

**ANALELE UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA.
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE**

LVIII / 2020

**ANNALS OF THE WEST UNIVERSITY OF TIMIȘOARA.
HUMANITIES SERIES**



Editura Universității de Vest din Timișoara

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Conf. dr. Claudiu T. **ARIEȘAN**

Redactor-șef adjunct: Conf. dr. George Bogdan **ȚĂRA**

Secretar general de redacție: Conf. dr. Dumitru **TUCAN**

Secretari de redacție: Conf. dr. Valy **CEIA**, Conf. dr. Laura **CHEIE**, Conf. dr. Adina **CHIRILĂ**, Conf. dr. Gabriela **GLĂVAN**, Conf. dr. Irina D. **MĂDRĂNE**, Conf. dr. Luminița **VLEJA**, Lect. dr. Iulia **COSMA**, Lect. dr. Ana-Maria **RADU-POP**, Lect. dr. Eugenia-Mira **TĂNASE**, Asist. dr. Alexandru **ORAVIȚAN**.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Prof. dr. Andrei **AVRAM** – m.c. al Academiei Române – Universitatea din București

Prof. dr. Adriana **BABEȚI** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Pia **BRÎNZEU** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Jenny **BRUMME** – Universitatea Pompeu Fabra din Barcelona

Prof. dr. Liviu **FRANGA** – Universitatea din București

Prof. dr. Alexandru **GAFTON** – Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Prof. dr. José Manuel **GONZÁLEZ CALVO** – Universitatea din Extremadura, Badajoz

Prof. dr. Otilia **HEDEȘAN** – Universitatea de Vest din Timișoara

Conf. dr. Petrea **LINDENBAUER** – Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Vienna

Prof. dr. Georgiana **LUNGU BADEA** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Bruno **MAZZONI** – Universitatea din Pisa, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Acad. Michael **METZELTIN** – Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Viena, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Prof. dr. Mircea **MIHĂIEȘ** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Dan **NEGRESCU** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Alexandru **NICULESCU** – Universitatea din Udine, *doctor honoris causa* al Universității de Vest din Timișoara

Prof. dr. Dana **PERCEC** – Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. dr. Marcel **POP-CORNIȘ** – Universitatea Virginia Commonwealth

Prof. dr. Slobodan **REMETIĆ** – Universitatea din Niș

Prof. dr. Jean-Marie **SCHAEFFER** – Școala de Înalte Studii în Științele Sociale din Paris

ADRESA REDACȚIEI:

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE
Bulevardul Vasile Pârvan, nr. 4, 300223 – Timișoara, ROMÂNIA

<https://analefilologie.uvt.ro/>

e-mail: analefilologie@e-uvt.ro

dumitru.tucan@e-uvt.ro

CUPRINS

| | |
|--|-----|
| I. STUDII LINGVISTICE | 7 |
| Simona GEORGESCU, <i>It. attaccare, fr. attacher: reevaluare etimologică</i> [It. <i>attaccare</i> , Fr. <i>attacher</i> : Etymological Reassessment] | 9 |
| Cristina Manuela TĂNASE, <i>Le roumain sauvera-t-il les mots vieux ou vieillis du français?</i> [Will Romanian Save the Old or Old-Fashioned French Words?] | 23 |
| Daniela GHELTOFAN, <i>Realia culinare în limbile rusă și română: corespondențe lexicale și frazeologice</i> [Culinary Realia in Russian and Romanian: Lexical and Phraseological Correspondences] | 49 |
| Florina-Maria BĂCILĂ, <i>Adjectivul ceresc și categoria gramaticală a comparației în poezia lui Traian Dorz</i> [The Adjective <i>ceresc</i> and the Grammatical Category of Comparison in Traian Dorz's Poetry] | 59 |
| Dumitru TUCAN, Roxana ROGOBETE, Mădălina CHITEZ, Ana-Maria RADU-POP, <i>Cât de pregătiți sunt elevii de liceu pentru scrierea academică de nivel universitar? Studiu didactic contrastiv bazat pe date de corpus lingvistic</i> [How Prepared Are High School Students for University Academic Writing? A Contrastive Study Based on Linguistic Data in a Pedagogic Context] | 69 |
| Elena CRAȘOVAN, Roxana ROGOBETE, <i>Analiza de text literar: o perspectivă cantitativă asupra textelor studențești</i> [Literary Text Analysis: A Quantitative Perspective on Students' Texts] | 93 |
| I. STUDII LITERARE | 115 |
| Laura CHEIE, <i>Celans Puppen</i> [Paul Celan's Puppets] | 117 |
| Valy CEIA, <i>Răgazuri și neliniști la Nicolae Mavrocordat</i> [Leisures and Labours in Nicolae Mavrocordat's Writings] | 129 |
| Lucreția PASCARIU, <i>Romanul foileton și procedeu de condensare. Studiu de caz – Babeta. Roman original</i> [The Feuilleton-Novel and the Contraction Process. A Case Study – <i>Babeta. Roman original</i>] | 141 |

| | |
|---|-----|
| Maria PAȘCALĂU, <i>Avangarda literară românească. Conexiuni transnaționale</i> [The Romanian Literary Avant-Garde. Transnational Connections] | 159 |
| Grațîela BENGĂ-ȚUȚUIANU, <i>Afilieră și autoritate: (neuro)biologia feminină și proiecțiile ei în poezia contemporană românească</i> [Affiliation and Authority: Feminine (Neuro)biology and Its Traces in Romanian Contemporary Poetry] | 181 |
| Geo CONSTANTINESCU, <i>Dan Ionescu, Carta a Tetis, poemas en español</i> [Dan Ionescu, <i>Carta a Tetis</i> , Poems in Spanish] | 195 |
| Gabriela GLĂVAN, <i>Recitiri. Verdictul</i> [Revisiting Kafka's <i>The Judgment</i>] | 201 |
| Dumitru TUCAN, <i>A trăi infernul (2). Jurnalul din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor din spațiul românesc</i> [Living the Inferno (2). The Romanian Holocaust Diaries of Children and Youngsters] | 211 |
| Yakoub ABIDI, <i>Un estudio comparativo del experimentalismo en los personajes principales de La modificación de Michel Butor y Rayuela de Julio Cortázar</i> [A Comparative Study of Experimentalism in the Main Characters of Michel Butor's <i>Second Thoughts</i> and Julio Cortázar's <i>Hopscotch</i>] | 245 |
| Patrick TOUMBA HAMAN, <i>La (de)construcción del miedo en La paz de febrero (2006) y Entrevías mon amour (2009) de Justo Sotelo</i> [The (De)Construction of Fear in Justo Sotelo's <i>La paz de febrero</i> (2006) and <i>Entrevías mon amour</i> (2009)] | 255 |
| Anca MEIROȘU, <i>Some Considerations on Holiness in Saint Augustine</i> | 271 |
| Nicoleta MUȘAT, <i>Cum se construiește patrimoniul – câteva observații de teren</i> [How We Create Heritage: Several Field Observations] | 283 |
| II. OMAGIERI | 299 |
| Centenar Ștefan Munteanu [Vasile D. ȚĂRA] | 299 |
| Omăgiu la aniversarea Doamnei Profesor Universitar Doctor Ileana Oancea. Pagini de memorie semantică [Nadia OBROCEA] | 307 |
| Alexandru Metea (1940-2020) [George Bogdan ȚĂRA] | 317 |
| III. RECENZII | 321 |
| Ileana Neli Eiben, <i>Sur une visibilité de l'autotraducteur. Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali</i> , Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, 314 p. [Simona CONSTANTINOVICI] | 321 |

| | |
|---|-----|
| Ionel Funeriu, <i>G. I. Tohăneanu – Optimus Magister</i> , Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, 301 p. [Ioana MICU] | 325 |
| Bianca-Livia Bartoș, <i>Hervé Bazin : avatars d'une écriture poétique</i> , Série « Critiques littéraires », [Paris], L'Harmattan, 2019, 497 p. [Ramona MALIȚA] | 328 |

I. STUDII LINGVISTICE

IT. *ATTACCARE*, FR. *ATTACHER*: REEVALUARE ETIMOLOGICĂ

Simona GEORGESCU

Universitatea din București

simona.georgescu@lils.unibuc.ro

It. *attaccare*, Fr. *attacher*: Etymological Reassessment

By reconsidering the etymology of It. *attaccare*, Fr. *attacher*, the study aims to show that these verbs, along with their cognates, are based on a root whose original meaning was related to the concept of ‘closeness’, ‘contact’, as well as ‘putting together’. The onomatopoeic origin of the root **tak-* explains all its different semantic evolutions: on the one hand, it could create verbs with the meaning ‘to make a sound’, ‘to hit’ or ‘to collide’; on the other hand, it could generate the concept of ‘effect’ of such a collision or blow, namely ‘piece’ or ‘incision’ (cf. It. *tacca*), as well as ‘stain’ (cf. Fr. *tache*). The concept of ‘piece’ could restrain its meaning to ‘piece of wood’, and, by further specialisation, ‘piece of wood used to assemble objects’ (for instance, Sp. *taco*), hence ‘nail’ (Fr. *tache*). The majority of the cognate verbs of It. *attaccare* are derived from a noun designating a ‘piece of wood used to assemble objects’, but we can also assume that certain verbs in this family rely on a direct evolution from the more abstract idea of ‘getting close’, thus ‘putting together’. By using the method known as comparative grammar–reconstruction, we propose a Proto-Romance form **/tak’k-a-re/* ~ **/at-tak’k-a-re/* ‘to approach’, ‘to press’, ‘to put together’.

Keywords: *It. attaccare; Fr. attacher; etymology; comparative grammar-reconstruction; Proto-Romance.*

1. Problema etimologică și scopul lucrării

Verbul italian *attaccare* ‘a lipi, a îmbina’ și cognatul său francez *attacher* ‘id.’ au primit varii interpretări etimologice, traduse în lipsa unui acord

în lexicografia istorică romanică. Totodată, ipotezele prezentate în dicționare sunt greu de susținut atât din punct de vedere fonetic, cât și semantic.

Astfel, DELI₂ explică verbul italian ca derivat de la *tacca* ‘incizie, urmă’, propunând ca originar sensul de ‘a imprima o marcă pe țesături’, ipoteză care prezintă dificultăți de ordin semantic. În primul rând, este greu de presupus ca o accepțiune circumscrisă unui domeniu lexical atât de specializat (corespunzând limbajului țesătorilor) să fi avut parte de o asemenea extindere semantică încât să devină principalul verb pentru acțiunea de ‘a uni, a îmbina’. În al doilea rând, tipul de ‘unire’ pe care îl presupune ‘imprimarea unei mărci pe țesătură’ nu corespunde conceptului banal definit de *attaccare*, anume acela de a asambla două părți între ele, a lega două elemente cu ajutorul unui adeziv etc., acțiune al cărei rezultat se dorește a fi tocmai menținerea în contact a celor două părți implicate.

Pe de altă parte, fr. *attacher* ‘a uni, a lega, a atașa’ figurează în FEW (17, 195) între descendenții unui ipotetic etimon germanic **stakka* ‘stâlp’, postulându-se un sens inițial de ‘a lega de stâlp’. Von Wartburg consideră verbul *estachier* ‘a lega’ drept formă intermediară între **stakka* și *attacher*. De această dată, conjectura rămâne incomplet justificată din punct de vedere fonetic: pe de o parte, formele germanice invocate pentru a susține această etimologie nu prezintă o geminată *kk* – necesară pentru a explica forma franceză –, ci consoană simplă (cf. FEW 17, 203b; TLF); pe de altă parte, prezența unui *a-* inițial, considerat drept simplu suplinitor al lui *es-*, este insuficient justificată (FEW 17, 204b; TLF). Pentru a susține ipoteza unei variații pe teren germanic *-kk-/-k-*, von Wartburg postulează o întărire fonetică expresivă, pe care o justifică prin efortul pe care îl presupune înfișarea în pământ a unui stâlp (FEW 17, 204a).¹

Verbul istriot *tacar* ‘a lega, a uni’ (Rosamani)/ *tacà* (Pellizzer) este explicat ca derivat de la *tàca* ‘pată’ (Pellizzer).

Așadar, fiecare dintre cele trei verbe evident cognate a primit o interpretare etimologică diferită. Divergențele și, de altfel, impasul în care se află cercetările orientate strict către verbele în cauză pot fi însă depășite cu ajutorul unei perspective mai ample, panromanice, care ar permite stabilirea etimonului din care provin cele trei lexeme.

¹ Se cuvine să reținem conjectura unei intervenții expresive și a unei relații directe între efortul implicat de acțiune și expresia lexicală. Totuși, după cum vom vedea, ipoteza unui reflex lingvistic al unei realități extralingvistice s-ar justifica mai degrabă ca sprijin pentru conjectura unei origini onomatopoeice a rădăcinii în sine, ca expresie a unei mișcări bruște – fie ea lovitură sau impact între două corpuri (cf. *infra*).

Ne propunem să arătăm că verbul it. *attaccare*/ fr. *attacher* se încadrează într-o amplă familie romanică, alături de lexeme precum fr. *tache* ‘pată’, fr. *tache* ‘cui’, sp. *taco* ‘bucată de lemn’ etc. Aparenta divergență semantică se reduce, de fapt, la un număr limitat de direcții de evoluție, care nu depășesc limitele unor scheme conceptuale recurente la nivel indo-european.

Vom trece, așadar, în revistă, cuvintele romanice înrudite cu verbul istriot *tacar* / it. *attaccare* / fr. *attacher*, ceea ce va înlesni identificarea nucleului etimologic.

2. *Tac* – onomatopee

Von Wartburg (FEW 13/1, 31b-35a) stabilește o bază *takk-* de natură onomatopeică, din care derivă verbe galoromanice exprimând, în primul rând, mișcări bruște ca ‘a lovi’, ‘a ciocni’ sau ‘a cădea’ (producând un sunet) (cf. *infra*). Totodată, lexicograful pune în legătură această rădăcină cu *tokk-* (FEW 13/2, 3a-17a) și *tikk-* (FEW13/1, 326a-327b), ambele constituind baze pentru ample familii romanice. De altfel, von Wartburg nu este primul lingvist care stabilește aceste baze onomatopeice. Zamboni (1976: 172-173, ap. EWD, s.v. *tàch*), vorbește despre „un tipo *tik/tak/tok* che esprime un colpo che in relazione con la vocale apofonica sarà acuto, piatto, contundente”. Baza *tac* fusese identificată de asemenea de Schuchardt (1898: 397), într-o notă despre it. *toccare*: „Wie *toquer* (und *toucher*) zu *toc toc*, so steht das in den franz. mdd. verbreitete *taquer* (und *tacher*) zu *tac tac*”. Nu în ultimul rând, Carnoy (1917) stabilea un radical alternant **tuc-/tac-/tic*, de la care deriva verbele **tuccare/taccare/ticcare*, baze verbale continuate în limbile romanice (e.g. **tuccare* > fr. *toucher* ‘a atinge’, **ticcare* > fr. *enticher* ‘a contamina’, **taccare* > engad. *taccar* ‘a creșta’, cf. Carnoy, 1917: 272).

Limbile romanice înregistrează un număr semnificativ de cuvinte derivate de la o rădăcină **tak-*, care acoperă sensuri foarte asemănătoare celor subsumate familiei **tok-*. Dar, spre deosebire de **tok-*, al cărui statut de onomatopee este recunoscut de majoritatea lexicografilor, **tak-* nu are parte de o recunoaștere similară. Totuși, vom arăta că limbile romanice conduc spre stabilirea, în protoromanică² a unei rădăcini **tak-* de natură onomatopeică, ce va fi stat la baza unei familii deja create pe teren protoromanic.

² Prin acest termen ne vom referi la latina vorbită, aflată la baza limbilor romanice (la care se face referire, în special, prin sintagma „latină vulgară”).

Pentru demonstrarea statutului originar de onomatopee, vom apela la reprezentanții romanici de forma 'tac', pe care îi putem analiza fie drept continuatori ai unei protoforme ideofonice, fie drept rezultate ale unei tendințe poligenetice.

Astfel, româna înregistrează onomatopeea *tac*, care „imită zgomotul produs prin lovirea (la intervale regulate) a unui obiect (de lemn)” (DLR s.v.; cf. meglenorom. *tac-tuc*)³ formă identică cu cea întâlnită în italiană, *tac*, ce reproduce „il rumore secco e leggero di qualcosa che cade, di una molla che scatta, e sim.” (DELI₂). Fr. *tac* este explicat ca „onom. qui sert à exprimer un bruit sec” (cf. FEW 13/1, 31, s.v. *takk-*). Atât în catalană, cât și în spaniolă, onomatopeea *tac* e definită ca reproducând sunetul loviturilor puternice sau ale unei căderi („*tac-tac*: so repetit d'una cosa que topa, esp. dels cops que se donen tupan”, cf. DECat 8, 189b; DRAE₂₃).

În această situație, putem presupune fie crearea independentă, spontană, a onomatopeei în fiecare limbă, fie continuarea unei baze protoromance, supuse, eventual, unor procese de întărire fonetică. Onomatopeele nu sunt reproduceri exacte ale sunetelor din natură, ci transpunerea în matrițe preexistente a unor impresii fono-acustice. Prin urmare, prezența acestei onomatopee în toate domeniile geografice romanice nu poate fi tratată drept o simplă coincidență, ci este mult mai plauzibilă postularea unei matrițe fonetice de acest tip în protoromanică, de unde se moștenește și este în permanență reîntărită formal⁴.

Pornind de la o bază simplă ce reproduce sunetul unei lovituri, se ajunge fără dificultăți la exprimarea loviturii în sine sau a acțiunii de a lovi (cf. Hilmer, 1918; Georgescu/Andor, 2019), fapt atestat în diverse zone ale României. De exemplu, AIS (1084) înregistrează expresiile *li kavre li si takúna* (238), *le táka barúfa* ‘(caprele) își dau lovituri cu capul’ (385); în ladină se atestă verbele *tatšé/tacè* ‘a lovi cu palma’, *tacèr* ‘a bătători (noroiiu)’, ‘a biciui’, ‘a da palme’, pentru care EWD stabilește drept ultim etimon o onomatopee. Pe teren galoromanic, von Wartburg (FEW, 13/1, 31) înregistrează

³ Nu se poate ignora onomatopeea rom. *țac*, care exprimă zgomotul produs prin ciocnirea a două obiecte (metalice), sau prin tăierea unui material, sunetul produs de roata morii etc. (DLR, s.v.).

⁴ Grammont (1901) arăta că onomatopeele nu au parte de același tratament fonetic pe care îl experimentează cuvintele obișnuite. Odată creată o onomatopee, omul va identifica sunetul din natură pe care îl reproduce strict în forma respectivă și îl va pronunța în mod identic (ex. *cucu* – în latină și în toate limbile romanice; la fel rom. *cucurigu* vs it. *cocorico*, sp. *quiquiriquí* etc.). Abia când onomatopeea își schimbă sensul într-atât încât să nu îi mai fie recunoscut statutul inițial, corpul ei fonetic va fi supus legilor obișnuite.

verbe precum Montret *taquer* ‘a face zgomot’, Mignov. *taker* ‘a izbucni cu zgomot’ etc., care mențin transparentă originea onomatopeică. Întîlnim, de asemenea, expresii în care lexemul ‘*tac*’ întrunește cele două sensuri, pocnet și lovitură: lütt.r. *fě tac èl main* ‘a lovi în mână’, Cantal *tac* ‘lovitură’, Belm. *tak* ‘id.’, Châten. ‘lovitură dată de ciocnirea cu un corp dur’ (FEW 13/1, 32a), Lallé *taçar* ‘a lovi’, Moselle *takey* ‘a lovi, a izbi’ etc. În spaniolă (regiunea Bilbao) se înregistrează același sens pentru substantivul *taco* (declarat „de origen incierto”), anume ‘lovitură seacă’ (DCECH 5, 369).

