoltare a Republicii Moldova, reprezintă o continuare firească a preocupărilor autoarei în domeniul onomasticii. Printre titlurile semnate de doamna Viorica Răileanu, doctor în filologie, cercetător științific coordonator la Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” din Chișinău, se numără *Toponimia Transnistriei: restabilirea fondului onimic românesc, componenta lexicală, structura derivațională*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008, *Localitățile Republicii Moldova: ghid informativ documentar; istorico-geografic, administrativ-teritorial, normativ-ortografic*, Chișinău, Editura Litera, 2009 (redactat în colaborare cu domnul profesor Anatol Eremia), *Éléments de compositions turcs et grecs dans les anthroponymes, Nume de familie derivate din toponime, Constituirea numelor de familie de la prenume masculine* (articole publicate în revista „Studii și cercetări de onomastică și lexicologie” din Craiova), *Tipologia numelor de familie derivate de la nume de ocupații, Nomenclatura meșteșugărească: relevanța ei în onomastică, Tipologia numelor de familie derivate cu sufixul -escu* (în revista „Philologia”) ș.a.

Cartea debutează cu o *Prefață* semnată de un alt cercetător al antroponimiei, doamna Maria Cosniceanu, și cu un *Cuvânt-înainte* al autoarei. Cele 200 de pagini sunt împărțite în cinci mari capitole urmate de *Concluzii* și *Cuvinte-cheie*, *Listă de abrevieri*, *Bibliografie*, trei *Anexe* și un *Glosar de termeni onomastici*.

În primul capitol, intitulat *Onomastica*, sunt explicați unii termeni de specialitate, cu punerea accentului pe distincția care trebuie făcută între *onomastică* și *antroponimie*, și este prezentată evoluția cercetărilor antroponimice din Republica Moldova, multe dintre ele fiind efectuate în cadrul Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” din Chișinău.

O scurtă istorie a apariției și impunerii numelor de familie este prezentată în capitolul al doilea, făcându-se trimiteri la întreg teritoriul locuit de români, dar și comparații cu sisteme denominative din alte țări. Pentru că „numele unic nu mai reușea să-și îndeplinească rolul de identificare și individualizare” (p. 27) în cadrul unei comunități, a apărut necesitatea adăugării unui determinant lexical, care uneori se transmitea și urmașilor și care s-a impus ca nume de familie mai ales cu ocazia realizării recensămintelor și a implementării unor legi care reglementau situația denominativă. Acesta indica adesea legături de rudenie: *Vasie brat Enachi*, *Ion zăt lui Vasile* (p. 34), *Toader zet Florii* (p. 39), *Gheorghiiță nepot Onii*, *Antohei cumnat Ursului* (p. 34), dar cel mai des arăta filiația: *Toma sân Iacob* (p. 33), *Gavril sin Mariei* (p. 39), *Săbierii ficior Tomii* (p. 34), *Constandin a lui Pintilei* (p. 32), *Niță Măcarii*, *Năstase Măriuții*, *Toader a Vărvarei* (p. 40) sau, prin simpla adăugare a numelui tatălui lângă cel al fiului, *Chiriac Sârghie*, *Mașteiu Frimu*, *Sandul Pârvul* (p. 35). O trăsătură denominativă caracteristică spațiului demografic nord-moldovenesc, cea a numelor de familie formate de la antroponime feminine cu articolul genitival *a sudat*, este exemplificată în p. 41-43: *Aanei*, *Acasandrei*, *Adomnicăi*, *Ailenii*, *Amerii*, *Asoltanei*, *Atudorei* ș.a. (p. 41).

Determinantul lexical care va deveni nume de familie poate indica meseria celui numit (*Aparu*, *Blidarul*, *Ciobanu*, *Cojocarul*, *Lăcătuș*, *Morarul*, *Olarul*, *Podaru* – cf. p. 51-55, *Popa* – p. 105), o funcție dregătorească (*Banu*, *Hatmanul*, *Spătarul*, *Vornicu* etc.), etnia (*Bulgarul*, *Grecul*, *Rusu*, *Sârbul*, *Tătarul* – p. 30), proveniența (*Bârlădeanu*, *Brăileanu*, *Câmpeanu*, *Dobrogeanu*, *Nistoreanu*, *Nistoreanov*, *Olteanu*, *Slobozeanu*, *Suceveanu*¹ – p. 45-49), trăsături ale persoanei (*Barbaneagră*, *Barbarasa*, *Barbăroșie*, *Capalb*) etc.². Extrem de pitorești sunt unele porecle care au devenit, în timp, nume de familie: *Băețrău*, *Boubătrân*, *Buhnibaltă*, *Cabătut*, *Cătărău*, *Capmare*, *Captari*, *Cheleverde*, *Chelemândră*, *Cherdevară*, *Cojocscurt*, *Ciubotăroșie*, *Copchimulți*, *Curoșu*, *Doibani*, *Furcămândră*, *Grădinămare*, *Gurămultă*, *Haidragă*, *Joacăbine*, *Mațerăle*, *Mânăscurtă*, *Mereacre*, *Mățablândă*, *Oineagră*, *Paierile*, *Patruochi*, *Perdivară*, *Porc-Gras*, *Sâmpetru*, *Taievorbă*, *Zamăneagră*, *Zgârcibaba*, *Zvârlifus* ș.a. Unele fac referire la trăsături pozitive, dar cele mai multe surprind defecte ale persoanelor individualizate inițial prin

¹ Aceste nume de familie sunt importante și pentru că oferă informații privind fenomenul migrației interne și externe spre teritoriul Moldovei.

² Am ales să cităm doar câteva exemple ilustrative din multitudinea celor prezentate de autoare.

aceste etichetări, iar lista de la finalul volumului (p. 181-185) reflectă imaginarii denominativ al oamenilor, care surprind prin etichetări lingvistice trăsături fizice ori psihice ale semenilor, defecte sau calități, comportament, întâmplări.