Odată stabilit caracterul onomatopeic al rădăcinii **tak-*, se cuvine să inventariem și alte cuvinte derivate din același etimon, pe de o parte pentru a arăta că it. *attaccare*/fr. *attacher* provin din această rădăcină, și, pe de altă parte, pentru a putea depista traiectoria semantică urmată de verbele în cauză.

3. **/Tak/*: de la ciocnire la contact

Onomatopeea care exprimă o lovitură sau impactul dintre două corpuri s-a putut lexicaliza, în România de Sud-Est, ca adverb cu sensul de ‘alături’, sau prepoziție ‘lângă’⁵: în dalmată *tak/tuoka* se înregistrează în textele culese de Bartoli (2000 [1906¹]: 234, 253):

48 *la soa kuoza fero tak la bazalka*, “la sua casa e aderente alla chiesa”;
42 *ju vîs ko la buark tuoka la tîra*, “vado colla barca terra terra”

Elmendorf (1951: 132) explică forma *tuoka* ‘aproape de, lângă’ ca fiind derivată de la *toccare*. Pe de altă parte, înregistrând forma *tak* cu același sens, emite opinia: „Possibly it is an independent «Schallwort» of the *tiktak*, *toc*, etc. type”. De fapt, presupusa derivare a lui *tuoka* din *toccare* nu se justifică, întrucât diftongul */-uo-/* reprezintă o evoluție regulată a lui */-a-/* în dalmată, ceea ce presupune o bază *taka*.

Limba istriotă pare să fi gramaticalizat acest uz, astfel încât *tacà* se folosește ca prepoziție cu sensul de ‘lângă’ (cf. Rosamani, Pellizzer).

Noțiunea de contact este, fără îndoială, cea aflată la baza acestor valori adverbiale sau prepoziționale. O dovadă importantă în acest sens găsim în limba istriotă, care întrunește atât prepoziția *tacà* ‘lângă’, cât și verbul *taçar* ‘a uni, a lega’. Coexistența acestor două valori în istriotă permite ipoteza

⁵ Același tip de evoluție se atestă în cazul verbului protoromanic **/tok'k-a-re/* (**toccare*) ‘a lovi’ > it. *toccare*, fr. *toucher*, sp. *tocar* ‘a atinge’, altfel spus, de la o mișcare bruscă, violentă, ca lovitură sau impactul dintre două corpuri, se ajunge la ideea de contact, apropiere lină.

unui nucleu originar în protoromanică ce ar fi putut genera atât un verb ‘a pune împreună, a uni’, cât și un adverb ‘alături’ (de unde prepoziția ‘lângă’).

În acest sens, poate fi semnificativ verbul istroromân *tacni* ‘a atinge’ – cu varianta regională *taći* ‘id.’ (cf. Sârbu/Frățiță 1998). Totodată, un indiciu important care ar permite susținerea acestei ipoteze este sensul atestat în v.fr. pentru verbul *atachier*, anume ‘a atinge’ (DEAFpré; cf. Godefroy 1, 466a), ceea ce pare să certifice drept sens vechi acela de ‘a stabili contactul’.

Altă mărturie pentru acest uz originar par a ne oferi cat. *atacar* și ast. *atacar*, a căror arie semantică circumscrie noțiunile de ‘a presa’, ‘a apăsa un obiect cu ajutorul altuia (pentru a-l face să fie mai compact)’, ‘a umple’ (DCVB) sau ‘a acoperi’ (în special în asturiană, cf. DGLA): în toate aceste cazuri este prezentă ideea de contact fizic, impact între două obiecte (e.g. sensul de ‘a acoperi o gaură umplând-o și apăsând bine’, cf. DGLA). Sensul de ‘a apăsa’, ‘a presa’ (de exemplu, pământul într-o groapă pentru a o astupa) se atestă de asemenea pentru cast. *atacar*, verb considerat de DCECH și DRAE₂₃ ca derivat de la *taco* ‘bucată de lemn’ (v. *infra*). Aceeași idee de ‘a apăsa pentru a face să fie compact’ se poate identifica în domeniul galoromanic, cf. v. fr. *tacquier* ‘a apăsa cu putere’ (TLF, s.v. *taquer*), ChâtillonS. *taqué* ‘compact (despre o pâine insuficient crescută)’, rouchi *taque* ‘bucată tare de pământ’, Guern. *taque* ‘id.’ (FEW 17, 294a, s.v. **taikns*), sau romans. *tach* ‘bucată compactă de zăpadă prinsă de talpa cizmei’ (HWBRätoromanisch).

Trecerea de la o onomatopee **/tak/*⁶ la un verb **/tak’k-a-rel/* pe teren protoromanic nu presupune un proces evolutiv complicat, având numeroase paralele în limbile romanice (e.g. rom. *cioc* onom. – *a ciocni*, rom. *poc* – *a pocni*, sp. *top* ‘onomatopee ce reproduce sunetul unui impact’ – *topar* ‘a se ciocni’ etc.).

4. ‘Piesă folosită pentru asamblare’ → ‘a asambla’

Deși ipoteza formulată mai sus poate explica anumite forme verbale romanice, informațiile oferite de principalele idiomuri romanice central-occidentale conduc cercetarea într-o direcție ușor diferită.

În Georgescu/Andor (2019) descriam posibilele scheme cognitive derivate de la conceptul de ‘mișcare bruscă’, în genere exprimată printr-o onomatopee. Una dintre cele mai frecvente evoluții, bine atestată din punct de

⁶ Pentru cuvintele reconstruite în protoromanică pe baza metodei gramatică comparată–reconstrucție, vom folosi sistemul de notație fonologică adoptat de DÉRom (Buchi/Schweickard 2014).

vedere tipologic, este reprezentată de schema conceptuală MIȘCARE BRUSCĂ → REZULTAT. Rezultatul poate consta, printre altele, într-un fragment dintr-un obiect rupt, tăiat, lovit, căzut (un obiect supus unei mișcări bruște), sau în urma pe care o lasă un asemenea obiect (de exemplu o pată sau o adâncitură în pământ).

Dacă ne raportăm la radicalul **tak-*, vom observa că în această ultimă categorie s-ar încadra it. *tacca* ‘pată naturală pe pielea sau blana animalelor’ și ‘incizie făcută cu cuțitul, tăietură’⁷, fr. *tache* ‘pată’⁸, sp. *tacha* și *taca*, ambele forme desemnând ‘pata’⁹, rom. *tacca* ‘incizie’ și *tac* ‘pată’ (HWBRätoromanisch). Asocierea semantică dintre ‘lovitură’ și ‘pată’ poate fi ilustrată simplu cu ajutorul adjectivelor care se aplică merelor cu imperfecțiuni: acestea se desemnează fie ca *lovite*, *bătute* sau *atinse*, fie ca *pătate*. În acest caz, este evidentă relația dintre lovitura, impactul produs la căderea din pom și pata de culoare mai închisă, maronie, lăsată pe fruct.

După cum am menționat, noțiunea de ‘rezultat’ generat de o mișcare bruscă poate consta într-un fragment produs în urma impactului¹⁰. De aici, o specializare recurentă este cea de ‘fragment de lemn’, care poate avea parte de o specializare ulterioară cu sensul de ‘băț’ sau ‘ciot’¹¹.

7 Prati (VEI) recunoaște originea onomatopeică a acestui termen, care inițial reproducea sunetul produs de o lovitură de cuțit, *tac* (‘voce imitativa dell’ intaccare col coltello’, cf. VEI, s.v.). Totuși, DELI₂ optează pentru etimonul propus de REW (**taikka* ‘a arăta’) sau FEW (**taikns* ‘semnal’). TLF respinge această propunere, susținând însă o ipoteză mai puțin plauzibilă, anume o formă **tagicare*, presupus derivat de la lat. *tangere*.

8 Fr. *tache*, fără îndoială, se explică atât fonetic, cât și semantic drept derivat de la o protoformă **/takk-a/* (paralel cu **/tok’k-a-re/* > fr. *toucher*, recunoscut de von Wartburg ca derivat de la **tokk-*, rădăcina onomatopeică). Totuși, FEW îl consideră derivat de la un got. **taikns* ‘semnal’, și nu de la rădăcina **takk-*.

9 Corominas/Pascual (DCECH 5, 370) consideră forma *tacha* ‘pată’ drept un galicism, în timp ce cataloghează drept formă autohtonă varianta *taca* ‘id.’, prezentă de asemenea în aragoneză și în asturiană. Totuși, *tacha* se atestă în texte cu două secole mai devreme decât *taca* (încă din *Cid*, cf. KastenCody; DCECH 5, 370; CORDE), întrunind un număr evident superior de ocurențe. Este posibil, prin urmare, ca ambele forme să fie autohtone. Pentru a explica variația fonetică, se pot invoca aceleași ipoteze ca cele emise în cazul alternanței **toco/tozo/tocho* (cf. Georgescu/Andor, 2019).

¹⁰ După cum arăta Hilmer (1918), o mișcare bruscă, precum căderea sau lovitura, se percepe odată cu bucățile rezultate în urma căderii (de aceea poate merge în două direcții, atât cauză → efect, cât și în sens opus, cf. lat. *spargere* ‘a împrăști (bucățile)’ > rom. *sparge* ‘a preface în bucăți’).

¹¹ Ca ilustrare pentru sensurile de ‘fragment’ și ‘fragment de lemn’ reținem cuvinte precum Nice *tacon* ‘bucată’, Barc. *tacoun*, Nice *tacon*, Stéph. *tacoun* ‘id.’, Ponc. *takō* ‘bucată de lemn scurtă și grosă’ etc. Lexemele enumerate sunt înregistrate de FEW s.v. **takko* ‘baston’. Totuși, o evoluție de la ‘baston’ la ‘bucată’ nu este obișnuită și nu s-ar justifica nici pe baza unei

Pe de altă parte, folosirea bucăților de lemn de diverse mărimi pentru îmbinarea și susținerea unor piese a putut duce la o specializare semantică în această direcție. Astfel se explică lexeme precum: fr.med. *tac* ‘tijă de lemn folosită la asamblarea unor piese sau la acoperirea unei găuri’, fr. *taquet* ‘tijă mică’, ‘piesă de lemn care fixează o altă piesă’, ‘bucătică de lemn tăiată pentru a menține pe loc un obiect’, sau chiar mal.saint. *taquet* ‘zăvor’ etc. FEW include aceste lexeme s.v. **stakka* ‘stâlp’ (cf. FEW 17, 196a), deși nu se justifică o bază cu /s-/ inițial în aceste cazuri¹².

În cadrul aceleiași leme, von Wartburg include termenii v.fr. *ataiche* ‘stâlp’, fr.med. *atacque* ‘stâlp (de care se leagă ceva, sau care servește la fixarea unui obiect)’, fr.med. *attache* ‘ramură, tijă’. Același concept de ‘a lega’ se regăsește în termeni precum: fr. *estaiche* ‘cordon folosit pentru încheierea paltonului’, fr. *tache* (sec. XIII), v.occ. *stacha* ‘piron’, *estaca* ‘legătură, agrafă’, verdch. *étaiche* ‘cordon, agrafă’, occ. *estaco* ‘curea folosită pentru a lega’ etc. Totodată, se atestă fr. *attache* ‘broșă, bijuterie care se prinde de haine’, sau v.fr. *tache* ‘ceea ce servește la asamblarea unor piese’, dar și ‘agrafă’.

Este demn de menționat faptul că aceeași formă, *tache* s.f. cu sensul de ‘cui’, atestată din v.fr. până azi, figurează ca intrare separată în FEW, între cuvintele cu etimologie necunoscută (FEW 22/2, 91-92)¹³. Totuși, după părerea noastră, termenul *tache* ‘cui de lemn’ se încadrează perfect în familia descrisă mai sus, desemnând piesa care servește la îmbinarea unor obiecte. În acest sens, sunt semnificative verbele derivate de la *tache* ‘cui’: v.occ. *tachar* ‘a prinde în cuie’, Alais *tachá* ‘a fixa încălțăminte cu ajutorul cuielor’

asemănări, nici prin alt tip de proces asociativ. Singura posibilitate de a le pune împreună este dinspre conceptul general de ‘fragment’, spre ‘fragment de lemn’, iar de aici spre ‘baston’. În aceeași categorie se înscriu istriot. *taco* ‘trunchi de lemn’, ‘ciot’ (Rosamani; Pellizzer), bman. *takó* ‘ciot’, poit. *tacot* ‘ciot mic’, loch. *tacot* ‘lemn cu noduri’, centr. ‘ciot de copac’ etc. (FEW 17, 196b, s.v. **stakka*).

¹² Este adevărat că, alături de acești termeni, von Wartburg notează cuvinte precum v.fr. *estaque* ‘bucată mare de lemn’, St.Omer *étaque* ‘stâlp’ și multe altele cu sensuri similare, care presupun, într-adevăr, o bază cu s- inițial. Totuși, termenii de tipul fr. *taquet* trebuie raportați la o bază **/takk-(a)/*, ceea ce presupune încadrarea lor în familii distincte.

¹³ În același articol figurează fr.med. *taiche*, *tache*, nant. Poit. *tache* ‘cui cu capul lat, cu care se prind potcoavele’, Abond. *tache de chariot* ‘cui cu capul lat, folosit pentru prinderea roților carului’, dauph. *tachi* ‘cui pentru încălțăminte’, vel. *tacha* ‘cui, tijă de fier’ etc. Spre deosebire de opțiunea lui von Wartburg de a declara cuvântul ca fiind de origine necunoscută, Godefroy și DEAFPré înregistrează lexemul *tache* ‘cui’ s.v. *tache* ‘pată’. Formele galoromanice presupun o protoformă identică pentru cei doi termeni fr. *tache* ‘cui’ și *tache* ‘pată’. Este posibil, așadar, ca inițial să se fi utilizat același termen pentru conceptul de ‘rezultat’, care apoi să se fi specializat în două direcții distincte, fără ca forma fonetică să sufere modificări.

etc. De altfel, cuiul din lemn folosit pentru îmbinarea obiectelor este comun încă din Antichitate, fapt confirmat de arheologie. Termeni evident înrudiți, denotând același concept, se atestă în Iberoromania, sp. *tacha*, cat. *tatxa*¹⁴.

O dovadă în plus asupra apartenenței la aceeași familie a cuvintelor fr. *tache* / sp. *tacha* / cat. *tatxa* ‘cui’ este existența numelui de agent v. fr. *atachier* cu sensul de ‘muncitor specializat în fabricarea cuielor pentru atașarea metalelor pe piele’, termen care stabilește exact legătura dintre această familie lexicală și *tache* ‘cui’ (deși von Wartburg îl include între termenii considerați descendenți din **stakka*).

Așadar, sensul de bază al acestor termeni galoromanici pare a fi fost cel de ‘obiect folosit pentru a lega’. Existența unei forme precum art. *estac* ‘lovitură’ amintește originea onomatopeică a familiei și permite identificarea drept sens originar pe acela de ‘rezultat al unei lovituri’, de unde ‘fragment, bucată’; după cum am văzut, de aici se poate lexicaliza cu sensul specializat de ‘bucată folosită pentru a îmbina, a asambla’. După cum par să ateste cuvintele înregistrate de von Warburg s.v. **stakka*, cuvintele subsumate conceptului de ‘a asambla’ și-au putut extinde raza de aplicare asupra oricărui obiect folosit pentru asamblarea sau legarea unor elemente (de unde ‘cordon’ pentru îmbrăcăminte sau chiar sfoară cu care legi animalul, bunăoară). Verbul lütt. *ateiši* înseamnă ‘a prinde de un cui’, iar fr. *atachier* se atestă încă din *Chanson de Roland* cu sensul de ‘a fixa un obiect de altul’, ‘a lega un om sau un animal (de ceva)’.

Pentru a ajunge însă la o concluzie clară în privința statutului termenului fr. *attacher* (pentru care putem, deocamdată, alege oricare dintre variantele: derivat în franceză, derivat de la etimonul germanic **stakka*, refacere a lui *estachier* sau verb protoromanic), trebuie să investigăm eventualii cognați prezenți în celelalte limbi romanice.

Dacă ne întoarcem la domeniile Romania de Sud-Est și Iteloromania, vom observa că atât istriota, cât și italiana oferă indicii importante: istriot. *tacar* arată că trebuie să pornim de la o rădăcină **tak-*, și nu **stak-*, cum par să indice anumite forme galoromanice. Italiana, pe lângă *attaccare*, înregistrează și verbul cu sens opus *staccare* ‘a desprinde, a dezlega’. Prezența lui este o mărturie importantă în sensul stabilirii unei rădăcini **tak-*: în acest caz, este evident faptul că /s-/ nu face parte din rădăcină, ci reprezintă prefixul *ex-*, cu funcția lui separativă primară. Deși DELI₂ explică

¹⁴ Corominas (DCECH 5, 368, s.v. *tacha*) nu respinge posibilitatea unei relații între sp. *tacha* ‘cui mare cu capul lat’ și *tacha* ‘pată’ (s.v. *tacha*), deși legătura semantică nu îi este clară. Câțiva ani mai târziu (DECat, s.v. *tatxa*), lexicograful va emite ipoteza unei relații între cat. *tatxa* ‘cui’ și *tac* ‘băț’, pe de o parte, și fr. *attacher* ‘a lega, a uni’, pe de altă parte.

verbul ca fiind format de la *attaccare*, trebuie să presupunem existența anterioară a unei forme fără prefixul *ad-*, formă ce ar fi permis atașarea directă a prefixului *ex-*.

Limbile iberoromanice oferă și ele mărturii importante. Astfel, trebuie să încadrăm în această familie substantivul sp. *taco* ‘bucată de lemn, metal sau alt material, scurt și gros, care se introduce într-o gaură’. Chiar dacă lexicografii nu au căzut de acord asupra etimologiei¹⁵, termenul trebuie interpretat în lumina schemei LOVITURĂ (onom.) → REZULTAT. Definiția termenului galician *taco* permite identificarea punctului comun dintre cuvintele iberoromanice și cele galoromanice: ‘bucată de lemn groasă și scurtă, folosită în general pentru a acoperi o gaură sau a fi introdus într-un orificiu’ (DRAG). Definiția numelui cat. *tac* cuprinde o idee în plus, care atestă de fapt scopul introducerii bucății de lemn în orificiu și legătura cu verbul it. *attaccare* / fr. *attacher*: ‘bucată de lemn sau din alt material care se introduce într-o gaură pentru a evita să se miște sau să se separe obiecte care trebuie să stea îmbinate’ (DCVB)¹⁶.

Totodată, semnificativă din acest punct de vedere este explicația oferită de Covarrubias (1611), care definea termenul *taco* drept ‘el tarugo con que apretamos alguna cosa, del verbo fr. *attacher*’. Ceea ce este de reținut de aici e relația pe care o stabilește cu verbul *attacher*, deși direcția evolutivă este opusă celei sugerate de lexicograf: astfel, nu *taco* provine de la *attacher*, ci verbul fr. *attacher* este probabil construit pe cognatul francez al subst. *taco*, *tache*.