Sunt prezentate, exemplificate și analizate modalități de formare, cu acordarea unei atenții speciale sufixelor (românești, slave, turcești ori grecești) care intră în structura numelor de familie, sunt identificate tipare. Dacă la baza formării unor antroponime stau numeroase nume comune, există și situația contrară, când substantive comune provin, prin *deonimizare*, de la nume proprii, subiect prezentat pe larg în capitolul *Contribuția antroponimiei la îmbogățirea vocabularului* (p. 117-139). Din numeroasele exemple de acest tip, autoarea alege să prezinte sensul și etimologia unor „cuvinte lexicalizate și lexicografiate, având la bază antroponime. E vorba de numele unor persoane istorice, legendare, biblice, literare care au devenit embleme pentru desemnarea tipurilor umane, datorită unor caracteristici, trăsături morale sau fizice, pozitive sau negative” (p. 121-122): „*adónis* s. m. (adesea iron.) tânăr de o frumusețe rară < (mit.) Adonis, june grec de o frumusețe extraordinară”, „*afrodită* s. f. (fam.) femeie foarte frumoasă < (mit.) Afrodită, zeița dragostei și a frumuseții”, „*belzebút* s. m. (fig.) om puternic și rău < (bibl.) Belzebút, căpetenie a demonilor”, „*casanova* s. m. aventurier < (ist.) Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt (1725-1798), aventurier venețian, celebru prin peripețiile sale galante”, „*cupidon* s. m. (fam.) tânăr foarte frumos < (mit.) Cupidon sau Amor, zeul iubirii la romani”, „*lolită* s. f. adolescentă seducătoare < (lit.) Lolita, eroina romanului omonim (1958) al scriitorului american Vladimir Nabokov (1899-1977)”, „*mitică* s. m. persoană superficială și neserioasă < n. pr. Mitică, hipocoristic din prenumele Dumitru” ș.a. (p. 122-129). Explicația legăturii cu numele proprii este corectă, totuși este foarte posibil, după cum certifică dicționarele limbii române³, ca substantivul comun să fi intrat în vocabularul limbii române prin intermediul altor limbi, unde aveau deja statutul de nume comun: *Amfitrion* < fr. *amphitryon*, *arlechin* < fr. *arlequin*, it. *arlecchino*, *bacantă* < fr. *bacchante*, it. *baccante*, *bigot* < fr. *bigot*, *huligan* < rus. *huligan*, *iezuít* < fr. *jésuite*, germ. *Jesuit*, *mentor* < fr. *mentor*, germ. *Mentor*, lat. *mentor*, -*oris*, *metis* < fr. *métis*, *șovin* < fr. *chauvin* etc. De asemenea, unele verbe care au legătură cu nume proprii s-au format pe teritoriul limbii române (*a barbiza*, *a eminesciza*), însă altele provin din alte limbi: *a ghilotina* < fr. *guillotiner*, *a pasteuriza* < fr. *pasteuriser*.

Capitolul *Tribulațiile numelui de familie: între normă literară și rostire cotidiană* prezintă câteva dintre „abuzurile” pe care le-au suferit numele de familie în ultimele două secole (traducere în rusă sau înlocuire cu alte nume, adaptare la sistemul denominativ rusesc prin înlocuirea sufixelor românești cu unele slave și prin

³ Am verificat etimologiile în *Dicționarul limbii române* editat sub egida Academiei Române, care poate fi consultat la adresa: <https://dlr1.solirom.ro/>, dar și alte dicționare ale limbii române. <https://dlr1.solirom.ro/>, dar și alte dicționare ale limbii române.

impunerea sistemului denominativ tripartit, fiind adăugat un patronim, deformări ale numelor românești; „schimonosirile” continuă și în zilele noastre, de obicei datorită neștiinței celor care le scriu sau le pronunță.

Demersul Vioricăi Răileanu nu este unul lipsit de pericole, căci etimologia unor nume de familie este de multe ori greu de stabilit; de altfel, autoarea însăși mărturisește în *Cuvânt-înainte*: „Raționamentele de la care pornim la explicarea unor nume nu pot fi, și nici nu trebuie să fie, considerate soluții unice sau definitive” (p. 10). De exemplu, în legătură cu antroponimul *Budeanu*, care ar indica proveniența persoanei desemnate dintr-un loc numit *Budă*, format de la un apelativ *budă* cu sensul „construcție de lemn în pădure” (p. 46) cu sufixul *-eanu*, prezentăm și ipoteza propusă de Mircea Ciubotaru: „apelativul *budă* nu a fost niciodată, în limba română, numele unor case sau cocioabe de prin păduri sau al dughenelor și prăvăliilor, desigur de prin târguri, ci al unor așezări din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, exploatări de potasă și silitră. Toponimele *Buda* din Moldova, Muntenia și Oltenia trebuie explicate doar prin acest sens, cu excepția unora, destul de puține, care au la origine numele de persoană *Buda* în funcție toponimică absolută”⁴. Astfel, după cum reiese din citatul de mai sus, nu este exclus ca *Budă* să fie chiar antroponim, de la care, prin sufixare cu *-ean(u)* (sufix care poate avea și valoare patronimică, vezi p. 36), au putut rezulta numele de familie *Budeanu*, *Budean*, *Budian*, *Budianu* (p. 47).

Volumul *Tipologia numelui de familie: semantică și structură* reprezintă o monografie privind formarea și structura numelor de familie, exemplele sunt numeroase și diversificate, analiza este obiectivă, sprijinită pe o bogată bibliografie. Este redactat într-un stil clar, cu note explicative și trimiteri necesare, cu o bibliografie amplă, o listă explicativă pentru abrevierile folosite, anexe cu trei tipuri de nume de familie (derivate de la prenumele *Petru*, derivate cu sufixul *-escu* și o listă cu nume compuse) și chiar un glosar de termeni onomastici. Apreciem efortul autoarei de a realiza o lucrare corectă, științifică, valoroasă atât pentru specialiștii din domeniul umanităților, cât și pentru alți cititori interesați de numele de familie, care reprezintă un adevărat tezaur socio-și psiholingvistic.

⁴ Mircea Ciubotaru, *Cercetări de onomastică. Metodă și etimologie*, Iași, Casa Editorială Demiurg Plus, 2013, p. 99.



Vasile BĂHNARU. *Pagini de lingvistică basarabeană.*
București: Editura Academiei Române; Brăila:
Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, 2022. 328 p.

Liliana BOTNARU

Doctor în filologie

E-mail: botnari.liliana86@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9909-2982>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

Livia CARUNTU-CARAMAN

Doctor în filologie

E-mail: liviacaraman@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-6440>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

Autorul Vasile Băhnuș întotdeauna și în toate lucrările sale a fost preocupat de triumfarea adevărului științific, fiind cunoscut de întreaga lume academică precum un aprig militant pentru limba română, pentru valorile identitare ale poporului român din Basarabia, pentru funcționarea incoruptibilă a forurilor superioare, responsabile de promovarea culturii, a științei. Bineînțeles, volumul „Pagini de lingvistică basarabeană” se inserează armonios în palmaresul lucrărilor elaborate de Domnia Sa, conceptul *adevăr* fiind, evident, fundamental.

Culegerea „Pagini de lingvistică basarabeană”, apărută la Editura „Istros” a Muzeului Brăilei, Carol I, numărând 328 de pagini, însumează, așa cum menționează autorul în *Prefața* lucrării, „o serie de studii consacrate problemei de funcționare a limbii române în Basarabia din perioada țaristă, din cea sovietică și din cea postsovietică”, redactate pe parcursul activității sale științifice.

Deschide volumul studiul intitulat sugestiv prin citatul din poezia lui Vasile Alecsandri („Sergentul”), și anume „Mai lungă-mi pare calea acum la-ntors acasă”, în care lingvistul Vasile Băhnuș descrie calvarul limbii române din Basarabia, vitregită și asuprită de politicile de deznaționalizare promovate de Imperiul Țarist și de cel Sovietic. Autorul insistă asupra ideii că „adevărul despre istoria, limba și

identitatea poporului nostru se bazează pe știința istorică, lingvistică și etnologie” (p. 20), respectiv, pentru „a ne întoarce acasă” – la componentele fundamentale ale identității noastre, este imperativă cunoașterea adevărului, a istoriei, a limbii române literare, oricât de anevoioasă ar fi calea spre acestea.

E de menționat în mod special că partea semnificativă a acestei secțiuni a lucrării o constituie argumentele concludente cu referire la absurditatea „teoriei celor două popoare”, „a etnicității și limbii moldovenești ca opuse etnicității și limbii românești”, o teorie pseudoștiințifică, axată pe elucubrații teoretice și fantezii istorice, care își are, spre regret, și astăzi susținători, ucenici ai ideologilor Leonid Madan, Alexander D. Udalțov, Artiom M. Lazarev, Nikolai A. Mohov și alți rătăciți.

Vasile Bahnaru contabilizează și descrie metodele și tehnicile cu care operau organele țariste și sovietice pentru a pune în aplicare genocidul spiritual: deportări, represiuni, colectivizare forțată, recrutări silnice la muncă, ateism, substituirea glotonimului „limbă română” cu „limbă moldovenească”, masacrarea patrimoniului cultural, literar și lingvistic, stigmatizarea scriitorilor etc. Totodată, autorul elogiază curajul personalităților care nu au ezitat să se arunce în iureșul acelor evenimente periculoase: Vasile Coroban, Vladimir Beșleagă, Ramil Portnoi, Petru Cărare, Petru Zadnipru, George Meniuc, Ion Vasilenco, Grigore Vieru, Victor Teleucă, Pavel Boțu, Emilian Bucov, Aureliu Busuioc și mulți alții fără de care „revenirea acasă” nu ar fi fost posibilă.

Axându-se pe cercetările de arhivă și pe literatura de specialitate, Vasile Bahnaru remarcă faptul că „situația politico-ideologică, culturală și spirituală din RSSM era determinată în funcție de relațiile dintre România și URSS”, iar metamorfozele politicii interne și externe românești și polemica româno-sovietică se reflectau cu fidelitate în viața culturală, socială și politică a RSSM. Astfel, destinele acestor două teritorii frățești, care, la origini, formau un singur organism, s-au împletit de-a lungul timpului, când înnodându-se, când răsfirându-se, despiciându-se sub presiuni abuzive.

Conținutul studiilor „Lipsa identității naționale ca element al crizei” și „Limba română și baba care se piaptână” pune pe tapet problemele actuale cu referire la politica lingvistică, la denumirea limbii noastre în articolul 13 din Constituție. Ne bucurăm că, la scurt timp după apariția lucrării de față, această nedreptate și acest fals istoric, cu eforturile comune ale oamenilor de știință – lingviști, literați, istorici etc. – și ale celor cu verticalitate, și-au găsit firescul deznodământ – în legea cu privire la substituirea glotonimului „limbă moldovenească” cu cel de „limbă română” în Legea Fundamentală și în toate actele legislative și normative ale Republicii Moldova, fiind promulgată la 22 martie 2023.

Bineînțeles, în contextul adevărului științific și al luptei pentru alfabetul latin, Vasile Bahnaru a dedicat un număr consistent de pagini și limbajului poetic eminescian, or, menționează autorul, opera lirică a poetului „este apropiată spiritului moldovenesc prin multiplele ei calități stilistice (fonetice, lexicale și gramaticale) regionale” (p. 151). Procedând la o trecere în revistă a reperelor teoretice cu referire la lexicul limbii române, și anume stratificarea funcțional-stilistică a acestuia:

a) pe axa temporală, b) pe axa teritorială și c) pe axa socială, precum și diferențierea în două subsisteme: fondul lexical de bază și fondul lexical auxiliar, Vasile Bahnaru analizează lirica antumă eminesciană din perspectiva axei temporale, atestând un număr impunător de unități învechite, cum ar fi cele din versurile: *Filosof de-aș fi – simțirea-mi ar fi vecinic la aman!*, *Vezi bejării de albine*, *Armii grele de furnici...*, *De năvod – cu-a mele coate eu cerc vreme adese-nmoaie*, *Nu vedeți ce-nțelepciune e-n făptura voastră chiară?* ș.a. În continuare, autorul culegerii pe care o prezentăm înregistrează prezența unei serii de regionalisme și moldovenisme lexicale: *a aburca*, *acătării*, *adicălea*, *alde*, *belea* ș.a., remarcând însă că Mihai Eminescu făcea uz de aceste unități lexicale din considerente poetice, or, pe lângă acestea, poetul utiliza și formele lor literare. Tot în vederea obținerii unor efecte stilistice inegalabile, Vasile Bahnaru consemnează că lirica eminesciană include cuvinte din registrul popular, unele creații lexicale proprii (*a heiniza*, *a binezice*), faptul că se atestă predilecția pentru utilizarea diminutivelor, a unor forme de plural marcate valoric și poetic, a gerunziilor adjectivizate/adverbializate și a altor abateri morfologice și sintactice de la norma limbii literare intenționat comise, tocmai în vederea relevării capacităților expresive inepuizabile ale limbii române, or, Mihai Eminescu, susține lingvistul, „era conștient de unitatea obiectivă a limbii române în general și a structurii ei gramaticale, încât și-a permis să valorifice potențialul ei expresiv cu multă ingeniozitate și creativitate (...)” (p. 180).

În continuare, vom aduce câteva aprecieri studiului „Începutul modernizării lexicului românesc (pe baza operelor lui Varlaam, Dosoftei și Antim Ivireanul)”, în care autorul prezintă succint contribuția mitropoliților români la progresul literaturii și al limbii române din sec. XVII-XVIII. Mitropolitul Varlaam, figură reprezentativă a culturii naționale din prima jumătate a sec. al XVII-lea, a militat pentru ideea unității Țărilor Române, devenind unul dintre principalii făuritori ai limbii scrise românești. Dosoftei, personalitate de importanță majoră în istoria limbii și a literaturii române, a rămas unul dintre cei mai mari inovatori ai limbajului românesc în sec. al XVII-lea, având o importanță la fel de mare și în îmbogățirea limbii române literare în general. Mitropolitului Antim Ivireanul îi revine meritul de a fi introdus pentru totdeauna limba română în slujba bisericească, fiind un promotor devotat al cauzei românești în Muntenia, inițiate de mitropoliții Varlaam și Dosoftei în Moldova.

Referitor la contribuția acestora la evoluția limbii române, cercetătorul face o analiză profundă a limbajului operelor din punctul de vedere al modernizării vocabularului cu inovații lexicale și cu unități preluate din alte limbi (neogreacă, maghiară, turcă, slavă bisericească, latină), prioritate acordându-se *Cazaniei*, *Psaltirii în versuri* și *Didahiilor*.