În mod paralel, verbul sp. *atacar* ‘a lega, a prinde cu o agrafă, a ajusta pe corp o piesă de îmbrăcăminte (în special cu ajutorul unei broșe sau agrafe)’ se dezvăluie ca fiind derivat de la *taco*. Putem întrevădea același concept original de ‘a uni, a lega, a îmbina’, acesta fiind, de altfel, primul sens cu care se atestă *atacar* (sec. XV). Corominas/Pascual presupun o derivare de la *taco* în sensul de ‘nasture’, deși recunosc faptul că acest sens nu se atestă, dar, conjecturează ei, “es probable dada la forma de los botones

¹⁵ Substantivul sp. *taco* ‘bucată de lemn’ a primit diverse interpretări etimologice, pornind de la Diez (EWR), care îl punea în relație cu it. *tacco* ‘toc’, *tacca* ‘incizie’, fr. *tache* ‘pată’ și sp. *tacha* ‘id.’, până la Corominas/Pascual (DCECH), care resping orice relație etimologică și susțin originea onomatopeică. Totuși, așa cum am încercat să arătăm, natura onomatopeică nu exclude înrudirea cu lexemele romanice menționate de Diez, ci dimpotrivă – atâta timp cât plasăm originea sa în perioadă protoromanică sau chiar anterioară.

¹⁶ În ceea ce privește originea termenului cat. *tac* ‘bucată de lemn’, Corominas (DECat 8, 187a) afirmă ‘no hi ha dubte que (...) es nota la intervenció, probablemente creativa, de factors onomatopeics’.

antiguos, semejantes a un zoquete o tarugo”. Totuși, verbul trebuie pus în legătură cu lexemele galoromanice atestate cu sensul de ‘broșă’, ‘agrafă’ (v. *supra*). Astfel, verbul sp. *atacar* se poate interpreta pornind de la *taco*, însă nu cu sensul de ‘nasture’, ci cu semnificația pe care o considerăm primară, de ‘bucată de lemn, metal sau alt material, care se potrivește într-o gaură’. Fără îndoială, această prindere în gaură nu se făcea cu alt scop decât acela de a îmbina, a asambla două piese. Sensul de ‘broșă’ trebuie să reprezinte o restrângere semantică de la sensul de ‘piesă care servește la îmbinarea/atașarea/legarea unor obiecte’, în speță, a unei piese vestimentare.

5. Concluzii

Verbele istriot. *tacar*, it. *attaccare*, fr. *attacher*, cat. *atacar*, sp. *atacar* și ast. *atacar* conduc către o bază comună. Prin metoda gramatică comparată–reconstrucție, putem reconstrui o formă verbală protoromanică */tak’k-a-re/ (cf. istriot.) ~ */at-tak’k-a-re/ (lat.vulg. **attaccare*, cf. it. *attaccare*, fr. *attacher*, sp. *atacar*). Prefixul *ad-*, fără îndoială prezent în cea de-a doua formă, potențează ideea de mișcare către un punct, apropiere de o țintă sau între două obiecte (menite să intre în contact și să rămână în această poziție).

Pentru explicarea acestor protoforme trebuie să luăm în considerare ambele ipoteze pe care le-am formulat. Astfel, după cum am arătat, istriot. *tacar*, ast. *atacar*, dar și, parțial, cat. *atacar*, presupun sensul inițial de ‘a apropia’, ‘a presa’, ‘a face să fie compact’. Pe de altă parte, mărturiile lexicale din jurul verbelor it. *attaccare* (dar și *staccare*), fr. *attacher*, sp. *atacar* presupun o derivare de la conceptul de ‘piesă folosită pentru îmbinarea a două obiecte’. Pe baza substantivelor trecute în revistă (e.g. fr. *taquet* ‘tijă’, *tache* ‘cui/tijă’, sp. *taco* ‘bucată de lemn (folosită pentru a îmbina două elemente)’, gal. *taco* ‘id.’ etc.) se poate reconstrui forma protoromanică */’tak-k-u/ ~ */’tak-k-a/ ‘bucată de lemn (cui / tijă/ etc.) folosită pentru îmbinarea obiectelor’.

O paralelă semantică sugestivă o reprezintă cat., sp., ptg. *pegar* ‘a lipi’, provenit din lat. *picare* ‘a lipi cu smoală’, la rândul lui derivat de la substantivul *pix* ‘smoală’. Așadar, la fel ca în cazul lui *attaccare* și a cognaților lui, evoluția ar urma o traiectorie de tipul INSTRUMENT FOLOSIT ÎN ACȚIUNE → ACȚIUNEA ÎN SINE.

După cum am arătat, */’tak-k-a/, */’tak-k-u/, având sensul de ‘bucată de lemn folosită la îmbinarea pieselor, cui’, reprezintă, cel mai probabil, o

dezvoltare potrivit schemei conceptuale MIȘCARE → REZULTAT, pornind de la ideea de lovitură sau impact, exprimată prin onomatopeea */tak/. Totodată, aceeași onomatopee pe care o presupunem ca originară a putut evolua către exprimarea ideii de ‘apropiere’, de unde valorile atestate în dalmată și istriotă. Este posibil, așadar, ca ambele valori originare să fi constituit nucleul semantic aflat la baza verbelor romanice: pe de o parte avem verbe care atestă evoluția CONTACT → A PUNE ÎN CONTACT → A PRESA / A APĂSA, iar pe de altă parte, majoritatea idiomurilor romanice par a atesta o traiectorie semantică de tipul INSTRUMENT FOLOSIT PENTRU A ÎMBINA → ACȚIUNEA DE A ÎMBINA.

Prin urmare, protoforma ar trebui să reconstituie nucleul semantic ce a permis evoluția în cele două direcții: protorom. */tak’k-a-re/ ~ */at-tak’k-a-re/¹⁷ ‘a apropia’, ‘a presa’, ‘a îmbina’. Anumite verbe (cat., ast. *atacar*) continuă și dezvoltă sensul de ‘a apropia’, ‘a presa’, în timp ce restul idiomurilor romanice prezentate continuă sensul de ‘a uni, a lega, a îmbina’, întărit de substantivele conservate în aceste limbi cu un sens apropiat (de tipul ‘piesă folosită pentru a îmbina’).

Pentru explicarea formei v.fr. *estachier*, paralelă cu *attacher* și exprimând un sens apropiat, ‘a atașa, a lega’, se impune să pornim de la o bază paralelă **stak-*. Nu negăm posibilitatea ca aceasta să fie o variantă a lui **tak-*, reflectând o alternanță bine atestată în proto-indo-europeană (e.g. *(s)kep- / *(s)kop- / *(s)kap-; *(s)p(h)el- etc, cf. Pokorny). Totuși, verbele *estachier* și *attacher* nu trebuie privite ca identice, așa cum propunea FEW. *Attacher* face parte dintr-o familie romanică bine reprezentată în toate domeniile geografice (Romania de SE, Iteloromania, Galoromania, Iberoromania), avându-și originea în protorom. */at-tak’k-a-re/ ‘a apropia’, ‘a presa’, ‘a îmbina’. *Estachier*, atestat în domeniul galoromanic și iberoromanic (*estacar* ‘a fixa în pământ un par și a lega de el un animal’) pornește de la o bază etimologică diferită.

De altfel, sensurile verbelor *attacher* și *estachier*, deși apropiate, nu sunt identice: *estachier* atestă destul de limpede sensul inițial de ‘a lega de un stâlp’, la fel ca și varianta spaniolă, în timp ce *attacher* și toți cogații lui denotă îmbinarea a două piese, asamblarea unui întreg (cu ajutorul cuielor, a tijelor sau a altor piese). Indiferent că s-a putut produce o contaminare între cele două verbe galoromanice în diverse epoci, suntem de părere că originea lor nu trebuie raportată la același etimon.

¹⁷ Transpuse în varianta tradițională, cele două forme ar fi notate: lat. vulg. **taccare* / **attaccare*.

Referințe bibliografice:

- AIS = JABERG, Karl, JUD, Jakob 1928–1940: *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 vol., Zofingen, Ringier.
- BARTOLI, Matteo Giulio, 2000 [original german: 1906]: *Il dalmatico. Resti di un'antica lingua romanza parlata da Veglia e Ragusa e sua collocazione nella Romània appennino-balcanica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- BUCHI, Éva, SCHWEICKARD, Wolfgang (edd.) 2014: *Dictionnaire Étymologique Roman (DÉRom). Genèse, méthodes et résultats*, Berlin, De Gruyter.
- CARNOY, Albert J. 1917: *Apophony and Rhyme Words in Vulgar Latin Onomatopoeias*, în „The American Journal of Philology”, XXXVIII 3, pp. 265-284.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*, Madrid, Real Academia Española, 2002–, <http://www.rae.es> [último acceso: 11.09.2020].
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian (de) 1611: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Sánchez.
- DCECH = COROMINAS, Joan, PASCUAL, José Antonio 1980–1991: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol., Madrid, Gredos.
- DCVB = ALCOVER, Antoni Maria, MOLL, Francesc de Borja 1930–1962: *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vol., Palma de Mallorca, Miramar.
- DEAFPré = *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français, Matériaux*, Heidelberg, Université de Heidelberg, 2010–, <http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de> [último acceso: 4.09.2020].
- DECat = COROMINES, Joan 1980–2001: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vol., Barcelona, Curial.
- DELI₂ = CORTELAZZO, Manlio, ZOLLI, Paolo 1999²: *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- DGLA = GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís 2002–2004: *Diccionario general de la lengua asturiana*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana.
- DIEZ, Friedrich 1853: *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, Adolph Marcus.
- DLR = IORDAN, Iorgu, et al. 1965–2010: *Dicționarul limbii române. Serie nouă (D–E; L–Z)*, București, Academia Română/Editura Academiei Române.
- DRAE₂₃ = Real Academia Española 2014: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- DRAG = Real Academia Galega 1997: *Diccionario da Real Academia Galega*, La Coruña, Real Academia Galega.
- ELMENDORF, John V. 1951: *An etymological dictionary of the Dalmatian dialect of Veglia*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- EWD = KRAMER, Johannes (dir.) 1988–1998: *Etymologisches Wörterbuch des Dolomitenladinischen*, 8 vol., Hamburgo, Buske,.
- FEW = WARTBURG, Walther von, et al. 1922–2002: *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, 25 vol., Bonn/Heidelberg/Leipzig-Berlin/Basilea, Klopp/Winter/Teubner/Zbinden.

SIMONA GEORGESCU

- GEORGESCU, Simona, ANDOR, Patricia 2019: *El cast. tocho y su familia románica. Apuntes etimológicos*, în Buzilă, Paul (ed.), *Studii de romanistică. Omagiu Profesorului Coman Lupu la 70 de ani*, Editura Universității din București, pp. 125-139.
- GODEFROY, Frédéric, 1881–1895: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 8 vol., Paris, Vieweg.
- GRAMMONT, Maurice 1901: *Onomatopées et mots expressifs*, în „Revue des langues romanes” XLIV, pp. 97-158.
- HILMER, Herman 1918: *The origin and growth of language*, in „The Journal of English and Germanic Philology”, XVII, pp. 21-60.
- HWBRätoromanisch = BERNARDI, Rut / DECURTINS, Alexi, EICHENHOFER, Wolfgang, SALUZ, Ursina, VÖGELI, Moritz 1994: *Handwörterbuch des Rätoromanischen. Wortschatz aller Schriftsprachen, einschliesslich Rumantsch Grischun, mit Angaben zur Verbreitung und Herkunft*, 3 vol., Zurich, Offizin.
- Kasten/Cody = KASTEN, Lloyd A., CODY, Florian J. 2001²: *Tentative dictionary of medieval Spanish*, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Pelizzer = PELLIZZER, Antonio, PELLIZZER, Giovanni 1992: *Vocabolario del dialetto di Rovigno d'Istria*, 2 vol., Trieste/Rovigno, Università popolare di Trieste/Centro di ricerche storiche.
- REW₃ = MEYER-LÜBKE, Wilhelm, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, ³1930–1935.
- Rosamani = ROSAMANI, Enrico 1958: *Vocabolario giuliano dei dialetti parlati nella regione giuliano-dalmata, quale essa era stata costituita di comune accordo tra i due Stati interessati nel convegno di Rapallo del 12-12-1920*, Bologna, Capelli.
- SÂRBU, Richard, FRĂȚILĂ, Vasile 1998: *Dialectul Istroromân. Texte și glosar*, Timișoara, Amarcord.
- SCHUCHARDT, Hugo 1898: *It. toccare u.s.w.*, în „Zeitschrift für Romanische Philologie” XXII, p. 397.
- TLF = IMBS, Paul, QUEMADA, Bernard (dir.) 1971–1994: *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789–1960)*, 16 vol., Paris, Éditions du CNRS/Gallimard.
- VEI = PRATI, Angelico 1951: *Vocabolario etimologico italiano*, Torino, Garzanti.
- ZAMBONI, Alberto 1976: *L'etimologia*, Bologna, Zanichelli.

LE ROUMAIN SAUVERA-T-IL LES MOTS VIEUX OU VIEILLIS DU FRANÇAIS ?

Cristina Manuela TĂNASE
Universitatea de Vest din Timișoara

mctanase@yahoo.fr

Will Romanian Save the Old or Old-Fashioned French Words?

Between the end of the 18th and the middle of the 20th century, French was the main source of lexical borrowing for Romanian, thus contributing massively to the re-Latinization of a vocabulary formed by the accumulation of lexical layers of heterogeneous origin, depending on the influences of each historical epoch. Once adopted by the host language, the French words took root there and continued to exist in the form and with the meaning they had at the time of their entry into Romanian, without having to undergo the evolution they may have undergone in the original language. This is how, nowadays, over 300 words and meanings that French dictionaries describe as “old” or “old-fashioned” work in Romanian without any particular connotation of use. The study will try to identify the cultural and linguistic factors which have led to the marginalization of these lexical and semantic entities in French, but have not acted on their Romanian descendants.

Keywords: *lexical borrowing; loan translation; old word; old-fashioned word; usage connotation.*

Dans les années '70, Jacques Blois (1973 : 18-22) attirait l'attention sur le fait que beaucoup de mots nouveaux, dont l'apparition était due principalement au développement de la science et de la technologie, bien qu'employés déjà couramment, n'étaient pas enregistrés par les dictionnaires. La solution qu'il proposait pour remédier à cette situation était que les dictionnaires augmentent en volume pour suivre le progrès de la société.

Une trentaine d'années plus tard, Bernard Pivot, dans son livre *100 mots à sauver* (2004), plaignait, à son tour, le fait que, pour des raisons diverses, les dictionnaires se trouvaient dans l'impossibilité d'augmenter chaque année leur nomenclature, mais ses motifs étaient bien différents. L'espace limité dont disposent les lexicographes dans les dictionnaires, les amène à éliminer de leur corpus les mots qui ont vieilli, qui sont vieux, qu'on utilise de moins en moins, pour faire place à des vocables nouveaux, modernes, car il ne faut pas l'oublier, la langue est « un organisme vivant » (Blois, 1973 : 18) qui évolue et s'enrichit en permanence. Donc, pour Pivot, le combat devrait se porter en faveur de ces mots, qui ont fait leur service et dont l'avenir est si incertain.

Au cours de leur existence, les mots changent non seulement de forme ou de sens, mais aussi de connotation, de valeur, voire d'usage. L'emploi que les locuteurs font des mots et les nuances qu'ils leur attribuent décident de la place qui leur sera assignée dans le lexique et, finalement, de leur sort même.

Il arrive aussi, à un moment de leur évolution, que certains vocables « migrent » vers d'autres langues, pour suivre une destinée parallèle. Tel est le cas de bon nombre de mots français empruntés par le roumain à partir du XVIII^e siècle. Parmi les milliers de mots et de sens que le roumain doit au français, nous en avons trouvé quelques centaines qui, de nos jours, sont menacés de disparaître dans leur langue d'origine : les dictionnaires les indiquent comme *vieillis* ou *vieux*.

Qu'en est-il de leur descendance roumaine ? Les mots roumains d'emprunt subissent-ils la même marginalisation que leurs étymons français ? Quels sont les facteurs qui contribuent à leur survie ou à leur perte ? Le sort des mots roumains d'emprunt dépend-il de la manière, partielle ou originale, dont leurs sens ont été adoptés, ou bien de la place qu'ils ont occupée dans un système lexical dynamique, au cours d'un renouvellement profond, du moins dans le registre littéraire ? Ces mots d'emprunt ont-ils continué à subir l'influence de leurs correspondants français touchés par les modes, les tabous sociaux ou l'évolution de la civilisation matérielle ?

Autant de questions auxquelles nous essaierons de répondre, tâche d'autant plus difficile que les dictionnaires du roumain sont parfois parcimonieux quant aux indications d'usage.

Méthode de travail

Dans une première étape, nous avons extrait du dictionnaire le *Petit Robert* (PR) (2000) les mots et les sens marqués des traits *vieilli* ou *vieux*. La deuxième étape a été réservée à l'identification des mots français

appartenant à l'une de ces deux catégories, entrés dans le vocabulaire de la langue roumaine. Pour cela, nous avons consulté plusieurs dictionnaires roumains, aussi bien de néologismes qu'explicatifs, parus à des dates différentes.

- Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române* (DULR), 1929,
- August Scriban, *Dicționaru limbii românești* (DLR), 1939,
- *Dicționarul limbii române literare contemporane* (DLRLC), 1955-1957,
- *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), 1958,
- Florin Marcu & Constant Maneca, *Dicționar de neologisme* (DN), 1986,
- Florica Dumitrescu, *Dicționar de cuvinte recente* (DCR2), 1997,
- *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX '98), 1998,
- Florin Marcu, *Marele dicționar de neologisme* (MDN '00), 2000,
- *Noul dicționar explicativ al limbii române* (NODEX), 2002,
- *Noul dicționar universal al limbii române* (NDU), 2006,
- *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX '09), 2009,
- *Micul dicționar academic* (MDA2), 2010.

Lors de cette étape, nous avons constaté, une fois de plus, que, tandis que dans les dictionnaires français on trouve mentionné régulièrement le niveau de langue auquel appartient tel ou tel mot, ou bien tel ou tel sens d'un mot, ces mentions apparaissent seulement dans quelques-uns des dictionnaires roumains, sporadiquement. En plus, tous les dictionnaires roumains ne se mettent pas toujours d'accord sur la place occupée par un vocable, ou par un de ses sens, dans le vocabulaire de la langue. Ainsi, il arrive qu'un même mot se voie attribuer le trait *vieux* dans un dictionnaire et *rare* dans un autre, ou qu'il soit considéré comme un *mot français* dans certains ouvrages lexicographiques et comme un *mot livresque* dans d'autres.

Ce fait nous a incitée à comparer la terminologie en la matière employée dans les deux langues. En français on fait la distinction entre les traits *vieilli* et *vieux*. Par le premier, on désigne des mots, des termes, des formules qui sont tombés en désuétude, mais qui n'ont pas été catégoriquement écartés de l'usage ; on les comprend encore, même si on ne les emploie presque plus, ce qui signifie qu'ils font partie du vocabulaire passif de la langue. Par contre, un mot *vieux*, est un mot sorti d'usage, donc qui n'est plus employé dans la langue courante, ni même compris.

Cette distinction est absente dans les dictionnaires roumains, les seuls termes employés pour désigner ce phénomène linguistique étant *vechi* ou

învechit (« vieux »), les deux signifiant « sorti d'usage ». En revanche, nous avons trouvé mentionnés d'autres traits, appliqués à ces emprunts au français, notamment *rar*, *franțuzism* (« mot français »), ce qui signifie que le mot est encore senti comme un mot étranger qui n'a pas (encore) réussi à s'intégrer dans le système lexico-grammatical de la langue roumaine au point de ne plus être perçu comme un mot étranger, et *livresque*, c'est-à-dire qu'on rencontre le mot en question uniquement dans la langue littéraire et chez les gens cultivés.