În următoarea secțiune a cărții, intitulată „Limba de stat, adevărul științific și dreptul”, se insistă, cu multă convingere, asupra corelației dintre denumirea limbii noastre, adevărul științific și dreptul constituțional. Readucând în actualitate unele momente din istoria limbii noastre, cercetătorul combate cu argumente bine întemeiate și documentate eforturile celor care au „inventat” poporul moldovenesc și limba

moldovenească în opoziție cu poporul român și limba română. Se demonstrează că „moldovenismul”, promovată de către unii lideri politici, este o doctrină istorică, o fostă ideologie de stat și, nu în ultimul rând, o viziune patologică asupra lumii. Așadar, limba română este limba de stat a Republicii Moldova, deoarece acesta este termenul fixat în textul Declarației de Independență a Republicii Moldova, care prevalează (în urma unei decizii a Curții Constituționale din 5 decembrie 2013, privind interpretarea articolului 13) în raport cu textul din Constituție, în care se stipulează că „Limba de stat a Republicii Moldova este limba moldovenească, funcționând pe baza grafiei latine”.

Materialul „Strategul chinez Sun Tzu – acad. Gheorghe Duca și falsificatorii adevărului științific – moldoveniștii” abordează problema recunoașterii și a promovării adevărului științific. Făcând referire la opera lui Sun Tzu „Arta războiului”, Vasile Bahnaru precizează că procedeele de manipulare și de înșelare a maselor folosite în toate domeniile de activitate nu s-au modificat deloc pe parcursul anilor, dar s-au modernizat doar modalitățile de diseminare, de difuzare a acestora (mass-media). Astfel, adepții fervenți ai adevărului științific în probleme de istorie, de identitate națională, de lingvistică, de literatură și de spiritualitate română, cu referire specială la acad. Gheorghe Duca, ajung să fie denigrați, calomniați, blamați, defăimați, discreditați și culpabilizați.

Partea „Contribuția academicianului Silviu Berejan la progresul semasiologiei” este consacrată eminentelor aspecte determinate în studiile de lingvistică ale reputatului lingvist, referitor la „identificarea sistemului în cadrul fenomenelor lexico-semantice ale nivelului lexical al limbii, definirea și studierea multiaspectuală a omosemiei și delimitarea paradigmelor lexico-semantice minimale din cadrul nivelului lexical” (p. 241). Se constată că Silviu Berejan, prin contribuția sa, a creat o nouă direcție de cercetare în semasiologie, care a constituit un suport teoretic solid în demonstrarea caracterului de sistem al limbii și în continuarea studiilor asupra aspectelor enumerate.

Este demn de toată atenția articolul „Congresul al III-lea al uniunii scriitorilor din RSSM în contextul relațiilor româno-sovietice”, în care se prezintă aportul intelectualității basarabene la protejarea patrimoniului nostru cultural, literar și lingvistic. În pofida interdicțiilor oficiale existente, unii vorbitori la congres s-au manifestat plener în apărarea conștiinței naționale a românilor sub regimul comunist totalitar. Se menționează curajul scriitorilor G. Meniuc, V. Coroban, A. Busuioc, I. Druță, E. Bucov, R. Suveică, care și-au permis să afirme că vorbesc limba română și că citesc literatură română, pronunțându-se, totodată, pentru revenirea la alfabetul latin și la identitatea românească a culturii și a literaturii noastre.

Examinând „Naționalismul în publicistica lui Mihai Eminescu (analiză semasiologică și pragmatică)”, autorul demonstrează că purtătorul celei mai importante voci poetice din literatura română a fost un veritabil patriot și un mare naționalist, *Românul Absolut*, care merită tot respectul posterității și servește drept model demn de urmat pentru întreaga spiritualitate românească.

Mihai Eminescu a fost un protector consecvent al tradițiilor neamului, al limbii române corecte și al credinței creștine. Poetul exprima aspirațiile de eliberare națională, de obținere a independenței naționale și de constituire a unui stat unitar, în care s-ar concentra toate provinciile populate de români. Vasile Bahnaru argumentează cu exemple concludente din publicistica lui Eminescu că termenii *naționalist* și *naționalism* sunt utilizați cu o conotație pozitivă, identificându-i cu românismul.

Articolul „Filologia și istoria sovietică moldovenească – diversiune științifică cu suport ideologic și geopolitic” explică poziția negativă a cercetătorului Vasile Bahnaru față de perspectiva sărbătoririi a 70 de ani de la constituirea AȘM, printr-o succintă retrospectivă istorică și filologică asupra destinului implacabil al românilor basarabeni. Autorul își exprimă convingerea că doar după 27 august 1991 se poate vorbi de o Academie de Științe cu adevărat națională, aflată în serviciul națiunii române din Republica Moldova. În pofida încercărilor ideologilor sovietici de a înăbuși spiritul național, de a intensifica procesul de înstrăinare între români, de a falsifica istoria noastră națională, de a demonstra existența unui „popor moldovenesc” și a unei „limbi moldovenești”, adevărul a triumfat, iar astăzi ne exprimăm liber în limba română literară.

Și, în fine, „Conceptul de câmp semantic în lexicologia modernă (cu referire specială la studiile lui Eugen Coșeriu)” reflectă o opinie concludentă, care, în baza teoriei câmpurilor lexicale lansată de F. de Saussure, Jost Trier și E. Coșeriu, accentuează că „identificarea câmpurilor lexico-semantice și a relațiilor paradigmatică, sintagmatică, derivațională (de formare a cuvintelor sau a sensurilor noi) și inclusive (ierarhice sau hipo-hiperonimice) reprezintă un suport solid în demonstrarea caracterului de sistem al limbii” (p. 328).

Așadar, în cele 328 de pagini valoroase de lingvistică basarabeană, reputatul cercetător Vasile Bahnaru demonstrează identitatea teritorială a limbii române în baza unor materiale referitoare la istoria limbii române, la unele probleme de semasiologie și de limbaj și critică inconsistența aberațiilor pseudoștiințifice ale preșinșilor oameni politici din Republica Moldova. Sperăm ca această lucrare să consolideze conștiința națională a cât mai multor cititori; să ne ajute Dumnezeu să o înrădăcinăm temeinic în noi, ca să avem cu ce ne mândri în cadrul integrării europene, unde să ne demonstrăm identitatea și verticalitatea.

Autorului îi dorim multă sănătate și realizări remarcabile în studiul limbii române.

Notă: Recenzia a fost realizată în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.01 *Valorificarea științifică a patrimoniului lingvistic național în contextul integrării europene*, Institutul de Filologie Română „B. P. Hasdeu”.



NICOLAE LEAHU: ÎNTRE CRITICĂ ȘI EROTOCRITICĂ¹

NICOLAE LEAHU: BETWEEN CRITICISM AND EROTOCRITICISM

Debutul editorial al lui Nicolae Leahu îl constituie volumul de versuri *Mișcare browniană* (1993), după care au urmat alte volume de poezie – *Personajul din poezie* (1997), *Nenumitul* (2008), *Aia* (2010), *Alungarea muzelor din cetate* (2011), *Poeme* (2011), *Autorul, personajul și eroinele* (2013), *Cronograful de la Bălțiburg* (2019), *Onomasticon* (2022), *Autorul, personajul și alesele* (2023) – și eseu dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* (2001), publicat în colaborare cu Maria Șleahtițchi. În calitate de critic literar și eseist, a publicat volumele *Poezia generației '80* (2000, 2015), *Erotokritikon: Făt-Frumos, fiul pixului* (2001, 2011) și *Comedia cumană și vodevilul peceneg* (2008). Această activitate justifică, potrivit criticului Eugen Lungu, poziția de „lider de opinie al generației sale” (Lungu, *Raftul cu himere*, p. 179), pe care Nicolae Leahu și-o asumă printr-o implicare analitică asiduă.