Après avoir analysé le corpus recueilli¹, nous avons groupé le matériel en plusieurs catégories, à savoir :

1. mots touchés en français par le trait *vieilli* ou *vieux* ;
2. sens des mots polysémiques français touchés par ce trait ;
3. formes anciennes des expressions et des syntagmes français que le roumain a calqués.

Nous avons finalement essayé (1) d'identifier les causes du vieillissement de certains de ces vocables et (2) de comprendre pourquoi, dans le cas de plusieurs mots polysémiques, seul un sens a été touché par ce phénomène linguistique.

En ce qui concerne le premier problème, nous avons pu déceler plusieurs catégories de causes²:

1. extralinguistiques : la disparition du référent a entraîné la disparition du terme par lequel on le désignait. Le terme n'apparaît plus que dans les écrits historiques ou littéraires où l'on veut recréer une époque appartenant au passé.

2. linguistiques :

2.1. sémantiques : on a remplacé un terme (dont le sens s'est déprécié) par un autre, neutre ou mélioratif ;

¹ Des 2.288 mots donnés comme *vieillis* par le *Petit Robert*, 224 sont entrés en roumain, pour 101 des 4.196 mots considérés comme *vieux* par le même dictionnaire.

² Si, pour Paul Zumthor (1967 : 11-26), le fait que « les mots et, dans une mesure moindre, les formes grammaticales s'usent, s'estompent, meurent pour être remplacés par d'autres » (1967 : 13) est évident, les causes de ce phénomène le sont moins. Car, si l'explication s'impose d'elle-même dans le cas où la notion/l'objet désigné(e) a cessé d'exister, il y a d'autres situations où, selon lui, il faut qu'on se reporte au plan du discours individuel. Et pour montrer combien la notion de vieillesse linguistique est « ambiguë et difficile à manier » (1967 : 15), il rappelle le cas des mots *ridicule*, *jadis*, *remémorer*, taxés de vieux au XVII^e siècle et qui conservent toute leur vitalité de nos jours encore, ainsi que celui des mots *monopole*, *succès*, *réussir* qui ont vu vieillir seulement un de leurs sens, tandis que l'autre a même gagné en vitalité.

2.2. lexicologiques : il s'agit toujours du remplacement d'un terme par un autre, plus actuel, plus moderne, ou qui se range mieux – par sa nouvelle forme – dans la série lexicale à laquelle il appartient ;

2.3. morphologiques : cas plus rare, où l'usage au singulier d'un mot a cédé sa place à la forme du pluriel.

Quant au deuxième problème, il est beaucoup plus difficile d'expliquer le phénomène du vieillissement, car ses causes semblent être plus subjectives et liées aux modifications subies par la société française à un moment ou l'autre de son histoire. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (DHLF) nous a fourni parfois quelques explications en ce sens.

1. Vieillessement du mot.

1.1. Vieillessement de la notion

| Français | Roumain |
|----------------|------------|
| Vieilli | |
| alpenstock | alpenștoc |
| bolchevique | bolșevic |
| câblogramme | cablogramă |
| Vieux | |
| aéroplane | aeroplan |

Le mot *câblogramme* (vieilli), un emprunt à l'anglo-américain *cablegram*, composé par analogie apparente avec *telegram* selon le DHLF, formé en français à partir des éléments *câble* et *gramme* d'après l'anglais *cablegram*, selon le PR, désignait un message, généralement bref, transmis par câble télégraphique, en particulier par câble sous-marin. Le déclin de ce moyen de communication dû au développement de la technologie a relégué ce mot aux confins du vocabulaire.

L'adjectif *bolchevique* (vieilli), signifiant « qui a rapport au bolchevisme » (PR) ainsi que toute sa famille (*bolcheviste* (vieux), *bolchevik* (autrefois), *bolchevisme* (historique)) a subi le même sort, du fait qu'il faisait référence à une réalité historique qui n'est plus d'actualité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ces mots n'apparaissent plus que dans des contextes historiques.

Les dictionnaires roumains se contentent d'enregistrer ces mots (*cablogramă* et *bolșevic*) sans faire aucune précision quant à leur emploi actuel.

1.2. Vieillesse du mot, remplacé par un autre mot

1.2.1. Mots qui ont connu une dépréciation sémantique

| Français | | Roumain |
|------------------------------|---|--|
| Vieilli | remplacé par | |
| aliéniste | psychiatre | alienist |
| anglomane | | angloman |
| bikini (auj. marque déposée) | deux-pièces | bikini |
| bonne d'enfants | gouvernante, nurse | bonă (gubernantă) |
| brunet / brunette (n.) | petit brun, petite brune | brunet, -ă |
| cafetier | tenancier d'un café ; cabaretier | cafetier |
| coqueter | <ul style="list-style-type: none"> • minauder, poser "se pavaner, faire des grâces" • flirter | a cocheta "a căuta să fie pe placul unei persoane de sex opus" ; "a arăta relații de prietenie cu cineva, a flirta" (DN) |
| excursionniste | touriste, randonneur | excursionist |
| garçonnière | piéd-à-terre, studio | garsonieră |
| mahométan | musulman | mahomedan (fr., lat.) / musulman |
| monomanie | idée fixe, obsession | monomanie |
| névropathe | névrosé | nevropat |
| phtisique | poitrinaire, tuberculeux | ftizic / tuberculos |
| plébiscite | référendum | plebiscit / referendum |
| vociférer | hurler, (fam.) gueuler | vocifera |
| vulcanologie | vulcanologie | vulcanologie |
| Vieux | remplacé par | |
| binocle | jumelles | binoclu |
| cabaretier | tenancier d'un cabaret | cabaretier |
| calorifère | poêle | calorifer |
| canotier | canoteur | canotier / canotor |
| roulotte | caravane "remorque d'automobile, aménagée pour pouvoir servir de logement, pour le camping" | rulotă |
| gazette | journal, revue | gazetă |

Le mot *garçonnière* (vieilli), qui vient de *garçon* au sens vieilli de « jeune homme non marié », désignait d'abord un petit appartement de célibataire. Le terme a commencé à se déprécier et à perdre sa valeur neutre lorsque son sens primaire s'est vu modifier et qu'il est arrivé à signifier : « petit logement loué par un homme qui le destine à des rendez-vous galants ». Alors, pour exprimer la réalité désignée à l'origine par *garçonnière* (ou une réalité proche de celle-là), on a recouru au mot *studio* (« logement formé d'une seule pièce principale »)³. Il s'agit, dans

³ En réalité, *garçonnière* se trouve à la limite de deux catégories : il s'agit, comme on l'a vu, d'un cas de dépréciation sémantique, mais, on a en même temps, un cas de vieillissement de la notion car, à l'époque où le mot avait pris cette connotation, il était de coutume que le jeune

ce cas, de ce que Ulmann (1952 : 261) appelle « tabou de bienséance ».

Emprunté en 1946 au nom géographique Bikini, nom d'un atoll situé dans le Pacifique (faisant partie du groupe des îles Marshall), que le premier essai de la bombe atomique qui y a eu lieu a rendu célèbre, le substantif *bikini* (vieilli) a été employé en France pour désigner un maillot de bain féminin, à la mode après la guerre, très réduit, formé d'un slip et d'un soutien-gorge, car, disait-on à l'époque, « une femme en bikini était censée faire le même effet que la bombe » (*DHLF*). Le mot, enregistré comme marque déposée le 20 juin 1946, suggère l'époque 1946-1960 voire 1970, époque de l'émancipation de la femme. Ayant acquis le trait *vieilli*, il a été remplacé par le mot *deux-pièces*, utilisé déjà en français avec le sens « ensemble féminin comportant une jupe et une veste du même tissu, porté comme une robe » (*PR*).

En roumain, les mots *garsonieră* et *bikini*, n'ont souffert aucune dépréciation sémantique, et font encore partie du vocabulaire actif de la langue.

1.2.2. Mots remplacés pour des raisons de défense de la langue face aux emprunts étrangers (anglo-américains)

| Français | | Roumain |
|-----------|-----------------------------|---------------------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| pick-up | électrophone, tourne-disque | pick-up / electrofon (DN) |
| sélect | chic, élégant | select |
| speaker | annonceur, présentateur | spicher / crainic |
| tank | char d'assaut | tanc (engl., germ.) |
| wagon-bar | voiture-bar | wagon-restaurant |
| Vieux | remplacé par | |
| wattman | conducteur de tramway | vatman |

Le souci de préserver la pureté de la langue française, ajouté à un sentiment de fierté linguistique, a déterminé les autorités françaises en la matière à condamner les emprunts à l'anglais qu'elles considéraient comme une menace et à recommander leur remplacement par des mots français. C'est ce qui est arrivé dans le cas des anglicismes *pick-up*, *sélect*, *speaker*, *tank*, *wagon-bar* ou du faux anglicisme *wattman*, remplacés depuis la seconde moitié du XX^e siècle par des mots français et considérés, tous, aujourd'hui comme vieilliss ou vieux.

homme habite chez ses parents et que la garçonnière lui serve seulement de résidence secondaire. De nos jours, le terme qui se rapprocherait le plus de ce sens du mot serait *pied-à-terre*.

Ainsi, le mot **pick-up** (vieilli), emprunté à l'anglais *pick-up* dérivé du verbe *to pick up* (« ramasser, recueillir, reprendre »), était employé en électricité et en acoustique pour désigner « le dispositif recueillant et transformant en oscillations électriques des vibrations mécaniques enregistrées sur disques » (DHLF), donc un reproducteur de sons. Il a été remplacé par *tourne-disque*, puis par *électrophone* qui, eux aussi ont cédé leur place aux plus jeunes *lecteur* et *platine* qu'on utilise aujourd'hui en acoustique.

Le même sort a subi le substantif **tank** (vieilli), toujours un emprunt à l'anglais (*tank* « réservoir, citerne »). En français, il a deux acceptions : (1) « cylindre métallique de grandes dimensions utilisé comme réservoir dans certaines industries » (PR), « vaste réservoir de stockage » (DHLF) et (2) « véhicule blindé à chenilles » (DHLF), sens que l'on retrouve pour la première fois en 1916. L'arrêté ministériel du 12 août 1976, publié dans le *Journal Officiel* no. 262, indique le syntagme *char d'assaut* comme équivalent obligatoire du terme *tank* dans sa deuxième acception⁴.

Les correspondants roumains de ces mots, respectivement **pick-up** et **tanc**, ne sont marqués dans les dictionnaires de la langue roumaine d'aucun trait particulier. Aujourd'hui encore, *tanc* est employé couramment dans le langage militaire. Mais la situation de *pick-up* est un peu différente car, bien que les dictionnaires ne fassent aucune précision dans ce sens, il désigne un objet de plus en plus rare, surtout de collection.

1.2.3. Mots dont le remplacement est dû à l'oscillation dans le choix des termes obtenus par la réduction des syntagmes

| Français | | Roumain |
|--------------|------------------|------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| vapeur | bateau à vapeur | vapor |
| Vieux | remplacé par | |
| accumulateur | batterie / accus | acumulator |

Le substantif masculin **vapeur** est en effet le résultat de la réduction du syntagme *bateau à vapeur*, c'est-à-dire « bateau mû par la vapeur d'eau » (DHLF). Dans un premier temps, il y a eu ellipse portant sur le noyau du syntagme, noyau qui a continué à donner son genre au référent (*le* [bateau à] *vapeur* à la différence de *la vapeur*). Le mot vieilli a laissé sa place au syntagme dont il était issu.

⁴ D'ailleurs, dans le même Arrêté ministériel, on trouve la recommandation de remplacer par *réservoir* le mot *tank* dans sa première acception.

La situation du vocable *accumulateur*, aujourd’hui considéré comme vieux et remplacé par *batterie* est encore plus intéressante. Signifiant d’abord « personne qui accumule » au milieu du XVI^e siècle (*DHLF*), il est arrivé à désigner au XIX^e siècle un « appareil qui emmagasine l’énergie électrique fournie par une réaction chimique et la restitue sous forme de courant » (*DHLF*). Employé surtout en position de complément dans le syntagme *batterie d’accumulateurs*, signifiant « accumulateurs montés en série, utilisés dans les véhicules automobiles » (*DHLF*), le mot a disparu au profit du mot noyau du syntagme.

Vapor et *acumulator* n’ont rien perdu de leur actualité en roumain où ils continuent à être utilisés de manière courante. À noter que, comme en français, les deux substantifs homonymes *vapor* se distinguent aussi par leur genre : le masculin *vapor-vapori* signifie « eau à l’état gazeux », tandis que le neutre, ou l’ambigène *vapor-vapoare* désigne un « bateau propulsé à l’aide d’un moteur à vapeurs ».

1.3. Vieillesse de la forme du mot

Cette catégorie rassemble des mots (substantifs et surtout adjectifs) formés par suffixation. Et le processus d’actualisation des vocables en question ici concerne justement ces suffixes qui sont soit supprimés, soit remplacés par d’autres, pour mieux situer le mot dans la famille lexicale à laquelle il appartient.

1.3.1. Suppression du suffixe

| Français | | Roumain |
|------------------|--------------|-------------------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| dactylographe | dactylo | dactilograf, -ă |
| guignon | guigne | ghinion |
| monochromatique | monochrome | monocromatic / monocrom |
| Vieux | remplacé par | |
| (biol.) bisexuel | bisexué | bisexual |
| cinématographe | cinéma | cinematograf / cinema |

Pour deux mots, l’un vieilli, l’autre vieux, la modernisation du signifiant a supposé la suppression du suffixe d’origine grecque-*graphie*, ayant le sens « écrire ». Il s’agit notamment de *dactylographe* et de *cinématographe* dont les formes actualisées sont respectivement *dactylo* et *cinéma*.

Le mot *dactylographe* (de *dactylo-*, du grec *daktulos* « doigt » et *-graphie*) a été enregistré pour la première fois en français en 1832, avec le sens « clavier pour les sourds-muets et aveugles » (PR). Par métonymie, le terme est arrivé à désigner la machine à écrire dont le clavier faisait partie (1873)⁵. De là, le sens a glissé, pour aboutir enfin à signifier « personne qui écrit ou transcrit des textes à la machine ». C'est dans le souci de respecter le sens étymologique qu'il faut chercher l'explication du remplacement de la forme considérée aujourd'hui comme vieillie.

Cinéma a supplanté le substantif *cinématographe* (du grec *kinêma*, *kinêmatos* « mouvement » et *-graphie*) dans les acceptions modernes : (1) « procédé permettant d'enregistrer photographiquement et de projeter des vues animés », (2) art de composer et de réaliser des films et (3) « projection cinématographique », ce qui fait que le terme *cinématographe* ne s'emploie plus qu'au sens qu'il a eu initialement, à savoir « appareil inventé par les frères Lumières, capable de reproduire le mouvement par une suite de photographies » (PR).

En ce qui concerne le premier mot, *dactylographe*, la seule forme qui est entrée en roumain est justement celle considérée aujourd'hui en français comme vieillie, à savoir *dactilograf*, qui désigne une personne faisant le métier de dactylo. À noter aussi que le sens de « machine à écrire » est mentionné uniquement dans le dictionnaire de Șăineanu et dans le MDA2.

Quant au second mot, on le retrouve en roumain aussi bien sous la forme de *cinematograf* que sous celle de *cinema*. Il est employé avec les sens de (1) « endroit destiné à la projection des films pour le public » et de (2) « cinématographie ». Seul Scriban enregistre le sens initial du mot, notamment celui de « appareil qui reproduit sur un plan les mouvements des êtres et des choses ».

1.3.2. Substitution de suffixe – Addition de suffixe

La substitution ou l'addition d'un suffixe a pour but, dans le cas de ces vocables, de « corriger » une forme fautive du point de vue du rapport entre désignant et désigné, ou bien, dans certaines situations, il s'agit tout simplement d'un choix qu'on a opéré dans la langue à un moment donné quant à l'emploi d'un suffixe ou d'un autre.

⁵ À noter qu'au Canada, le mot *dactylographe* est encore employé avec le sens de « machine à écrire ».

1.3.2.1. Substitution de suffixe

| Français | | Roumain |
|----------------------|--------------------|--|
| Vieilli | remplacé par | |
| boisson alcoolique | boisson alcoolisée | băuturi alcoolice |
| station climatérique | station climatique | stațiune climaterică |
| colérique | coléreux | coleric |
| virus filtrant | virus filtrable | virus filtrant "care străbate ușor filtrele bacteriene ; ultravirus" |
| zoologie | zoologiste | zoolog |
| Vieux | remplacé par | |
| (biol.) bisexuel | bisexué | bisexual |

a) ique → isé : boisson alcoolique → boisson alcoolisée

L'adjectif *alcoolique* est enregistré avec quatre sens dans les dictionnaires français : (1) « qui contient de l'alcool » (*boisson alcoolique*), (2) « relatif à l'alcool » (*fermentation alcoolique*), (3) « propre à l'alcoolisme » (*délire alcoolique*) et (4) « qui boit trop d'alcool » (*Il est alcoolique.*). C'est seulement dans sa première acception que cette forme s'est vu attribuer le trait *vieilli*, parce que le suffixe *-ique* sert à former des adjectifs signifiant « relatif à, qui a rapport à » (*asiatique, historique*). Alors le sens « qui contient de l'alcool » a été attribué au participe passé à valeur adjectivale *alcoolisé*, du verbe *alcooliser* ayant les significations : (1) « convertir en alcool » et (2) « additionner d'alcool », car une *boisson alcoolisée* est justement une boisson qui contient de l'alcool.

b) ique → eux : colérique → coléreux

Les formes *colérique* et *coléreux*, ayant la même signification : « qui, par tempérament, est prompt à se mettre en colère », se sont longtemps disputé la légitimité dans le vocabulaire⁶. Critiquée aux XVIII^e et XIX^e siècles, la forme *coléreux* l'a emporté finalement sur *colérique* qui était préférée à ces époques-là. Et cela, parce que celle-ci était considérée comme étant plus prestigieuse, grâce à ses origines livresques, car *colérique* est un emprunt au latin (*cholericus*), tandis que *coléreux* est formé en français, par dérivation, à l'aide du suffixe *-eux* ajouté à une base nominale (*colère*), procédé courant pour former des adjectifs qui expriment des qualités ou des propriétés

⁶ Voir dans ce sens Eugenia-Mira Tănase, *Doit-on aiguayer ou rincer ses robes ? – Quand l'usage l'emporte sur la norme* (p. 179-201) in « Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice », LVI/2018, Editura Universității de Vest din Timișoara.

(*peur – peureux ; courage – courageux*). Mais la fréquence d’emploi plus élevée de cette forme a fait qu’elle s’impose devant son concurrent marqué aujourd’hui comme *vieilli*.

c) *ant* → *able* : *virus filtrant* → *virus filtrable*

Le souci pour la correction lexico-sémantique a déterminé la substitution du suffixe *able* au suffixe *ant* dans la construction *virus filtrant*, forme aujourd’hui vieillie et remplacée par *virus filtrable*. Les deux suffixes s’ajoutent à une base verbale pour former des adjectifs, mais, tandis que les adjectifs en *-ant* ont une valeur active « qui servent à » (*un produit nettoyant* est un produit qui sert à nettoyer), les adjectifs en *-able* sont porteurs du sens « qui peuvent être » (*un geste pardonnable* est un geste qui peut être pardonné). On dira donc logiquement un *virus filtrable* car il peut être filtré, et non *filtrant*, car ce n’est pas lui qui filtre.

d) *-logue* → *-logiste* : *zoologue* → *zoologiste*

Si, en général, le remplacement d’un suffixe par un autre est dicté par le souci linguistique d’aligner un mot à côté d’autres, apparentés du point de vue sémantique, il y a aussi des situations où cette substitution semble aléatoire, donc difficile à expliquer. C’est notamment le cas des suffixes *logue* et *logiste*, synonymes quant au sens qu’ils apportent aux substantifs dans la composition desquelles ils entrent, car les deux signifient « spécialiste dans ». Ce qui fait qu’on a deux séries parallèles de termes portant ce signifié, respectivement *musicologue*, *cardiologue*, *ophtalmologue*, *pneumologue*, *ptisiologue*, *podologue* et *biologiste*, *bactériologiste*, *oto-rhino-laryngologiste* (série créée, sans doute, par analogie avec *botaniste*, *naturaliste*, *oculiste*, etc.)⁷. Dans le cas particulier du mot que nous analysons ici, la forme *zoologue*, maintenue en roumain (*zoolog* comme *biolog*, *bacteriolog*, *oto-rino-laringolog*), mais vieillie en français, y a été remplacé par la forme *zoologiste*.

1.3.2.2. Addition de suffixe

| Français | | Roumain |
|-------------------|----------------------|------------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| méthode allopathe | méthode allopathique | medicină alopată |
| hypocondre | hypocondriaque | ipohondru |
| paterne | paternel | patern |

⁷ Deux séries parallèles se retrouvent en roumain aussi, car à côté de *zoolog*, *biolog*, on a *botanist*, *naturalist*, *oculiste*.

∅ → *ique* : *méthode allopathe* → *méthode allopathique*

L'adjectif *allopathe* signifiant « qui traite par l'allopathie » (*médecin allopathe*) a été « corrigé » par l'addition du suffixe *-ique*, qui, comme on l'a déjà vu, entre dans la composition des adjectifs dont le sens est « qui a rapport à, qui est relatif à ». En conséquence, sémantiquement, il est plus correct de dire *une méthode allopathique*, car il s'agit d'une méthode qui a rapport à l'allopathie.

Dans les exemples analysés, il s'agit surtout de termes appartenant au langage spécialisé, scientifique, de la médecine ou de la biologie. Le roumain a emprunté ces vocables considérés aujourd'hui en français comme vieillis à une époque où ils ne portaient pas encore ce trait dans leur langue d'origine. À remarquer que, dans la plupart des cas, il s'agit de structures figées que le roumain a empruntées.

1.4. Remplacement du mot

| Français | | Roumain |
|--------------------|--------------|-----------------------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| (méd.) arthritisme | diathèse | artratism |
| (chim.) azotate | nitrate | azotat / nitrat |
| (chim.) azoteux | nitreux | azotos / nitros |
| (chim.) azotique | nitrique | azotic / nitric |
| (chim.) azotite | nitrite | azotit / nitrit |
| (chim.) butylène | butène | butilenă / butenă |
| hydrate de carbone | glucide | hidrați de carbon = glucide |
| (bot.) polygame | dicline | poligam |
| Vieux | remplacé par | |
| (bot.) acotylédone | cryptogame | acotiledon |
| (méd.) aepsie | dyspepsie | aepsie |
| (méd.) bubon | adénite | bubon / adenită |
| (méd.) dormitif | soporifique | dormitiv |

L'actualisation de la forme des termes appartenant au langage médical s'explique par le processus continu de modernisation et d'internationalisation de ce vocabulaire spécialisé. Comme on peut l'observer, en roumain sont entrées, en général, les deux formes, c'est-à-dire aussi bien l'ancienne, que la nouvelle. Pour les dictionnaires roumains, les deux termes se trouvent en rapport de synonymie.

1.5. Changement dans la morphologie des mots

| Français | | | Roumain |
|---------------|---|----------------|---------|
| Usage vieilli | Sens | Usage actuel | |
| avanie (sg.) | "traitement humiliant" | avannies (pl.) | avanie |
| bagage (sg.) | "effets, objets que l'on emporte avec soi en déplacement, en voyage, en expédition" | bagages (pl.) | bagaj |
| | | | |

Le phénomène linguistique du vieillissement peut toucher non seulement des aspects d'ordre sémantique ou formel d'un mot, mais aussi des aspects d'ordre morphologique.

En français, la plupart des substantifs connaissent dans leur emploi l'opposition de nombre. Mais, il arrive que, dans certains cas, l'usage, modelé par une réinterprétation logique, manifeste une préférence pour un des nombres au détriment de l'autre, dont l'emploi commence à être senti comme vieilli.

Le mot **bagage** est le dérivé collectif de *bagues* « effets, habits que l'on emporte avec soi » (nom féminin pluriel, de l'anglais *bag* « paquet »). Au début (1265), le substantif désignait « le matériel de l'armée, l'équipement, les ustensiles et avec une valeur collective au singulier, l'équipage de guerre d'une armée » (*DHLF*) (v. l'expression *se rendre, capituler avec armes et bagages*). Aujourd'hui, ce sens est considéré comme vieux.

Plus tard (1765), le vocable a développé un autre sens au singulier, dans la vie civile cette fois, où il était employé pour les effets, les objets « que l'on emporte avec soi en déplacement, en voyage, en expédition » (*L'unique valise qui contenait tout un bagage. (PR)*). Ce sens aussi commence à disparaître de la langue étant considéré de nos jours comme vieilli.

Le pluriel du mot connaît pourtant un sens courant, notamment celui de « ensemble de valises, sacs, coffres, etc. qu'un voyageur emporte avec soi » (*faire ses bagages*) (*PR*). Et comme on l'a déjà précisé, la forme de pluriel a été sentie comme logique, puisque le mot désigne une pluralité d'objets⁸.

En roumain, cette spécialisation sémantique due à l'emploi du singulier ou du pluriel du mot n'est signalée dans aucun dictionnaire, parfois les deux formes pouvant apparaître dans la même construction, sans qu'il y ait pour autant une différence de sens : *a-și face bagajul* (sing.)/*bagajele* (pl.) (« se préparer pour partir »).

⁸ Comme au singulier le mot *bagage* a désigné aussi « ce qui encombrait inutilement, une chose vaine, sans importance » (*DHLF*), par extension, il a acquis la signification figurée, moderne, de « ensemble des connaissances acquises dans une profession, un art » (*bagage intellectuel*) (*DHLF*), signification qui est passée en roumain aussi.

2. Vieillescence de quel(ue)s sens des mots polysémiques

Dans les catégories précédentes, nous avons vu comment le roumain « a sauvé » des mots français, ou des formes, menacés par la disparition ou même disparus de leur langue d'origine. Mais Parfois ce n'est pas le mot tout entier qui est atteint de vieillescence, mais seulement une ou deux de ses significations. Et là aussi, le roumain a quelquefois contribué à leur sauvegarde.

L'analyse du corpus rassemblé nous a révélé deux situations :

2.1. Plusieurs sens du mot français sont entrés en roumain, y compris le sens qui aujourd'hui est marqué en français comme *vieilli* / *vieux*

| Français | | | Roumain |
|------------|---|--|---|
| Mot | Sens vieilli | Sens courant | |
| aspirant | «personne qui aspire à un titre, à une place» = <i>candidat</i> | “grade qu'un sous-officier supérieur obtient après avoir suivi avec succès l'enseignement d'une école militaire” | <i>aspirant ...</i> • «cel care tinde, năzuiește la ceva» = <i>candidat</i> |
| avare | «personne qui a la passion des richesses et se complait à les amasser sans cesse» = <i>grigou, grippe-sou, harpagon</i> | • avare de qqch. «qui ne prodigue pas» = économe, parcimonieux • (sujet chose) «qui accorde parcimonieusement» – <i>une terre avare</i> | <i>avar ...</i> • «care face economii exagerate» = <i>zgârcit, calic</i> |
| bacchanale | • « danse tumultueuse et lascive » • « débauche bruyante » = <i>orgie</i> | • (plur.) « fêtes [...] en l'honneur de Bacchus... » • tableau, bas-relief représentant ces fêtes” | <i>bacanală...</i> (fig.) “petrecere zgomotoasă și indecentă ; orgie” |
| bandit | • «homme avide et sans scrupules» = <i>filou, forban, gredin, pirate, requin</i> | • «malfaiteur vivant hors la loi» • (par ext.) «malfaiteur se livrant à des attaques à main armée» = <i>brigand, gangster, malfaiteur, voleur</i> | <i>bandit...</i> • “persoană lacomă și fără scrupule ; nemernic ; ticălos ; netrebnic” |

CRISTINA MANUELA TĂNASE

| | | | |
|-----------------|---|---|--|
| bonne d'enfants | <ul style="list-style-type: none"> • “gouvernante, nurse” | <ul style="list-style-type: none"> • «domestique, employée de maison qui vit chez ses employeurs” | <p><i>bonă</i> (governantă) femeie angajată pentru creșterea unui copil</p> |
| cabinet | <ul style="list-style-type: none"> • «pièce où l'on se retire pour travailler, converser en particulier» (PR) = <i>bureau</i> • «meuble à tiroirs, très ouvragé» (TLF) = <i>bahut</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «lieu où l'on place, où l'on expose des objets de curiosité, d'étude» – cabinet de cires ; • lieu d'exercice de certaines professions libérales (avocat, médecin...) “ | <p><i>cabinet ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • «încăpere de lucru într-un apartament, într-o instituție» ; • ”mobilă stil, bogat ornată și cu sertare pentru păstrarea de obiecte prețioase” |
| calibre | <ul style="list-style-type: none"> • (personnes) «importance» – <i>un escroc de ce calibre</i> = <i>d'envergure</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «diamètre intérieur d'un tube» • «instrument de mesure... « • «grosueur d'un projectile» • “grosueur mesurée ou mesurable d'un objet arrondi” | <p><i>calibru</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • (fig.) valoare relativă a unei persoane sau a unui lucru» (DEX) ; • (fam.) “fel, soi” (DN) |
| caméléon | <ul style="list-style-type: none"> • «personne qui change de conduite, d'opinion, de langage, suivant les circonstances» = <i>girouette</i> | <ul style="list-style-type: none"> • “grand lézard d'Afrique et d'Inde...” | <p><i>cameleon ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “persoană care își schimbă ușor părerile și convingerile în funcție de împrejurări” (DEX) |
| commenter | <ul style="list-style-type: none"> • “donner des interprétations, souvent malveillantes, sur... “ = épiloguer sur... | <ul style="list-style-type: none"> • «expliquer (un texte) par un commentaire» • “faire des remarques, des observations sur des faits pour expliquer, exposer” | <p><i>comenta</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • (peior.) “a discuta, a interpreta cu răutate faptele sau spusele cuiva” (DN) |
| commode | <ul style="list-style-type: none"> • «confortable, agréable» – <i>de fort élégantes et fort commodes voitures</i> (Hugo – TLF) | <ul style="list-style-type: none"> • «qui se prête aisément et d'une façon appropriée à l'usage qu'on en fait» = <i>convenable, fonctionnel, pratique, propre ;</i> • «facile, simple» = <i>aisé</i> | <p><i>comod ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • ușor de întrebuițat, plăcut, confortabil – <i>pantofi comozi</i> |
| condition | <ul style="list-style-type: none"> • «rang social, place dans la société» = <i>classe, état</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «la situation à où se trouve un être vivant (spécialement l'homme) – <i>la condition humaine</i> • état passager, relativement au but visé – <i>en bonne condition</i> | <p><i>condiție...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “situație socială ; loc în societate” (DEX) |

| | | | |
|---------------|--|--|---|
| congédiér | <ul style="list-style-type: none"> • «renvoyer définitivement (une personne que l'on emploie)» = <i>chasser, licencier, remercier, renvoyer</i> | <ul style="list-style-type: none"> • “inviter (qqn.) à se retirer, à s'en aller” | <p><i>concedia ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • a da afară dintr-o funcție, dintr-un post ca fiind necorespunzător ; a elibera ; a scoate ; a destitui» (DEX – sens unique) • “a îngădui cuiva să se retragă ; a pofti să plece” (DN) |
| désastreux | <ul style="list-style-type: none"> • «qui constitue un désastre» = <i>catastrophique, funeste, tragique</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «malheureux, mauvais ; fâcheux» = <i>affligeant, déplorable, désolant, épouvantable, lamentable, navrant</i> | <p><i>dezastruos...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • «catastrofal» • “groaznic” |
| façade | <ul style="list-style-type: none"> • «un des côtés, exposé à la vue, d'un bâtiment» – <i>façade latérale</i> | <ul style="list-style-type: none"> • “face antérieure d'un bâtiment où s'ouvre l'entrée principale, donnant le plus souvent sur la rue” | <p><i>fațadă ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • «fiecare dintre fețele exterioare ale unei clădiri, ale unui monument» (DN) • <i>fațadă laterală</i> (DEX) |
| galanterie | <ul style="list-style-type: none"> • «propos flatteur, écrit galant (adressé à une femme)» = <i>compliment, douceur</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «courtoisie que l'on témoigne aux femmes par des égards, des attentions» = <i>amabilité, civilité, politesse</i> | <p><i>galanterie...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “compliment (adresat unei femei)” (DN) |
| garde-robe | <ul style="list-style-type: none"> • «armoire dans laquelle on range les robes, les vêtements» = <i>penderie</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «ensemble des vêtements d'une personne” | <p><i>garderob</i> (înv.) (rus. ?), (mod.) <i>garderobă...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “încăpere sau dulap în care se păstrează obiecte de îmbrăcăminte” |
| guérilla | <ul style="list-style-type: none"> • “troupe de partisans” | <ul style="list-style-type: none"> • “guerre de harcèlement, de coups de main, menée par des partisans, des groupes clandestins...” | <p><i>gherilă ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “grupă mică de partizani sau trupe regulate care duc un asemenea război” (DEX) |
| indisposition | <ul style="list-style-type: none"> • «légère altération de la santé» = <i>incommodité, malaise ; fatigue</i> (PR) | <ul style="list-style-type: none"> • “disposition peu favorable à l'égard de qqn ou de qqch. (TLF) | <p><i>indispoziție ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “boală ușoară” |
| jaquette | <ul style="list-style-type: none"> • “veste de femme, boutonnée par-devant, ajustée et à basques” | <ul style="list-style-type: none"> • vêtement masculin de cérémonie à pans ouverts descendant jusqu'aux genoux” | <p><i>jachetă ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “haină femeiască pe talie, care acoperă partea de sus a corpului” |

CRISTINA MANUELA TĂNASE

| | | | |
|-----------|---|---|---|
| laborieux | <ul style="list-style-type: none"> «qui coûte beaucoup de peine, de travail» = <i>difficile, fatigant, pénible</i> | <ul style="list-style-type: none"> (personnes) «qui travaille beaucoup» = <i>actif, diligent, travailleur</i> | <p><i>laborios ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> “care necesită multă muncă, osteneală” |
| laquais | <ul style="list-style-type: none"> «personne servile» = <i>larbin</i> | <ul style="list-style-type: none"> (anciennt.) “valet portant la livrée” | <p><i>lacheu ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> (fig) “om slugarnic, servil” |
| liaison | <ul style="list-style-type: none"> «action de se lier, fait d’être lié avec qqn ; les relations que deux personnes entretiennent entre elles – <i>liaison d’amitié, d’intérêt, d’affaires = lien, relation</i> | <ul style="list-style-type: none"> <i>liaison amoureuse</i> et absolt. <i>liaison</i> «lien entre deux amants» = <i>aventure</i> | <p><i>legătură...</i> (calque)</p> <ul style="list-style-type: none"> (mai ales la pl.) «relație între fenomene, obiecte, persoane, comunități : <i>legături de prietenie</i>” (DEX) |
| matrone | <ul style="list-style-type: none"> “mère de famille d’âge mûr, de caractère grave et d’allure imposante” | <ul style="list-style-type: none"> femme d’un certain âge, corpulente et vulgaire” | <p><i>matroană ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> «femeie căsătorită care impune respect prin ținuta exterioară și gravitatea sa» (depr.) “femeie în vârstă, corpulentă și vulgară” |
| oblitérer | <ul style="list-style-type: none"> “effacer par une usure progressive” | <ul style="list-style-type: none"> (méd.) «produire l’oblitération d’un conduit, d’une cavité» oblitérer un timbre “l’annuler par l’aposition d’un cachet qui le rend impropre à servir une seconde fois” | <p><i>oblitera ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <i>tr., refl.</i> (despre inscripții, manuscrite) “a (se) șterge treptat, a deveni, a face să devină neciteț” |
| parvenir | <ul style="list-style-type: none"> «s’élèver à une situation sociale éminente» = <i>arriver, réussir</i> | <ul style="list-style-type: none"> « arriver en un point déterminé», « arriver à destination» “ arriver à tel résultat qu’on se proposait” | <p><i>parveni ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> “a obține pe căi necinstite o situație materială nemeritată ; a se căpătui ; a ajunge” |
| printemps | <ul style="list-style-type: none"> «année (une personne jeune) – <i>elle avait quinze printemps</i> | <ul style="list-style-type: none"> « saison qui succède à l’hiver... « «jeune âge, temps du jeune âge» – <i>être au printemps de sa vie</i> | <p><i>primăvară ...</i> (calque)</p> <ul style="list-style-type: none"> (la pl. fig.) “ani (în tinerețe) fericiți” |

| | | | |
|------------|--|--|--|
| subjuguer | <ul style="list-style-type: none"> • «réduire par les armes à la soumission complète, mettre sous le joug» = asservir, conquérir, dompter • “mettre qqn dans l'impossibilité de résister, par l'ascendant, l'empire qu'on exerce sur lui” = dominer, imposer (à) | <ul style="list-style-type: none"> • “séduire complètement” | <p><i>subjuga ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • «a supune cu forța (o țară, un popor) ; a înrobi, a îngenunchea, a aservi» • “a subordona influenței proprii ; a pune în dependență ; a supune” |
| valet | <ul style="list-style-type: none"> • «domestique» = <i>laquais, serviteur</i> | <ul style="list-style-type: none"> • «personne d'une complaisance servile et intéressée à l'égard d'une autorité” | <p><i>valet...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • «servitor aflat în serviciul personal al stăpânului” |
| Mot | Vieux sens | Sens courant | |
| affluence | <ul style="list-style-type: none"> • “abondance” | <ul style="list-style-type: none"> • «réunion d'une foule de personnes qui vont au même endroit» = <i>concours, presse</i> | <p><i>afluență ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “cantitate mare, abundență” |
| apache | <ul style="list-style-type: none"> • «malfaiteur, voyou de grande ville prêt à tous les mauvais coups» = <i>malfrat</i> | <ul style="list-style-type: none"> • “indien d'une tribu du sud des États-Unis, réputée pour son courage, ses ruses guerrières et sa férocité” | <p><i>apaș ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “derbedeu, huligan, bandit, hoț, tâlhar” |
| brassière | <ul style="list-style-type: none"> • “chemise de femme très ajustée” | <ul style="list-style-type: none"> • «petite chemise de bébé, courte, à manches longues [...] qui se ferme dans le dos» • “gilet de sauvetage” | <p><i>brasieră ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “obiect de lenjerie pentru femei, care acoperă pieptul” (DN) |
| carrière | <ul style="list-style-type: none"> • “arène, lice pour les courses de chars” | <ul style="list-style-type: none"> • “métier, profession qui présente des étapes, une progression” | <p><i>carieră...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “mare manej de echitație în teren descoperit” |
| cassette | <ul style="list-style-type: none"> • “petit coffre destiné à ranger de l'argent, des bijoux” = boîte, coffret | <ul style="list-style-type: none"> • “boîtier de petite taille contenant une bande magnétique... “ | <p><i>casetă ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “cutie mică în care se păstrează bani, obiecte prețioase, etc. “ |

| | | | |
|-------------|---|--|---|
| fabulation | <ul style="list-style-type: none"> • “représentation imaginaire, version romanesque d’un ensemble de faits” | <ul style="list-style-type: none"> • (psychol.) « récit imaginaire présenté comme réel, mais sans adaptation aux circonstances » • (philos.) “activité de l’imagination” | <p><i>fabulație ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “afabulație” |
| gage | <ul style="list-style-type: none"> • (jeux de société) “objet que le joueur dépose chaque fois qu’il se trompe et qu’il ne peut retirer, à la fin du jeu, qu’après avoir subi une pénitence” | <ul style="list-style-type: none"> • “pénitence que les autres joueurs imposent au perdant” | <p><i>gaj...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • (în jocurile de societate) “obiect de pus de un jucător care pierde cu drept de a fi făscumpărat prin executarea unei pedepse” |
| gentilhomme | <ul style="list-style-type: none"> • “homme qui montre de la noblesse, de la générosité dans ses actes, de la distinction dans ses manières” | <ul style="list-style-type: none"> • « homme noble de race, de naissance » = <i>noble</i> • « noble attaché à la personne du roi, d’un prince, d’un grand » = <i>chambellan, écuyer</i> | <p><i>gentilom ...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “om cu maniere alese, amabil ; distins” |
| grossier | <ul style="list-style-type: none"> • « qui n’a pas été dégrossi, poli par la culture, l’éducation » – <i>peuples grossiers</i> = <i>barbares, frustes, incultes, primitifs</i> | <ul style="list-style-type: none"> • « qui est de mauvaise qualité ou qui est façonné de manière rudimentaire » = <i>brut, commun, gros</i> • « qui manque de finesse, de grâce » • « qui offense la pudeur, qui est contraire aux bienséances » = <i>cru, inconvenant, incorrect, malhonnête, obscène, ordurier, scatologique, trivial, vulgaire</i> | <p><i>grosier...</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “lipsit de educație, de cultură, de maniere ; grosolan ; ordinar |