Același critic profilează, în studiul introductiv la antologia *Eseuri, critică literară*, două feluri de a fi ale criticii lui Nicolae Leahu. Pe de o parte, criticul „are disciplina gravă a catedraticului”, care mizează pe „rigoare și sinteză” (Lungu, *Spații și oglinzi*, p. 48, 49), așa cum ne conving monografia *Poezia generației '80 și studiile: Fețele și măștile optzecismului din Basarabia* (1995), *Poezia basarabenilor de la facere la re-facere și (pre)facere* (2004) ș.a. De cealaltă parte însă, există „un N. Leahu al începuturilor (...), exasperat de rigori și limite” (*ibidem*), *Erotokritikon: Făt-Frumos, fiul pixului* și, adăugăm noi, *Comedia*

¹ Articolul prezintă varianta integrală a studiului dedicat activității criticului Nicolae Leahu. Secvențe din acest studiu au fost publicate anterior în articolul *Nicolae Leahu sau despre triumful erotocriticii*. În: *Hyperion*, nr. 4-5-6, 2015, p. 178-180.

cumană și vodevilul peceneg fiind produsul acestui spirit emancipat. Sunt vizate aici două formule, critica și „erotocritica”, ilustrând, într-un caz, un demers analitic contaminat de iluzia obiectivității, și, în celălalt caz, destabilizarea instrumentelor hermeneutice prin jocul „de-a hermeneutica”.

Fețele și măștile optzecismului din Basarabia este un studiu amplu, apărut în primele două numere ale revistei *Semn* (martie, 1995) și are un pronunțat caracter programatic. Nevoia de a-și promova generația, îl provoacă pe autor, el însuși poet optzecist, să se dedice edificării unei platforme teoretice a fenomenului: „Intenția noastră, sau cât va supraviețui din ea până la ultimul rând, e să deslușim tendințele și direcțiile demersului liric al optzeciștilor basarabeni, fețele și măștile, înfățișările și grimasele acestora în raport cu paradigma literară căreia râvnesc să i se integreze în firescul efort de a se înscrie în circuitul literar general-românesc” (Leahu, 1995, p. 6). Scenariul critic al studiului ascunde o schemă teoretică elaborată, pe care o desprindem din preambulul lucrării și din cele trei paragrafe: *Părăsirea Arcadiei*, *În căutarea unei noi paradigme* și *Tendințe și direcții ale optzecismului din Basarabia*. După ce face un excurs în spațiul receptării optzecismului din Basarabia, Nicolae Leahu demonstrează, în primele două paragrafe, că optzeciștii basarabeni participă la producerea unei schimbări de paradigmă, delimitându-se în același timp de vibrațiile liricii șaizeciste și șaptezeciste. Paragraful final stabilește că lirica optzecistă din Basarabia ar urma cinci direcții:

1. *poezia prozaismului existențial, ironia și bufoneria iconoclastă* (E. Cioclea, Vs. Ciornei, C. Olteanu, D. Crudu);
2. *poezia tragicului mesianic și apocaliptic, parabola mitico-biblică* (A. Țurcanu, Em. Galaicu-Păun, T. Chiriac, V. Matei, V. Neagoe, A. Christi, Gh. Postolache, A. Corduneanu);
3. *sentimentalismul manierist, inițiatic și erotic* (N. Popa, L. Bălțeanu, I. Nechit, L. Bordeianu, A. Plopi);
4. *poezia rafinementului livresc și a fragmentarismului programatic* (Gr. Chiper, V. Gârneț, C. Trifan);
5. *fantezismul eclectic și esoteric* (Gh. Nicu, M. Ciobanu, B. Grigorescu, G. Chiciuc).

Investigație riguroasă și sistematică, studiul introduce în circuitul criticii interriversane concepte, teze, direcții și nume, oferind o sinteză exemplară privind lirica ultimelor două decenii ale secolului al XX-lea, în perspectiva integrării în spațiul cultural românesc. Totodată, el anunță o voce analitică de rezonanță, care consună cu experiențele criticilor optzeciști „înclinați (...) către *spiritul teoretic*, către *cultivarea uneltelor*” despre care vorbește Radu G. Țeposu în cunoscuta sa *Istorie tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (2006, p. 48).

Apărut la editura *Cartier*, în seria *Rotonda*, sub titulatura de eseu, volumul *Poezia generației '80* este opera de vârf a unui *spirit teoretic*, înzestrat cu

imaginație eseistică. Demonstrația mizează pe claritate, precizie, rigurozitate și ordine, consacându-l pe Nicolae Leahu drept autor al „celei mai apreciate istorii a optzecismului românesc”, vorba lui Emilian Galaicu-Păun (Galaicu-Păun, 2009). Liviu Antonesei făcea aceeași observație într-o anchetă a revistei *Contrafort*, precizând că „volumul cel mai bun despre generația optzecistă n-a fost scris de un critic din România, ci de Nicolae Leahu de la Bălți. Asta, probabil, pentru că, spre deosebire de exegeții din țară, s-a ferit de partizanat, a făcut, pur și simplu, critică și istorie literară și, pe deasupra, n-a lăsat pe dinafară contextul în care respectiva generație a ieșit la lumină. Dacă de lumină putea fi vorba în cei mai întunecați ani ai național-comunismului ceaușist!” (Antonesei, 2002). La rândul său, Eugen Lungu, autorul celei mai consistente analize a monografiei, crede că *Poezia generației '80* reprezintă „sistemul periodic al postmodernismului” (Lungu, *Raftul cu himere*, p. 177), expresie ce pune în evidență caracterul mobil, dinamic al sistemului, or „autorul reconvertește tipicul în favoarea sa, distribuind *totul* postmodernist într-un *sistem periodic* bine armonizat, care funcționează cu acuratețea pedantă a tizului său din chimia clasică” (*ibidem*). Eleganta metaforă a demersului întreprins de Nicolae Leahu, „sistemul periodic” interesează aici prin pozițiile vide pe care le pot ocupa eventualele elemente încadrabile în acest sistem fără a-l denatura: „Deși dezavantajați de împrejurarea de a nu ne ocupa de o mișcare literară decantată, cu o ierarhie validată istoric, în stare să garanteze frontierele «noului canon», cum ar prefera să spună Harold Bloom, suntem totuși favorizați de o relație directă și fertilă cu un sistem artistic generat de o epocă, variatele implicații sociale, culturale, politice ale căreia constituie actualmente obiectul unei vii dezbateri de presă. Împăcați, în ultimă analiză, cu gândul că explorăm în terenul unui proiect în mișcare, avem speranța de a fructifica avantajul acestei situații, determinând amploarea, liniile de forță ale discursului, dar și limitele inerente ale fenomenului poetic în discuție. Ar fi un prilej de a încuraja valorile autentice, marginalizând mediocritatea literară, deosebit de agresivă mai ales sub acoperirea unor manifestări de grup” (Leahu, 2000, p. 19-20).