Le mot *avar*, emprunté au latin *avarus* et défini comme « personne qui a la passion des richesses et se complaît à les amasser sans cesse », a connu un emploi fréquent du XVII^e au XIX^e siècle. Selon le *DHLF*, le déclin de ce sens, considéré aujourd’hui comme vieilli, doit être mis en relation avec l’ascension de la bourgeoisie, pour laquelle la thésaurisation des richesses était contraire à son attitude d’efficacité économique tournée vers l’investissement.

Le roumain a conservé *avar* comme synonyme livresque du slave *zgârcit* et du turc *calic*, le mot s’intégrant facilement dans la langue à l’époque de sa relatinisation lexicale.

Attesté pour la première fois en 1348, le mot *cassette* (< ancien français *casse* « caisse, coffre » + suffixe diminutif *-ette*) a eu d'abord la signification, disparue aujourd'hui du français, mais fréquemment employée en roumain, de « petit coffre destiné à ranger de l'argent, des bijoux ». Aujourd'hui les mots *boîte* et *coffret* ont remplacé *cassette* dans sa signification d'origine, mais le mot a survécu dans la langue grâce aux sens nouveaux qu'il a développés (*cassette audio*, *vidéocassette*, *minicassette*) et qui, eux aussi, ont été empruntés par le roumain.

2.2. Seul le sens qualifié aujourd'hui de *vieilli/vieux* en français est entré en roumain

| Français | | Roumain | |
|---------------|---|---|---|
| Mot | Sens vieilli | Sens courant | |
| cocotte | • "fille, femme de mœurs légères" = <i>courtisane, demi-mondaine</i> | • "poule" (langage enfantin) • terme d'affection | <i>cocotă</i> (sens unique) • "femeie de moravuri ușoare : prostituată" |
| casaque | vielli • "blouse ou courte jaquette de femme" vieux • "vêtement de dessus à larges manches" | • "veste en soie de couleur vive, que portent les jockeys" | <i>cazacă</i> (sens unique) • "bluză lungă, până peste talie, cu mâneci lungi și încheiată la gât" |
| confection | • "action de faire un ouvrage jusqu'à complet achèvement" = <i>fabrication, façon</i> . LA CONFECTION : • "l'industrie des vêtements qui ne sont pas faits sur mesure" = <i>prêt-à-porter</i> . | • "préparation (d'un plat, d'un mélange)" | <i>confecție</i> • "lucrare, întocmire, fabricare" • "obiect de îmbrăcăminte fabricat în serie" |
| mazagran | • "café, chaud ou froid, servi dans un verre" | • "verre à pied de porcelaine épaisse, pour consommer le café" | <i>mazagran</i> (sens unique) • "băutură răcoritoare din cafea neagră concentrată, în care se introduc bucățele de gheață" |
| midinette | • "jeune ouvrière ou vendeuse parisienne de la couture, de la mode" = <i>cousette, couturière, modiste, trotin</i> | • "jeune fille de la ville, romanesque et frivole" | <i>midinetă</i> (sens unique) • "tânără croitoreasă, sau modistă pariziană" (DN) |
| onction | • "friction de la peau avec un corps gras" | • (relig.) "rite qui consiste à oindre une personne ou une chose [...] en vue de lui conférer un caractère sacré..." • "douceur dans les gestes, les paroles, qui dénote de la piété, de la dévotion, et y incite" | <i>oncțiune</i> (sens unique) • "aplicarea unei pomezi sau loțiuni grase prin masaj ușor" (DN) |
| physionomiste | • "personne qui sait juger du caractère de qqn d'après sa physionomie" | • "qui est capable de reconnaître au premier coup d'oeil une personne déjà rencontrée" | <i>fizionomist</i> (sens unique) • "persoană care pretinde că ar cunoaște caracterul oamenilor după fizionomie" |
| publiciste | • "journaliste" | • "juriste spécialiste du droit public" • "publicitaire" | <i>publicist</i> (sens unique) • "cel care publică articole, recenzii ; cronici în reviste și ziare ; ziarist, gazetar, jurnalist" |
| razzia | • "rafle de police" | • "attaque qu'une troupe de pillards lance contre une tribu, une oasis, une bourgade, afin d'enlever les troupeaux, les récoltes, etc." = <i>incursion, raid</i> | <i>razie</i> (sens unique) • "control inopinat realizat de organele abilitate în scopul descoperirii unor infractori, a unor obiecte etc." |

| Mot | Vieux sens | Sens courant | |
|----------|---|--|---|
| bonhomme | <ul style="list-style-type: none"> • "homme bon" • "homme simple, peu avisé et crédule" = naïf • "homme d'un âge avancé" | <ul style="list-style-type: none"> • terme d'affection • "figure humaine dessinée ou façonnée grossièrement" | <i>bonom</i> (sens unique) <ul style="list-style-type: none"> • "om blând și credul ; om simplu" (DN) |
| fripon | <ul style="list-style-type: none"> • "personne malhonnête, voleur adroit" = <i>coquin, escroc, filou, gredin</i> | <ul style="list-style-type: none"> • "enfant malicieux, personne espiègle et éveillée" | <i>fripon</i> (sens unique) <ul style="list-style-type: none"> • "șarlatan, hoț, escroc" |
| gommeux | <ul style="list-style-type: none"> • "jeune homme que son élégance excessive et son air prétentieux rendent ridicule" | <ul style="list-style-type: none"> • "qui produit de la gomme" • "qui est de la nature de la gomme" | <i>gomos</i> (sens unique) <ul style="list-style-type: none"> • "de o eleganță căutată și excesivă ; înfumurat" |

Dérivé au XVIII^e siècle du mot *public*, le substantif **publiciste** a connu en français trois sens. Le premier, un ancien terme de droit, désignait un « spécialiste dans le droit public » (*DHLF*), acception disparue de nos jours, comme le précise le dictionnaire. C'est le deuxième sens, celui de « journaliste » que le roumain a emprunté. Si celui-ci se voit aujourd'hui attribuer en français le trait *vieilli*, c'est en partie, comme l'on explique dans le *DHLF*, à cause du fait qu'au début du XX^e siècle le français a réemprunté le mot à l'anglo-américain *publicist* pour désigner un agent de publicité, un spécialiste de la publicité, « emploi dû au désir de valoriser la profession » (*DHLF*).

Le substantif **bonhomme** a connu une longue évolution sémantique depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours. Le premier sens, étymologique, touché par le trait *vieux* dans le français d'aujourd'hui, était « homme bon ». Au XVI^e siècle, le sens de l'adjectif *bon* dans le syntagme *bon homme* (et plus tard *bonne femme*) s'est affaibli, arrivant à signifier « agréable ». À partir de ce moment, les deux expressions ont commencé à être employées à l'intention de personnes âgées, d'abord par déférence, ensuite par une sorte de familiarité condescendante. Cela a conduit au développement de deux autres sens, l'un considéré aujourd'hui comme vieux, l'autre comme vieilli. Il s'agit respectivement de « homme simple, peu avisé et crédule » (synonyme de *naïf*) et de « homme d'âge avancé » (synonyme de *vieux*). Pour que finalement le mot devienne dans son acception moderne le synonyme familier de « homme, monsieur ».

De tous ces sens, le roumain n'a retenu que celui de « homme au bon cœur, doux, conciliant, simple, crédule » qui réunit en fait les deux sens traités en français de *vieux*. À noter que, dans la plupart des dictionnaires roumains, ce mot est marqué soit du trait *franțuzism* (« mot français »), soit du trait *livresque*.

3. Vieillesse de quelques syntagmes lexicalisés et expressions

| | Français | Roumain |
|--|---|-----------------------------------|
| Vieilli | remplacé par | |
| asile de vieillards asile d'aliénés | hospice hôpital psychiatrique | azil de bătrâni azil de nebuni |
| automne de la vie | | toamna vieții |
| commis voyageur | VRP ("voyageur, représentant, placier") | comis-voiajor |
| costume de bain | maillot (de bain) | costum de baie |
| écorce cérébrale | cortex cérébral | scoarță cerebrală |
| escalier roulant | escalator | scară rulantă |
| examiner un candidat | interroger un candidat | examina un candidat |
| (suivre le) <i>fil</i> d'une rivière | suivre le courant | a merge pe <i>firul</i> apei |
| filles à marier | | fată de măritat |
| fleur bleue | sentimentalisme | floare albastră |
| populariser la science | vulgariser la science | populariza știința |
| ondes ultracourtes | hyperfréquence | unde ultrascurte |
| Vieilli | remplacé par | |
| cheval marin | hippocampe | cal-de-mare |
| désirer qqch à qqn | souhaiter (du bien) à qqn. | dori ceva cuiva |

Non seulement les mots vieillissent et parfois disparaissent de la langue pour laisser leur place à de nouveaux vocables ; les syntagmes et les expressions peuvent subir le même sort. Nous en avons recueilli une quinzaine qui, considérés aujourd'hui comme vieillissés ou vieux en français, continuent leur vie en roumain, qui les a empruntés sous forme de calques. Leur analyse nous a permis d'identifier trois situations distinctes :

1. La disparition, en français, du syntagme qui s'est conservé en roumain : *l'automne de la vie* → *toamna vieții* ; *filles à marier* → *fată de măritat* ;

2. Le remplacement, en français, du syntagme : *asile de vieillards* / *asile d'aliénés* → *hospice* / *hôpital psychiatrique* (roumain : *azil de bătrâni* / *azil de nebuni*) ; *escalier roulant* → *escalator* (roumain : *scară rulantă*) ; *ondes ultracourtes* → *hyperfréquence* (roumain : *unde ultrascurte*) ;

3. Le remplacement, en français, d'un seul terme du syntagme, qui peut être :

a) un substantif : *costume de bain* → *maillot de bain* (roumain : *costum de baie*) ; *écorce cérébrale* → *cortex cérébral* (roumain : *scoarță cerebrală*) ; *(suivre) le fil d'une rivière* → *suivre le courant* (roumain : *a merge pe firul apei*) ;

b) un verbe : *examiner un candidat* → *interroger un candidat* (roumain : *a examina un candidat*) ; *populariser la science* → *vulgariser la*

science (roumain : **a populariza** știința) ; *désirer quelque chose à quelqu'un* → *souhaiter* (du bien) à *quelqu'un* (roumain : **a dori** ceva *cuiva*).

Conclusion

À partir du XVIII^e siècle, le français est devenu pour le roumain la source principale des emprunts lexicaux et par cela, il a joué un rôle essentiel dans la modernisation de la langue littéraire et dans sa relatinisation. Le roumain lui a rendu le service, en sauvant quelques centaines de mots (qu'il s'agisse de formes, de sens, d'emplois, de constructions dans lesquelles ils entraient), aujourd'hui marginalisés, oubliés, voire disparus en français, victimes des changements que la société a enregistrés, des connotations qu'ils ont acquises, mots auxquels il a offert une nouvelle vie où ils ont formé des familles (*publicist, publicistic, publicistică, publicism* ; *avar, avarism, avariție*), où ils ont rejoint des séries lexicales qu'ils ont enrichies (*coleric*, à côté de *apatic, flegmatic*). Et, pour le moment au moins, ces mots semblent n'avoir rien perdu en roumain de leur vitalité, ni de leur pouvoir expressif.

Références bibliographiques :

- BLOIS, Jacques 1973 : *Néologismes et mots oubliés*, in « Équivalences », 4^e année, n° 1/1973, p. 18-28, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1973_num_4_1_935, consulté le 20 mars 2020.
- HRISTEA, Theodor 1968 : *Probleme de etimologie*, București, Editura Științifică.
- PIVOT, Bernard 2004 : *100 mots à sauver*, extrait publié par „L'Express”, le 1.03.2004, disponible à l'adresse URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/100-mots-a-sauver-bernard-pivot_808909.html, consulté le 18 février 2020.
- TĂNASE, Eugenia-Mira 2018 : *Doit-on aiguiser ou rincer ses robes ? – Quand l'usage l'emporte sur la norme*, in « Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice », LVI/2018, Editura Universității de Vest din Timișoara, p. 179-201.
- ULLMAN, Stephane 1959 : *Précis de sémantique française*, deuxième édition (première édition 1952), Berne, Editions A. Francke S.A.
- ZUMTHOR, Paul 1967 : *Introduction aux problèmes de l'archaïsme*, in « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », n°19/1967, p. 11-26, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1967_num_19_1_2328, consulté le 12 mai 2020.

Sources du corpus

- ***, *Dictionnaire historique de la langue française* 1993 : sous la direction de Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ***, *Dicționarul explicativ al limbii române*, (DEX '98), 1998, (DEX '09), 2009, și <https://dexonline.ro/>
- ***, *Dicționarul limbii române literare contemporane* (DLRLC), coord. Dimitrie Macrea și Emil Petrovici, colectiv Al. Rosetti et al., Editura Academiei Republicii Populare Române, 1955-1957.
- ***, *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), Academia Română, Institutul de Lingvistică din București, Editura Academiei, 1958.
- DUMITRESCU, Florica, *Dicționar de cuvinte recente* (DCR2), ed. a II-a, Editura Logos, 1997.
- ***, *Le nouveau Petit Robert 2000 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- MARCU, Florin, *Marele dicționar de neologisme* (MDN '00), 2000, <https://dexonline.ro/>
- MARCU, Florin & MANECA, Constant, *Dicționar de neologisme* (DN), 1986, <https://dexonline.ro/>
- ***, *Micul dicționar academic* (MDA2), ed. a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică, Editura Univers Enciclopedic, 2010.
- ***, *Noul dicționar explicativ al limbii române* (NODEX), Editura Litera Internațional, 2002.
- ***, *Noul dicționar universal al limbii române*, București – Chișinău, Editura Litera Internațional. 2006.
- SCRIBAN, August, *Dicționarul [sic] limbii românești* (DLR), Institutul [sic] de Arte Grafice „Presa Bună”, 1939.
- ȘĂINEANU, Lazăr, *Dicționar universal al limbei române* (DULR), ed. a VI-a, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1929.

REALIA CULINARE ÎN LIMBILE RUSĂ ȘI ROMÂNĂ: CORESPONDENȚE LEXICALE ȘI FRAZELOGICE

Daniela GHELTOFAN

Universitatea de Vest din Timișoara

daniela.gheltofان@e-uvт.ro

Culinary Realia in Russian and Romanian: Lexical and Phraseological Correspondences

Realia are minimal signs of culture, *i.e.* minimal (cultural) containers, in cognitivist terms. They are objects and notions specific to a certain culture, which show the experiential and cultural basis accumulated over the centuries. By knowing realia objects and realia notions, we can gain insights into how to individualize a particular culture, what the realities-references of a community are, what its moral, axiological and spiritual values are, what the mental-cognitive similarities and differences between certain communities are, etc. Among the culturally-relevant elements, one may include culinary realia. The culinary field is a cultural-conceptual field, relevant to any society. This article aims to show how Russian words can be rendered with culinary specificity into Romanian. The Russian realia-units with their Romanian correspondences listed in this study will be included in a dictionary.

Keywords: *culinary realia; Russian culture; Romanian culture; lexical and phraseological correspondences.*

Introducere

Cuvintele-realia poartă cu sine esența idioetnicității unei comunități. În fapt, limba este „cel mai mare «depozitar» al valorilor culturale”, „este oglinda în care se întâlnesc chipurile vârstelor culturale ale omenirii” (Evseev 1983: 19).

Realia reprezintă semnul minimal al culturii – un container (cultural) minimal, în termenii cognitiiviști. Acestea sunt obiectele și noțiunile specifice unei anumite culturi, prin care se vedește baza experiențială și culturală acumulată de-a lungul veacurilor de către un popor. Și prin cunoașterea obiectelor-realii și a noțiunilor-realii, ni se oferă posibilitatea de a înțelege cum se individualizează o anumită cultură, care sunt realitățile-referințe ale unei comunități, care sunt valorile sale morale, axiologice, spirituale, care sunt asemănările și deosebirile mental-cognitive dintre anumite comunități etc. Printre elementele cu relevanță culturală se regăsesc cele culinare. Domeniul culinar este un domeniu cultural-conceptual, relevant pentru orice comunitate. Itemii culinari cu substrat cultural încifrează sensuri care se descoperă mai ales în fondul frazeologic al unei limbi. De pildă, o constantă experiențială culinară a societății românești este lexemul *pâine*, pe care îl întâlnim în expresii de tipul: *a întâmpina cu pâine și sare* (ru.: *встретить кого-л. хлебом⁹ -солю*), *a mânca o pâine amară printre străini* (ru. *чужой хлеб горек*), *a mânca o pâine albă* (ru. *есть белый хлеб*), *a lua cuiva pâinea de la gură* (ru. *отбивать/ отбить хлеб у кого-л.*) etc. Alături de *pâine*, și alte cuvinte etnoromânești reprezintă constante-cheie: *brânză*, *mămăligă*, *mălai* etc. (cf. Cojocar 2004; Savin 2007, 2012, 2016; Constantinovici 2014; Gheltofan și Cosma 2014; Gheltofan 2016, 2019). Elementele culinare devin *frame*-uri conceptuale dintre cele mai diverse. De pildă, o cartare interesantă în limba română este asocierea conceptual-metaforică *BANUL ESTE HRANĂ* (vezi mai mult la Frățilă 2008; Munteanu¹⁰ 2008, 2020; Gheltofan 2016), căreia i se pot aronda expresiile:

(1) *a avea mălai/ osânză/ rânză/ cașcaval/ cotoare.*

În limba rusă, aducem exemplul itemului culinar каша ('cașă'), care reprezintă o constantă culturală¹¹ a poporului rus, fiind un aliment tradițional, ritualic (v. *infra*) și care, aflat în componența unor frazeme, se poate reda în limba română cu ajutorul unor corespondențe frazeologice cu itemi-cheie de tip culinar: *brânză*, *mămăligă*, *caș*, *tărâțe*, *ghiveci*:

(2) ru. *каши не сварить (с кем-л.)* – ro. *a nu face nicio brânză cu cineva*;

(3) ru. *каша в голове (у кого-л.)* – ro. *a avea tărâțe/ ghiveci în cap*;

⁹ Хлеб ('pâine') și каша ('cașă') sunt unele dintre cele mai vechi și semnificative produse culinare din cultura slavilor; încărcate simbolic, reprezintă o hrană ritualică (vezi și Cojocar 2004, Gheltofan 2016).

¹⁰ În aceste studii se investighează metafora-analogie „cuvinte-bani”, din perspectiva diverselor idei susținute de lingviștii români și străini preocupați de conceptele *metaforă*, *analogie*, *comparație*.

¹¹ Termenul aparține lui Ju. S. Stepanov (2004).

(4) ru. *берёзовая каша* – ro. (*a trage*) *o papară*;

(5) ru. *мало каши ел/ съел* – ro. *trebuie să mai mănânce mămligă; a fi cu caș la gură*.

Acest exemplu simplu (dar nu simplist – fiind vorba de dominante etnoculturale¹²) – *каша*¹³ vs. *brânză, mămligă, caș, tărâte, ghiveci* – arată încă o dată poliglosia viziunilor asupra lumii, arată anumite diferențe de conștiință culturală (și lingvistică). În general, s-a observat că itemii culinari au un important potențial conceptual și lingvistic, iar metaforele ce le conțin modelează discursul cotidian îndeosebi. Mai mult, aderăm la ideea lui R. Barthes ([1961] 2013) care susține că mâncarea poate constitui un sistem de comunicare – „sistemul culinar”, căruia i-ar corespunde un set de reguli funcționale și valorice, formând, în viziunea sa, o „adevărată gramatică culinară”¹⁴. Avându-se în vedere comportamentul culinar al unui popor, se pot întreprinde analize de sociolingvistică, de etnolingvistică, de psiholingvistică ș.a.m.d. în vederea refacerii tabloului asupra lumii dintr-o anumită perioadă a istoriei sale mai vechi. Asemenea analize permit identificarea unor matrici culturale și lingvistice, care să contribuie la reconstituirea „personalității” unei limbi (cf. la Weisgerber 1929, „sprachlichen Persönlichkeit”; la Vinogradov 1930, „языковая личность”) și a unui popor. Specificul etnolingvistic și etnocultural rămâne o temă actuală, axată pe înțelegerea unor aspecte antropologice și antropometrice, de care sunt interesați specialiștii din diverse domenii umaniste și nu numai.

Realia culinare rusești și corespondențele lor românești

Una dintre dificultățile procesului de traducere se consideră a fi redarea elementelor cu specific cultural. În domeniul cultură și civilizație, în cel al comunicării culturale sau al studiilor de traducere se întâlnesc diverse denumiri ale elementului cu specific cultural (cf. lista denominativă, la Gheltofan 2019). Tradițional, în limba română, s-a utilizat forma *realii* (cf. „realii lingvistice”, sub influența studiilor rusești), însă, în noile studii

¹² „Dominante culturale”, la Evseev 1983.

¹³ Și alți itemi culinari rusești pot fi frazeolexeme (v. *infra*: *калáч* /kalač/, *лапуá* /lapša/, *щу* /šči/ etc.).

¹⁴ „(...) it is also, and at the same time, a system of communication, a body of images, a protocol of usages, situation and behaviour” (Barthes 2013 [1961]: 21); „(...) who would claim that in France wine is only wine? Sugar or wine, these two are also institutions. And these institutions necessarily imply a set of images, dreams, tastes, choices, and values” (Barthes 2013 [1961]: 21).

de traducere (cf. Lungu-Badea 2004) se preferă forma de plural *realia*, cf. lat. *realis, realia*; este forma adoptată în studiul de față.

În continuare, prezentăm un set de corespondențe¹⁵ românești ale frazelor-melur-realia rusești, precum și anumite modalități de redare a itemilor culinari pe baza soluțiilor traductive specificate în studiile de specialitate (cf. Fedorov 1983 [1953], Vlahov și Florin 1980, Lungu-Badea 2004, Sârbu 2017):

(6) *Борщ* /boršč/ – ‘supă/ ciorbă de sfeclă; o mâncare lichidă care necesită un proces complex de preparare’. Printre cele mai cunoscute feluri de *borș rusesc* sunt: „горячий (красный) борщ” ‘borș fierbinte (roșu)’ și „холодный борщ” ‘borș rece’.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *borșci*;
- b. transcriere fonetică: *boršč*;
- c. adaptare fonetică + adaos explicativ: *borș rusesc*;
- d. analog funcțional: *ciorbă de sfeclă*;
- e. variantă tradițională: *borș rusesc, borșci*.

(7) *Варенье* /vareńe/ – ‘dulceață de fructe întregi’; un desert tradițional la slavii de răsărit și la alte popoare răsăritene. Întâlnim „малиновое варенье” ‘dulceață de zmeură’, „клубничное варенье” ‘dulceață de căpșune’, „вишневое варенье” ‘dulceață de vișine’ etc.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *varenie*;
- b. transcriere fonetică: *vareńe*;
- c. hiperonim + perifrază explicativă: *dulceață de fructe întregi*;
- d. analog funcțional: *dulceață, gem, marmeladă, magiun*;
- e. variantă locală: *magiun*;
- f. variantă internațională: *marmeladă*.

(8) *Закуска* /zakuska/ – ‘aperitive; feluri de mâncare ce se servesc la băuturile alcoolice foarte tari sau înaintea felurilor principale’. În bucătăria rusească aperitivele sunt, de regulă, salatele, peștele sărat, plăcintele sărate cu diverse umpluturi, murăturile (castraveți, varză, ciuperci etc.), icrele negre, icrele roșii etc. Este o evidență lexicală care poate crea confuzii, în traducere, prin apropierea formală a cuvântului de lexemul românesc *zacuscă*.

¹⁵ Corespondențele expresiilor stabile și ale unităților frazeologice sunt extrase din dicționare explicative și frazeologice bilingve (ruso-românești) (cf. Bolocan, Voronțova 1968, Popa 2001).

Modalități traductive:

- a. transliterare/ transcriere fonetică: *zacusca/ zakuska*;
- b. traducere semantică: *aperitiv*;
- c. variantă locală: *aperitiv*;
- d. variantă internațională: *snack*.

(9) *Кáша* /kaša/ – ‘cașă’; aliment de bază tradițional. Reprezintă un produs culinar consistent, sățios, din cereale fierte. Cașa nu lipsea de la masa tradițională rusă. Astfel, devine o hrană ritualică, prezentă în ceremonialele principalelor etape ale vieții: naștere – căsătorie – înmormântare. Spre exemplu, la nuntă, mirele și mireasa primeau *cașa*, care era însoțită de urarea „Хозяйка красна – и каша вкусна” ‘(Dacă) stăpâna e frumoasă, și *cașa* e gustoasă’. Se obișnuia, de asemenea, să se gătească o *cașă* a „împăcării”, astfel că această mâncare simbolizează pacea. Și alte evenimente și sărbători sunt însoțite de prepararea *cașei* ritualice, precum botezul, onomastica, ajunul Dumincii Floriilor, ziua solstițiului de vară (ziua lui Ivan Kupala), strângerea recoltelor etc.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *cașa/cașă*;
- b. transcriere fonetică: *kaša*;
- c. analog funcțional: *terci*;
- d. hiperonim + analog funcțional + perifrază explicativă: *mâncare rusească de terci* etc.

Se întâlnește în expresii precum:

- ◆ ru. *кашу во рту* (у кого-л.) – ro. *a avea mămligă/ prune în gură*;
- ◆ ru. *каши не сварить* (с кем-л.) – ro. *a nu face nicio brânză cu cineva; a nu putea s-o scoți la capăt cu cineva*;
- ◆ ru. *каша в голове* (у кого-л.) – ro. *a avea țărâțe/ ghiveci în cap; a avea capul calendar*;
- ◆ ru. *березовая каша* – ro. *(a trage) o papară/ o mamă de bătaie*;
- ◆ ru. *заварить кашу* – ro. *a încurca ițele; a face o mare încurcătură*;
- ◆ ru. *(сам) заварил кашу* – *(сам и) расхлѣбывай* – ro. *capul face, capul trage; ai încurcat ițele, descurcă-le; singur ai făcut-o, singur s-o descurci*;
- ◆ ru. *каши в рот набрал* – ro. *a tăcea chitic; a tăcea ca peștele*;
- ◆ ru. *каши не перемаслить* – ro. *mult cu mult nu strică*;
- ◆ ru. *мало каши ел/ съел* – ro. *trebuie să mai mănânce mămligă; a fi cu caș la gură*;

- ◆ ru. *накормить берёзовой кашей* (кого-л.) – ro. *a trage cuiva o mamă de bătaie; a hrăni pe cineva cu papară/ vergi;*
- ◆ ru. *расхлёбывать кашу* – ro. *a plăti oalele sparte;*
- ◆ ru. *с кашей съест* (кого-л.) – ro. *a-l mânca de viu.*

(10) *Калач* /kalač/ – ‘colac; o pâine cu formă rotundă’.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *calaci*;
- b. transcriere fonetică: *kalač*;
- c. traducere semantică: *colac* etc.

Se întâlnește în expresii precum:

- ◆ ru. *тёртый калач* – ro. *trecut/ dat prin ciur și prin dârmon/ prin sită; om pățit; vulpe bătrână;*
- ◆ ru. *досталось на калачи* – ro. *și-a luat porția;*
- ◆ ru. *калачом не выманишь* – ro. *cu nimic nu-l ademenești;*
- ◆ ru. *как калач (испечь)* – ro. *cât ai bate din palme;*
- ◆ ru. *хочешь есть калачи, не лежи на печи* – ro. *nu ședeă că îți șede norocul; leneșul mănâncă puțin colaci.*

(11) *Лапша* /lapșa/ – ‘produs obținut din aluat; tăiței’.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *lapșa*;
- b. transcriere fonetică: *lapșa*;
- c. traducere semantică: *tăiței*.

Se întâlnește în expresii precum:

- ◆ ru. *берёзовая лапша* – ro. *(a trage) o mamă de bătaie/ o papară;*
- ◆ ru. *в лапшу искрошить/ изрубить* – ro. *a face ferfeniță/ varză; a rupe/ a tăia în bucățele mici;*
- ◆ ru. *вешать лапшу на уши* – ro. *a turna/ a înșira/ a spune (la) gogoși/ brașoave/ verzi și uscate; a spune cai verzi pe pereți.*

(12) *Пельмёнь* /pelmeń/ – produs culinar specific zonei euroasiatice; este un aluat fiert care se poate umple cu: carne tocată, pește, cartofi, varză, ciuperci etc. Lexemul provine din compunerea cuvintelor dialectale „пель” /pel/ ‘ureche’ și „нянь” /ńań/ ‘pâine’. În limbajul argotic rusesc, „пельмень” dobândește sensul de ‘neîndemânatic’ sau ‘antipatic’.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *pelimeni*;
- b. transcriere fonetică: *pelmeń*;
- c. variantă locală: *colțunași cu carne* (sau cu alte umpluturi);
- d. variantă tradițională: *pelmeni* (rusești).

(13) *Пря́ник* /prjanik/ – ‘turtă dulce’. Primul sortiment de turtă dulce a apărut în Rusia Kieveană, în secolul al IX-lea, fiind denumit „медовый хлеб” ‘pâine de/cu miere’. Denumirea „пряники” vine de la cuvântul „пряный” /prjańj/ ‘condimentat, picant’, provenit din lexemul vechi rusesc „пъпрянъ” /p’p’rjań/ ‘piperat, iute’. Turta dulce era oferită ca dar, acest fapt fiind considerat deosebit de reverențios, mai ales că greutatea produsului varia în funcție de persoana căreia i se dăruia (putea cântări până la câteva kilograme). Cel mai renumit sortiment rusesc de turtă dulce este cel din orașul Tula („тульский пряник” /tułskij prjanik/).

Modalități traductive:

- a. transliterare: *preanic*;
- b. transcriere fonetică: *prjanik*;
- c. variantă tradițională: *turtă dulce*.

(14) *Рассо́льник* /rasolnik/ – ciorbă tradițional rusească, având ca specific folosirea castraveților murați, sărați, în conținutul acesteia.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *rasolinic*;
- b. transcriere fonetică: *rasolnik*;
- c. report cu adaptare fonetică: *rassolnic*.

(15) *Хлеб-со́ль* /hleb-sol’/ – reprezintă o modalitate tradițională de a întâmpina oaspeții. Oferirea de pâine și sare poate fi un ritual simbolic în tradiția rusă, în momentul în care tinerii căsătoriți sunt primiți în casa socrilor (părinții mirelui), prin aceasta socrii arătau că doresc să-și primească nora în casa lor și în viața lor. De aici, și în alte circumstanțe care presupun o întâmpinare, de pildă, a personalităților politice, a diplomaților, veniți în vizite oficiale. Apare în expresii precum: ru. *встречать хлебом-солью* – ro. *a întâmpina cu pâine și sare*.

Modalități traductive:

- a. transliterare: *hleb-soli*;
- b. transcriere fonetică: *hleb-sol’*;
- c. traducere semantică: *pâine-sare*;
- d. variantă tradițională: *cu pâine și sare*.

(16) *Щи* /šci/ – ‘ciorbă de varză’; aliment cu specific național. Întâlnim expresii proverbiale cu acest lexem: „щи да каша – пища наша” ‘șci și cașa sunt hrana noastră’; „где щи, тут и нас ищи” ‘unde este șci, acolo să ne cauți’ (ro. *la pomana dă năvală; la plăcinte înainte; unde-i bine, acolo-i de noi*) și expresii frazeologice: (*попасть*) как кур во щи ‘(a nimeri) ca găina/ cocoșul în șci’ (ro. *(a cădea) ca musca-n lapte*).

Modalități traductive:

- a. transliterare: *șci*;
- b. transcriere fonetică: *šči*;
- c. report + adaptare fonetică: *șci*;
- d. perifrază explicativă: *ciorbă de varză rusească*.

Concluzii

Lexemele-realii și frazele-realii sunt o evidență lingvistică a culturii unui anumit popor. Cunoașterea și înțelegerea lor contribuie la dezvoltarea unei competențe de tip mentalitar-cultural. Identificarea corespondențelor cultural-semantice românești ale cuvintelor-realii rusești din domeniul culinar este un prilej de înțelegere a unei părți din viziunea asupra lumii a acestor comunități lingvistice. Cuvinte-realii culinare prezentate mai sus vor face parte dintr-un dicționar, alături de cca 200 de unități-realii rusești cu corespondentele lor românești, lexicale și frazeologice, dispuse pe categoriile: realii etnografice, realii socio-politice și administrative, realii geografice și realii onomastice.

Referințe bibliografice:

- BARTHES, R. 2013 [1961]: *Toward a psychosociology of contemporary food consumption*, in Carole Counhian, Penny Van Esterik (ed.), *Food and Culture: a reader*, NY, Routledge, p. 20-26; disponibil online: <https://scholarblogs.emory.edu/sustainablefooditaly/files/2016/07/rolandbarthes.pdf> (accesat în 10 iulie 2020).
- BOLOCAN, Gh., VORONȚOVA, Tatiana 1968: *Dicționar frazeologic rus-român*, București, Editura Științifică.
- COJOCARU, Dana 2004: *Frazeologie și cultură (o analiză contrastivă a frazeologiei ruse și române)*, București, EUB.
- CONSTANTINOVICI, Simona 2014: *Incursion into the gastronomy lexis*, in Iulian Boldea (ed.), *Globalization, intercultural dialogue and national identity*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI, p. 570-578.
- EVSEEV, I. 1983: *Cuvânt-simbol-mit*, Timișoara, Facla.
- FEDOROV, A. V. 1983 [1953]: *Osnovy obščej teorii perevoda (lingvističeskie problemy)*, 4-e izd., M.: VŠ.
- FRĂȚILĂ, Loredana 2008: *Metaphors of money in business newspaper articles*, in „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia”, LIII (2), p. 203-208.
- GHELTOFAN, Daniela 2016: *Food for Thought-Thought for Food: A Romanian-Russian Corpus of Metaphors Based on Culinary Terms*, traducere de Loredana Pungă, in Loredana Pungă (ed.), *Language in Use: Metaphors in Non-Literary Contexts*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, p. 91-108.

- GHELTOFAN, Daniela 2019: *Lexemul-realial ca revelator și mediator cultural. Studiu de caz: Rusia imperială, o istorie culturală a secolului al XIX-lea de Antoaneta Olteanu*, in Maria Subi, Simona Constantinovici, Mirela-Ioana Borchin-Dorcescu, Irina Diana Mădroane, Gabriela Radu (eds.), *G. I. Tohăneanu, Exegi Monumentum. Lucrările Colocviului „G. I. Tohăneanu”* (ediția a V-a, sept. 2018), Timișoara, EUV, p. 138-146.
- GHELTOFAN, Daniela, COSMA, Iulia 2014: *Frazeolexemul culinar „brânză” în limbile română și italiană*, in „Actele Colocviul Internațional Comunicare și cultură în România europeană, Ediția a III-a, 3-4 oct. 2014, România între interculturalitate și identitate: spații romanice europene și extraeuropene”, Timișoara, EUV, p. 27-28.
- LUNGU-BADEA, Georgiana 2004: *Teoria cultuuremelor, teoria traducerii*, Timișoara, EUV.
- MUNTEANU, Cristinel 2008: *O problemă de lingvistică „financiară”: analogia cuvinte – bani*, in „Limba română” (Chișinău), nr. 1-2, p. 137-149.
- MUNTEANU, Cristinel 2020: *Despre analogia „cuvinte – bani” la José Ortega y Gasset*, in Diana-Adriana Lefter, Ștefan Găitănar (coord.), *Studii de literatură, lingvistică și didactică*, Pitești, Editura Universității din Pitești, p. 206-212.
- POPA, Gh. 2001: *Dicționar de locuțiuni rus-român*, Chișinău, Editura Știința.
- SAVIN, Petronela 2007: *Pentru un studiu etnolingvistic al frazeologiei cerealelor și preparatelor din cereale*, in „Philologica Jassyensia”, III, nr. 1, p. 57-64.
- SAVIN, Petronela 2012: *Bread. From Culture to Phraseological Imaginary*, in „Philologica Jassyensia”, VIII, nr. 2 (16), p. 185-191.
- SAVIN, Petronela 2016: *Electronic Romanian-English Contrastive Collection of Food Set Phrases. Methodological Aspects*, in „Philologica Jassyensia”, XII, nr. 1 (23), p. 99-106.
- SÂRBU, R. 2017: *Selectivitatea sintagmatică și constrângerile lexicale în traducerea reprezentativă*, in Georgiana Lungu-Badea, Nadia Obrocea (coord.), *Studii de traductologie românească. I. Discurs traductiv, discurs metatraductiv*, Timișoara, EUV, p. 192-216.
- STEPANOV, Ju. S. 2004 [1997]: *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury*. Moskva, Akademičeskij proekt.
- VINOGRADOV, V. V. 1930: *O chudožestvennoj proze*, Moskva-Leningrad, Goslitizdat.
- VLAHOV, S., FLORIN, S. 1980: *Neperevodimoe v perevode*, M., Mežd. otnš.
- WEISGERBER, L. 1929: *Muttersprache und Geistesbildung*, Gottingen, Vandenhoeck Ruprecht.