Vorbind despre arhitectonica cărții, evidențiem cele două paliere care, pe de o parte, sondează valențele conceptuale ale postmodernismului, iar, pe de altă parte, surprinde mizele paradigmei. Așadar, în *Partea întâi: concepte și delimitări*, Nicolae Leahu își propune să identifice „structurile modelatoare” ale esteticii postmoderniste, exercițiu ce debutează cu reconstituirea diagramei evolutive a fenomenului, de la autohtonizarea acestuia și până la impunerea ideii de continuitate. Evidențierea acestor „structuri modelatoare” determină convertirea așa-zisilor „nouăzeciști”, de altfel, combătuți în acest studiu, cât și „douămiiști”, pe axa unei continuități a sistemului. Aceștia nu se implică decât prin suplinirea unor poziții vacante din „sistemul periodic”, criticul considerând irealizabilă instituirea unui nou sistem pe contul acreditării mult mediatizatei *noi autenticități*. Rezervele lui Nicolae Leahu

cu privire la apariția unei noi generații sunt motivate, prudența cu care este judecată situația fiind fundamentată pe argumente convingătoare, susținute de diverse poziții ce circulau în epocă: „Deși numeroase, radicalizate mai mult formal și superficial, pentru a pune în evidență „diferența specifică” (preocupare obsesivă, depășind, de la o vreme, grija autorilor pentru sens, semnificație și emoție), ele nu restructurează unitatea de fond a postmodernismului poetic românesc, în calitatea lui de curent literar, așa cum s-a dezvoltat de la 1977-1980 încoace” (*ibidem*, p. 99).

În partea a doua a lucrării, criticul sondează universul liricii optzeciste, structurându-și demersul în funcție de *ce*, *cum* și *cine* transmite mesajul dintr-un text aparținând paradigmei. Avem, prin urmare, următoarele capitole: *Lumea poeziei și poezia lumii, Leviathan sau fizionomia poemului și Personajul de/din poezie*. Criticul selectează autorii și textele, ținând cont de caracterul reprezentativ, ilustrativ al substanței textuale, prezența obiectivă a acestora într-o demonstrație fiind indispensabilă. Selecția este girată, pe de o parte, de identificarea unor afinități, iar pe de altă parte, de specificitatea fiecărui produs selectat, evitându-se, astfel, efectul epigonizării. Capitolul *Ipostazele cotidianului*, deși reunește o serie de poeți sub același blazon, al unor „aspecte existențiale și spectaculare ale cotidianului”, recurge la realizarea unor delimitări în interiorul acestui sistem „cotidianizant”, diferențiind „două moduri ale, în fond, aceluiasi fel de a privi lumea”: „Alexandru Mușina și Mircea Cărtărescu sunt cazurile extreme și mai bine împlinite ale acestei atitudini. Avem, pe de o parte, la primul autor și la afinii săi, o viziune deschisă tuturor întâmplărilor umile, adunate într-un conspect secvențial (lacunar totuși, pentru că mereu lasă ceva pe dinafară), stenografiind tot ce este omologabil ca noutate și prospețime a percepției în câmpul realului, de la tabietul matinal al contemporanului nostru, consemnarea celor mai irelevante, altădată, obiecte casnice (...). De cealaltă parte a poeziei cotidianului, la fel de preocupată de decuparea detaliului frust, de concretețea și acuitatea implicată a percepției, cu vocația descripției și înclinații pentru anecdotică variat orchestrată, dar în versuri lungi, revărsându-se din pagină și de o torențialitate întreținută demonstrativ, ca la poezii *beat*, stă ipostaza spectaculară a prozaismului existențial” (*ibidem*, p. 114, 117).

În *Erotokritikon*, spiritul artistic este cel care dictează regula jocului, astfel că „niciun *paparazzi* nu dă buzna să (...) surprindă obiectiv în obiectiv” (Leahu, 2011, p. 13) autorul celor relatate. Publicată în foileton în revista *Semn*, cartea propune o perspectivă histrionică asupra modului în care sunt receptate și caracterizate personajele din literatura română și universală (văzute uneori, de altfel, într-o unitate redutabilă, pur și simplu ca literatură). Ludicul constituie un principiu edificator, lăsând loc ironiei pentru a construi portrete și chiar verdicte inedite.

În volumul *Erotokritikon: Făt-Frumos, Fiul Pixului*, Nicolae Leahu este carnavalesc prin excelență, spectacolul spiritului critic fiind conceput sub forma

fișelor unui „poem-lexicon”. Aici autorul se complace în a scrie o carte totală, în care jocul de-a literatura și jocul de-a critica nu sunt două fețe ale aceleiași monede, ci un mod de a percepe literatura și lumea. O idee care susține specificul carnavalesc și deci profund critic al literaturii o regăsim și în afirmația lui Adrian Ciubotaru, autorul *Postfeței* la ediția a II-a a *Erotokritikon*-ului, care consideră că se poate face „fișa teoretică a postmodernismului în varianta lui autohtonă chiar dacă am avea acces în exclusivitate la *Erotokritikon*, particularitatea principală a lucrării rezidând tocmai în acel atoatedevorator spirit critic care se interoghează mereu asupra dreptului de a afla o rațiune nouă într-o literatură veche – literatură ce a comunicat deja toate conținuturile și a născocit toate formele –, dar mai ales asupra dreptului de a o rescrie din pură desfătare a jocului” (Ciubotaru, 2011, p. 139).

Capcana pregătită pentru cititorul „cu creionul în mână” sunt tocmai lecturile, făcute sau „așteptânde”, astfel că textul se ilustrează drept o bibliotecă prin acumulare (de sensuri), poemul lexicon reprezentând *totul* întors spre sine însuși și deschis, în același timp, cititorului pasionat de literatură, unui cititor – bine școlarizat, desigur – care știe să savureze aventurile livrescului. Creând o galerie de personaje, textul se vrea, pe de o parte, un pseudolexicon, iar pe de altă parte, este expresia unui joc de-a critica și de-a literatura, care se complace în propria-i aventură, invitând astfel cititorul să se joace de-a lectura, recreând propriul univers prin lecturile autorului, dar și prin lecturile proprii. Așadar, capcana întinsă exegezei este tocmai imposibilitatea unei abordări univoce a textului, or acesta solicită o lectură degajată, reprofilând erotocritic creionul. Carnavalescul, regăsit în scriitura însăși, se transformă treptat, fișă cu fișă, într-un carnavalesc al receptării, cititorului cerându-i-se doar să citească și să trăiască această desfătare a lecturii. De altfel, criticul-artist nu ezită – în conformitate cu tabietul autoreferențial al textualismului – să divulge rolurile pe care i le atribuie carnavalescului în câmpul criticii literare: „Da, mă dau în spectacol, dar ce este literatura dacă nu un teatru al unui actor, el însuși spectator, regizor, cronicar, mașinist, ușier, et cetera, jovial sau tăios încrucișând poveștile vorbei în inima sa?! La fel, nu este mai puțin adevărat că după atâția ani de literatură sâcâitoare, instruindu-ne de-un înalt și de-un sublim ca monumentele fűhrerului proletar, grotesc tirajate în toate piețele și piațetele, pe toate stăniștile și maidanele cu maidanezi învârtind mausere-n coadă, parcă am citi și ceva care să ne dezvețe de obișnuințele mai mult ca perfectului. De pildă, de aceea de a înmărmuri hipnotizați în fața oricărui rând, stors mazochist de vloga a tot ce a fost gândit și exprimat cu dragoste pentru om și aspirația lui de a trăi într-un spațiu liber de toteme și tabuuri, de falsuri și de prejudecăți, hamurile și curelele de transmisie ale unui mecanism ce propovăduiește confortul somnolenței sau grația cuvioasă a adevărilor ce nu-ți permit să-ți trăiești viața ta și istoria ta”

(Leahu, 2011, p. 133). O lectură pe vocile intertextualității îi dau acestui text farmecul, dar și implică cititorul într-un spectacol al literaturii, când limbajul, personajele, naratorul, cititorul chiar, sunt antrenați într-un joc al regăsirii/creării propriei identități din polifonia jocului livresc.

În *Epilog înainte* la produsul erotocritic, Nicolae Leahu îi dă acestei cărți statutul unui text ce dublează un alt text, exercițiul fiind unul de eliberare, de salvare de clișeele analizei: „Scriam deci, de câțiva ani, o carte bălțată, groasă de cam patru degete, cum își va măsura opera un cavaler al ordinului Absurdul de Onoare, când mi-a venit așa, într-o doară, să mă joc, alături de prieteni, de-a pura gratuitate, dar mai ales de-a fulguitul ei imperceptibil dincolo de artificii spectaculare. N-a fost să fie ideal, a fost imperfect...”

Am ajuns totuși scriind cu bucuria de a mă sustrage încet-încet terorii utopiilor teoretice, dar și culpei, retorice, că așa face un lucru interzis, în tot cazul indezirabil, un scop nobil – teza de doctorat – așteptându-mă ca Godot, la castel, pe Arpentorul lui Kafka” (*ibidem*, p. 133-134).

Surprins într-o fază confesivă, textul nu trebuie înțeles ca un jurnal de creație, ci ca o experiență „a unei priviri ce s-a săturat de obiectivitate didactică, hermeneutică spilcuită și scientism scortos” (*ibidem*, p. 134). Pe de altă parte, *Erotokritikon*-ul este o carte-replică la adresa exercițiilor critice ce mutilează expresivitatea personajelor literare, încondeindu-le în comentarii demagogice.

Cât privește integrarea acestei cărți în parametrii unui gen sau specii, există diverse opinii, germenele statutului poligam fiind de găsit în *Prefață... : „o re-rescriu (recenzia la romanul lui Ioan Groșan O sută de ani de zile la porțile Orientului – n.n.) pur și simplu cu plăcere, gândindu-mă la un manual neterminat, la o piesă, la un poem nepereche și...”* (*ibidem*, p. 15). Critica literară, incitată de caracterul ambiguu al scrierii, nu are, totuși, o poziție unanimă privind statutul volumului. Pentru Dumitru Crudu și Iulian Ciocan, *Erotokritikon*-ul este o carte de critică literară (Crudu, 2002, p. 10; Ciocan, 2002, p. 11), pentru Maria Șlehtițchi – o carte de proză (Șlehtițchi, 2002, p. 6), iar pentru Adrian Ciubotaru e ceva ce aparține „genului pe care tot Nicolae Leahu îl născocoște” (Ciubotaru, 2002, p. 10). Produsul *erotocritic* se naște, după cum mărturisește criticul însuși, din recenzia *Cu privire la episoadele domnului Groșan sau despre direcția nouă în proza românească* (Semn, nr.2, 1995), text care înregistrează inocentele pulsații ale spiritului ludic, materializat într-o formă mult mai complexă în *Erotokritikon*. După ce conturează portretele lui Achim, Broanțeș, Sultanul, Ruxândrița, Cosette, Metodi și Iovănuț, autorul/autorii propun și un *Comentariu literar*, aplicat altor personaje din romanul groșanian: „Teama de a imprevizibiliza sensul latențelor a cerut renunțarea la crestomatizarea inevitabilă a romanului, ideea de comentariu, recunoaștem, fiind generată de un impuls excentric. Lucru pentru care ne cerem scuze” (SemnAtura, 1995, p. 14).

Strămutând gestul la întreaga literatură, Nicolae Leahu definește actul glosării drept „erotocritică”: „eu salvez personajele de luciul paloșului și de complexul

ghilotinei, de brici și tomahawk, de seceră, ciocan și bumerang, de pumn, palmă și bobârnace, eu le redau inocența pierdută în valurile vremii, le repun în drepturi și funcții, repar injustițiile ce li s-au făcut, le re-educ, le re-scriu, le adopt, le scot din neagra uitare și le acopăr cu anticorozivul ironiei fără de bătrânețe și a bătrâneții fără de moarte, cu dragoste și luciditate. Cu erotocritică!, mai spartan” (Leahu, 2011, p. 132). Fiecare „fișă lexicografică” este regizată după constituția unui spirit histrionic, textul căpătând o nervură ludică, derivată din combinarea mai multor registre stilistice. Realizând portretul Chiuvetei, de exemplu, autorul modelează aspectul prozastic, făcându-l să vibreze într-un registru liric: „Stă chiuveta fără apă, robinetu-i gâlgâit, de amor îi este sete și de junul Coșovei care mulți metale are și încă nichel, dacă vrei. Mircea îns ’e infidel: despre kitsch a scris?, a scris!, precum și despre Lolita, Garofița și Pis-pis...” (*ibidem*, p. 40). Criticul manevrează o serie de mecanisme livrești (parodia, pastișa, aluzia culturală, bricolajul și transpoziția etc.), explicând, în același timp, misterul scrierii textului propriu-zis: „Nu intuia, nu bănuia, nu gândea și nici n-ar fi avut când, pentru că Transcendența Textuală l-a purtat numai pe drumuri, pe la tot felul de simpozioane arhaice, exilându-l din poveste în poveste că ’nainte mult mai este: vreo două pagini format A4. Și, cum naram, nu gândea, întâmplatu-s-a însă. Oh! Și mă dau gata și pe mine adversativele astea, lua-le-ar personajul cu excrescențe osoase pe frontispiciu în coarne să le ia! S-a întâmplat, deci, dovadă că scriem în trenul nr. 649 Bălți – Ocnița, până la Drochia, unde de obicei ne ocupăm de recitare, cu stilou korean, cerneală budistă, pe caiet bine legat, leșesc, dar nu neapărat pentru că-i al meu, ci pentru că-i de la Warszawa...” (*ibidem*, p. 55).

Ediția a II-a a *Erotokritikon*-ului, având câteva momente înnoitoare – *Postfața*, notele de subsol, capitolul *Dracula*, alte revizuri și un capitol-lipsă (*Epistola sextină*) –, consolidează efortul criticului de a sfida normele și pseudoesteticul, lansând în peisajul cultural o pastilă de hiperluciditate, erotocritic convertită într-o aventură a livrescului. În acest sens, o lectură în paralel a ambelor ediții evidențiază actualitatea exercițiului histrionizant. Iată, de exemplu, un sugestiv final de capitol: „Numai Spânul n-a fost la marea petrecere, el citind, cu nesaț, «În marea trecere». Râzi tu, Cititorule, râzi, dar cu calul nu-i de glumit, pentru că atunci când calul râde și viespile bâzâie, e semn că faunei nu-i place ceva și s-ar putea să nu-i placă însăși strâmba axiologie a Comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor, dar mai ales fantezista propunere pentru Premiul Național 2011, oral formulată de ... Cafeneaua «Niciodată!»” (*ibidem*, p. 127).

Indiscutabil, triumful carnavalescului se desprinde din lectura integrală a volumului, or fiecare capitol în parte poate fi savurat cu indiscreta plăcere a lecturii, capcană în care am căzut de bună voie. Drept mărturie, cităm din proaspătul capitol *Dracula* – reluat din recenzie la romanul *Jurnalul lui Dracula*, de Marin Mincu (*Adevărul din ficțiune și ficțiunea din adevăr*, *Semn*, 2009, nr. 2) –, una din cele șapte legende: „Zic unii că Țepeș-Vodă ar fi tăiat cu securea limbile unor dregători

care-l vorbiseră de rău (că-i *curvar apoftegmatic și ateu ipocrit*), preparându-le (subțire feliate și condimentate, după o rețetă orientală) ca limbi de berbecuți și dându-le solilor padișahului să se ospăteze. Când aceștia din urmă strâmbară din nasuri, dibuind că ar fi la mijloc o necurată lucrătură, el le scurtă imediat olfacțiile cu hangerul și-i ținu pe tustrei două săptămâni încheiate cu un fir de ovăz numai. Termenul, zice-se, fu suficient pentru ca Excelențele lor instanbulești nu numai să-și mănânce propriile nasuri fripte în sos napolitan, dar și să ceară – *în scris*; nu se știe de ce în arabă? – să guste și «acea fabuloasă tocăniță din limbă de berbec». Răspunsul lui Țepeș căzu însă ca trăsnetul în puful de păpădie: «Gata, s-a terminat. Au crăpat-o delegații hanului!»” (*ibidem*, p. 52).

Culegerea de articole *Comedia cumană și vodevilul peceneg* este, în fond, expresia aceleiași perspective *erotocritice* asupra fenomenelor literare și culturale, or, aici viziunea critică nu se materializează preponderent prin mijloace artistice. Din paginile acestei culegeri, desprindem o activitate critică diversă ca expresie (pamfletoriale, anchete, articole și recenzii ludico-tragice etc.), capabilă însă să surprindă *în complexitate*, ironia și ludicul ca stări de spirit ale criticului Nicolae Leahu.

De o expresivitate carnavalescă este articolul *Erata eratelor*, care își focusează atenția asupra falsului spectacol de idei din cartea *Esența și forța expresivă a poeziei*, a lui Leonid Curuci. Printr-un exercițiu de critică a criticii, Nicolae Leahu denudează caragialesc lipsa valorii estetice, verdictul criticului fiind concentrat în *Post scriptum*: „esteticeste pregătit” (p. 38), adică prompt înarmându-se cu *Busola tânărului filolog cercetător*, domnul doctor habilitat Leonid Curuci „descoperă – miraculosnic și mult înainte de termen! – potirul cu esența... poeziei, instalându-l cu pohvală și fel de fel de muzici pe terenul proaspăt tuns zero al criticii literare. / Acum...ce ne mai rămâne de făcut? «Nici!», vorba lui Samuil Lehtțir” (Leahu, 2008, p. 63).

Erotocritica, dincolo de faptul că reprezintă un exercițiu analitic histrionizant, caracterizează și efortul emancipării discursului critic de teroarea suprametodologizării cunoașterii. Cele două extreme, critica și erotocritica, se află, după cum am menționat și anterior, într-un raport de interdependență, Nicolae Leahu fiind deopotrivă „maestrul și calfa” ambelor.

Referințe bibliografice:

- ANTONESEI, Liviu. Ancheta: Basarabia și România - un deceniu de integrare literară. În: *Contrafort*, 2002, nr. 12 (98), p. 23-24.
- CIOCAN, Iulian. O babilonie ordonată. În: *Contrafort*, 2002, nr. 4-5 (90-91), p. 11.
- CIUBOTARU, Adrian. Erotocritica sau demonul învins al literaturii. În: *Contrafort*, 2002, nr. 4-5 (90-91), p. 10.

CIUBOTARU, Adrian. Postfață. În: *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului*, de Nicolae Leahu. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2011, p. 136-140.

CRUDU, Dumitru. Nicolae Leahu - primul deconstructivist din RM sau un prozator postmodern. În: *Contrafort*, 2002, nr. 4-5 (90-91), p. 10.

GALAIUCU-PĂUN, Emilian. „Comedia cumană și vodevilul peceneg”, de Nicolae Leahu. În: *Radio Europa Liberă*, 2009, 20 iul. [online]. Disponibil: <https://www.europalibera.org/a/1780543.html> [citată 20.08.2018].

LEAHU, Nicolae. *Comedia cumană sau vodevilul peceneg*. Iași: Timpul, 2008.

LEAHU, Nicolae. *Erotokritikon: Făt-Frumos, fiul pixului*. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2011.

LEAHU, Nicolae. Fețele și măștile optzecismului din Basarabia. În: *Semn*, 1995, nr. 1, p. 6-7.

LEAHU, Nicolae. *Poezia generației '80*. Chișinău: Cartier, 2000.

LUNGU, Eugen. *Raftul cu himere*. Chișinău: Știința, 2004.

LUNGU, Eugen. Spații și oglinzi. În: *Eseuri. Critică literară* (col. *Literatura din Basarabia. Secolul XX*). Chișinău: „Știința”, Arc, 2004, p. 5-49.

SEMNATURA [pseudonim al redacției]. Cu privire la episoadele domnului Groșan sau despre direcția nouă în proza românească. În: *Semn*, 1995, nr. 2, p. 14.

ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Proza. În: *Semn*, 2002, nr. 1-2, p. 5-6.

ȚEPOSU, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. Ediția a III-a. București: Cartea Românească, 2006.

Natalia HARITON, doctor în filologie,
Institutul de Filologie Română
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (Chișinău)

PHILOLOGIA

2023, nr. 2 (320), p. 1-128

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Philologia, 2023, LXV, nr. 2 (320), 128 p.
Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”
Redactor-șef: Viorica Răileanu,
„PRO LIBRA” SRL
ISSN 1857-4300, E-ISSN 2587-3717
Tiraj 100 ex.

ISSN 2587-3717



9 772587 371002 >