ADJECTIVUL *CERESC* ȘI CATEGORIA GRAMATICALĂ A COMPARAȚIEI ÎN POEZIA LUI TRAIAN DORZ

Florina-Maria BĂCILĂ

Universitatea de Vest din Timișoara

florina.bacila@e-uvv.ro

The Adjective *ceresc* and the Grammatical Category of Comparison in Traian Dorz's Poetry

The aim of the current paper is to consider the special connotations that the adjective *ceresc* has in the literary work of a Romanian contemporary writer, Traian Dorz, author of an impressive number of mystical poems and volumes of memoirs and religious meditations. I will have in view the fact that, even though considered an adjective with no degrees of comparison, it allows, in certain situations, the presence of intensity markers (the attachment of the comparative and superlative morphemes). Thus, it creates remarkable stylistic effects in the structure of some nominal groups which have a crucial role in the construction of the message. In other words, the author's creative capacity does not reside in the number of occurrences of this term, but in the position enabled by the contrast to other elements, in expressive lexical combinations, selected from a few representative creations for his artistic belief. Beyond the simple use of some more or less repetitive connotations, such contexts of the adjective *ceresc* in Traian Dorz's work highlight profound emotions of the lyrical voice, always on an ascending path, as well as aspects regarding his view on life and the Divine, the unique relations between man and the Creator – an idea on which the entire lyrical message of the Romanian poet relies.

Keywords: *adjective; degrees of comparison; grammar; stylistics; mystical-religious poetry.*

În majoritatea lucrărilor de gramatică se precizează că unele adjective necomparabile în îmbinările obișnuite (unde sunt folosite cu înțelesul propriu) permit, totuși, ocurența morfemelor comparației „atunci când

vorbitorii consideră că însușirile exprimate de ele pot exista în grade diferite” (Constantinescu-Dobridor 1996: 95) și, ca atare, sunt întrebuițate cu anumite sensuri secundare ori figurate, datorate mutațiilor semantice sau polisemiei (Popescu 1987: 54); „tendința de a le reincluce în opoziția de grad [...] se explică prin aceea că gradele constituie o categorie gramaticală implicând, de cele mai multe ori, afectivul” (Iordan, Robu 1978: 405). Fenomenul devine cu atât mai pregnant și mai interesant în sfera creației lirice impregnate de un puternic filon mistico-religios – subsumat, așadar, dimensiunii sacrului –, în care sintagmele cu caracter redundant sau hiperbolizant nu sunt deloc rare. Spre ilustrare, ne vom referi, în continuare, la câteva situații speciale de acest gen care vizează utilizarea adjectivului *ceresc* în versurile lui Traian Dorz.

Termen frecvent în poezia dorziană, *ceresc* actualizează semnificații identice cu cele ale sinonimelor sale, *divin*, *dumnezeiesc* sau *sfânt* – „privitor la cer, propriu cerului”, „care (este sau) vine din cer (ca lăcaș al Divinității)”; „(fig.) care încântă prin calități deosebite; fermecător, minunat, splendid, superb”. Astfel, el este întrebuițat, de pildă, la superlativul relativ de superioritate, dar într-o construcție absolută, fără raportare la un punct de reper, tocmai spre a evidenția relația de o intimitate indestructibilă a sufletului credincios cu Dumnezeu, percepută la intensitate maximă, fundamentată pe o dragoste unică, izvorâtă din puterea Sa creatoare și restauratoare, reflectată concret în starea de vorbă cu El, în trăirea momentelor de extaz și de beatitudine, conferită de instaurarea, în forul lăuntric, a atmosferei de sacralitate care învinge barierele condiției telurice (de remarcat că, în sintagmele nominale din text, construite ascendent, în acumulări succesive mizând pe raportul de coordonare, sunt integrate și alte adjective la același grad de comparație):

„Cum aș putea eu spune oare / ce dulce e cântarea Lui, / când pentru harul ei cel unic / pe lume-aseamănare nu-i? // ... Gândiți-vă la rugăciunea / cea mai înaltă pe pământ, / la clipa când auzul gustă / cel mai dorit și drag cuvânt, / la slava cea mai fericită / a **celeii mai cerești** iubiri, / la cea mai caldă-nvăluire / a îngereștilor priviri, / la cel mai plin de frumusețe, / de dor și de curaj avânt, / la clipa ce-o trăiește duhul / credinței în extazul sfânt, / la negrăita-nfiorare / din sfântul Cerului sărut, / când Dumnezeu se face una / cu gândul care L-a cerut... / Gândiți-vă..., dar nu pot spune / nimic din cât aș vrea să spui; / mai mult, nespun mai mult ca toate / frumusețile-i cântarea Lui. // – Doar seara, stând pe-un munte, singur, / răpit de-a’ rugăciunii zări, / poți bănuși ceva din harul / dumnezeieștii Lui cântări!” (CCm 133, *Cum aș putea?*)¹.

¹ Spre a nu îngreuna parcurgerea trimerilor, am optat, în lucrarea de față, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparținându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv și de titlul poeziei. Evidențierile din versurile citate ne aparțin.

În consecință, iubirea față de Cel al Cărui nume este sinonim cu ea însăși se cuvine a fi reflectată, la nivelul cel mai înalt al trăirii, în dragostea față de semenii ce alcătuiesc comunitatea pentru care eul auctorial își asumă statutul de *poeta vates*, ceea ce implică rugăciunea stăruitoare și ardentă pentru atingerea pragului desăvârșirii: „Iisuse, pentru cele două iubiri pe care mi le-ai dat / la Poarta Îndurării Tale aş sta pe veci îngenunchat, / rugându-mă să faci să-mi ardă cu **cele mai cerești** văpăi / iubirea mea cea pentru Tine, / iubirea mea cea pentru-ai Tăi!” (CVeșn 134, *Iisuse, pentru cele două*).

Alteori, ca determinant atributiv al substantivului *dor* – cu ocurențe numeroase și definatorii în poezia lui Traian Dorz (Băcilă 2016: 182-228) –, adjectivul *ceresc* apare într-un grup nominal cu semnificație progresivă, în cadrul căruia *mai*, morfemul comparativului de superioritate, este precedat de *tot*, „arătând o intensificare treptată a calității” (** 1966: 128), într-un fragment care cuprinde mai multe construcții de acest tip, inclusiv cu pronumele nehotărât *tot* – regent al unei propoziții atributive relative conținând forme ale comparativului de superioritate sau ale aceluiași grad marcat cu morfemele *tot mai*, și *mai*, alături de propoziții subordonate ce redau o comparație proporțională și de alte elemente exprimând o caracterizare cantitativă cu sens intensiv, accentuată și de corelația sintactică specifică structurilor comparative din frază. Atari „construcții de dezvoltare progresivă” (Irimia 1979: 93), cu comparativul de superioritate precedat de adverbul *tot*, „implicând o evaluare graduală” (** 2005b: 204) a procesului sau a calității, tind, din perspectivă semantică, spre sinonimia cu superlativul, *mai ales* că termenul-reper lipsește din context. Succesiunea structurilor este realizată într-o evidentă ascendență, conturând o idee lirică dedicată sentimentului unic, profund și nealterat care animă relația eului auctorial cu Hristos – dorul de Dumnezeu, definit ca dragoste sacrificială în slujirea Lui, jertfire conștientă și consecventă, consacrare existențială, promisiune și strădanie neîntreruptă, năzuind spre dobândirea harică a stării de îndumnezeire, aflată la antipodul teluricului din noi:

„Prin tot ce am vreau să-Ți slujesc, / Stăpânul meu Cel Bun, doar Ție, / tot ce-am mai scump să-Ți dăruiesc / c-o tot mai naltă vrednicie! // Cu cât văd lumea promițând / iubirii mele-un preț mai mare / cer și mai mult în orice rând, / nemulțumit de tot ce are. // Cer și mai mult – și-oricât ar da / întruna tot mai mult aş cere, / cer și mai mult, spre-a lepăda / mai cu dispreț a ei avere. // Cer și mai mult, căci vreau, Iisus, / iubirea mea să-Ți dăruiască / doar Ție tot ce-n lume nu-s / comori de-ajuns s-o prețuiască. // Cer și mai

mult, mereu, cu cât / cunosc a lumii toate cele, / cu cât mai mult le știu cu-atât / pun preț mai nalt iubirii mele, // Căci simt un dor **tot mai ceresc** / ca-n tot mai naltă vrednicie / tot ce-am mai scump să-Ți dăruiesc, / Stăpânul meu Cel Bun, doar Ție!” (CDr 125, *Prin tot ce am*).

Mesajul din subtext al versurilor citate este reiterat și în alte poezii; exemplificăm, în continuare, o secvență într-o cântec similară:

„Să nu-mi uit datoria / ce mi-am legat-o eu, / cât ține noaptea asta / și drumu-acesta greu; / măsura ei cinstită / mereu s-o am în gând, / nici mai puțin lăsându-i / și nici mai mult, trecând. // [...] // Dar ce-i ceresc în mine, / cu legământul pus, / să-l dau pe totdeauna / și numai lui Iisus. / Dă-mi, Doamne,-a Ta lumină / și dă-mi puterea cea / de care am nevoie / în starea asta grea...” (CCnț 52, *Să nu-mi uit datoria*).

De altfel, o serie de pasaje din meditațiile autorului relevă, în egală măsură, complexitatea a ceea ce înseamnă dorul de Dumnezeu, mizând pe configurarea ansamblului trăirilor pe care el le presupune și amintind o mărturisire a Sfântului Simeon Noul Teolog, conform căreia „dorul și iubirea după Tine biruie orice iubire și dorire a celor muritori” (Simeon Noul Teolog 2001: 216):

„Iisuse, Domnul și Preaiubitul meu, Te iubesc cu o dragoste și cu o durere la fel de mari amândouă.

Și n-am cum spune nimănui nici dragostea, nici durerea mea, ci numai inima mea trebuie să le poarte singură și tăcută în adâncul ei toată greutatea amândurora. Cu o fericire și cu o suferință la fel de mari...” (Dorz 2000: 19).

Alteori, sintagma nominală ce include adjectivul *ceresc* la gradul intensității progresive (alături de alte elemente care primesc mărcile gramaticale ale comparației) este direct legată semantic de provocările urcușului spiritual, în care se împletesc cele două coordonate fundamentale ale traiectului spiritual (adevărul și iubirea), implicând, dincolo de orice, sacrificiul creator autentic, definitoriu pentru aspirația spre atingerea sferei transcendente, prin despovărea de cele ale cotidianului și intrarea în condiția divină – îndemn constructiv spre generațiile de azi și de mâine:

„Din Cântările Eterne vino, fiul meu, și bea, / mierea lor e tot mai dulce cu cât ieși mai mult din ea, / harul lor e tot mai mare cu cât ieși mai mult din el, / plinul inimii umplându-ți cu ardoare și cu zel. // [...] // Adevărul și iubirea ți le fă un unic rod, / fericind și-a ta viață, și pe-a unui mult norod, / și, trecând din slavă-n slavă cu **tot mai cerești** simțiri, / vei împărăți pe-ntinsul Nesfârșitei Străluciri.” (CE 7, *Din Cântările Eterne*).

După cum se observă, secvențele lirice trimit, în cheie metaforică / alegorică, la același crez spiritual (inspirat din pasajele scripturistice) și artistic al mesajului întregii opere dorziene, străbătut de imperativul glorificării Creatorului, de aspirația lăuntrică spre sacralitate / sacralizare (extinsă la nivel comunitar), spre dimensiunea eternității, spre fericitele întâlniri cu Dumnezeu – garanție fermă a revărsării grației divine –, prin creația plăsmuită din iubire și jertfă (ca dăruire spre ceilalți și, totodată, ca lepădare de sine, în vederea împlinirii unei misiuni speciale), toate privite la un nivel absolut(izat).

O atare decizie fermă a parcursului spiritual are drept consecință o tot mai mare apropiere de El, direct legată de regenerarea ființei și de orientarea vieții înspre îndumnezeire, înspre valorile pure ale Cerului, tinzând către transfigurarea supremă (de remarcă, în text, morfemele gradării la adjective și la adverbe implicate în structuri simetrice, respectând tiparul inițial):

„După ce un om devine / mai asemeni cu Hristos, / ascultarea lui tăcută / strălucește mai frumos. // După ce a lui credință / mai aprinsă-i în Hristos, / rodul faptelor smerite / strălucește mai frumos. // După ce mai cu iubire / caută pe-alții ca Hristos, / viața lui, schimbată-n aur, / strălucește mai frumos. // După ce întreaga slavă / o dă numai lui Hristos, / fața lui **tot mai cerească** / strălucește mai frumos.” (CS 15-16, *După ce un om devine*).

În alte versuri, adjectivul *ceresc*, utilizat la superlativul relativ de superioritate, este integrat tot într-o propoziție subordonată ce redă comparația proporțională, ilustrând același paralelism dintre dimensiunea divină și condiția umană, dar relevând, deopotrivă, sentimentul de plinătate sufletească (în toată complexitatea ființei) care năzuiește spre mult dorita contopire cu Dumnezeu – stare care copleșește și motivează intens un traseu existențial mizând cu insistență pe dedicarea ferventă în slujirea Lui: „Eu Te iubesc, dar n-am s-ajung / să pot fi-atât de plin de Tine / pe cât doresc de timp prelung, / cu **cele mai cerești** suspine.” (CS 57, *Eu Te iubesc, dar simt că nu-s*). „Ah, ah, Dumnezeule Doamne, Atotțiitorule! Cine se va sătura de negrăita Ta frumusețe, cine se va umple de necuprinderea Ta?” (Simeon Noul Teolog 2001: 73) – se întreabă retoric unul dintre Sfinții Părinți ai Bisericii și, de aceea, o asemenea frământare interioară persistă inclusiv în contextul autopenitenței necesare după căderea vremelnică în abisul tentațiilor inerente ale cotidianului, în pofida tuturor promisiunilor unei vieți consacrate integral împlinirii preceptelor Lui. De reținut asocierea în coordonare a două construcții cu superlativul relativ de superioritate, fără

precizarea termenului-reper al comparației – situație în care morfemul *cel*, spre deosebire de adverbul *mai* (***) 2005a: 160; Avram 1997: 124), nu se repetă, ci apare o singură dată, însoțind doar primul termen al raportului sintactic, reprezentat de un grup cvasilocuțional: „Cum am putut eu oare / să uit ce m-am legat / cu cele mai de flăcări / și **mai cerești** suspine? / Mi-erai atât de-aproape, / și cât Te-am așteptat... / și m-a învins ispita / alături de Tine!” (CCnț 23, *Cum am putut?*).

Pe de altă parte, în relația divino-umană, mărturisirea dragostei lui Dumnezeu pentru fiecare om (la nivel individual) și pentru întreaga lume (la nivel comunitar), chemarea Lui atotcunoscătoare, transpusă în taina cuvintelor percepute intim în planul unei comunicări de tip special, rămân un mister care farmecă viața, o restaurează, o fortifică și îi conferă certitudinea ocrotirii plene, incomparabile cu orice altceva: „Iisus, când spui cât mă iubești / și cum mă chemi pe nume, / o, astea-s **cele mai cerești** / cuvinte de pe lume... / Când spui că ești Păstorul meu / cel bun și blând, și tare, / o, Preaputernic Dumnezeu, / ce-ar fi mai dulce oare?” (CUrm 32, *Iisus, când spui cât mă iubești*). În vecinătatea aceluiași substantiv, adjectivul în discuție se integrează într-o sintagmă nominală unde treapta intensității maxime este redată prin adverbul *așa* – determinant cantitativ (cuantificator) nedefinit (***) 2005b: 109; Pană Dindelegan 1981: 605)², al cărui semantism e întregit, în contexte figurate, marcate stilistic, de utilizarea sa redundantă (inclusiv cu subînțelegerea prepoziției *de*³). Procedul este inclus de unii cercetători în categoria construcțiilor echivalente cu superlativul (Măruță 1955: 200; Irimia 1997: 92)⁴, încorporând aprecieri graduale subiective legate de sfera „depășirii, într-un grad înalt, a punctului de referință” (Pană Dindelegan 1981: 605), mai ales grație intonației care le plasează în registrul afectiv-emfatic

² În acest sens, este de reținut următoarea precizare: „Nedeterminarea din semantica internă a acestor formative are ca efect, în plan stilistic, o libertate acordată receptorului în evaluarea limitei cantitative a aprecierii superlative” (Pană Dindelegan 1981: 605).

³ Vezi Pană Dindelegan 1981: 593, unde se menționează următoarele: „Cazurile de variație liberă între construcția prepozițională cu *de* și cea fără prepoziție sunt rare”, exemplificându-se prin sintagma *așa de frumoasă*, alături de *așa frumoasă*; cf. și Pană Dindelegan 1981: 605, unde se arată că, „spre deosebire de *atât de*, cu care apare în exact aceleași contexte, *așa* admite suprimarea lui *de*, realizând deci și structuri sintactice prin adjoncțiune”.

⁴ „Conținutul superlativ al unor astfel de construcții este probat și de faptul că sunt incompatibile cu vecinătatea altor mărci graduale de superlativ” (***) 2005a: 163); cf. și Pană Dindelegan 1981: 605, alături de următoarea precizare: „Faptul că *atât de*, *așa de*, *cât de* ajung să fie marcați prin seme apreciative-superlative le impune anumite restricții combinatorii, și anume: evitarea vecinătăților unor determinanți marcați gradual superlativ”.

(*** 2005a: 163; Pană Dindelegan 1981: 605) – aici, cu referire la învățămintele ziditoare pe care este atât de necesar să le reținem din întâlnirile-cheie ale traseului existențial:

„O, câte binecuvântări eu am avut în viață, / dar ce puțin le-am înțeles când le-am avut în față! // Am fost cu oameni minunați, cum n-a mai fost altcine’, / dar parc-am fost un orb și-un mut când ei au fost cu mine. // Prilejuri am avut s-aud **așa cerești** cuvinte, / dar parc-am fost un surd atunci – și n-am luat aminte. // Și zile ca din cer mi-au fost atâtea-n viață date, / dar eu, ca un nesocotit, mi le-am pierdut pe toate. // O, dac-aș fi știut ce rari sunt sufletele sfinte, / când le-am avut, cum aș fi strâns în mine-a lor cuvinte!” (CBir 91-92, *O, câte binecuvântări*).

Pe de altă parte, pentru autor, poezia rămâne una dintre cele mai adecvate forme de exprimare și de interpretare a extazului mistic experimentat la intensitate maximă. În esența ei, creația este capabilă să reflecte în versuri starea de rugăciune, lumina și fericirea, urcușul spiritului spre frumusețea de Dincolo, până la suprema și îndelung așteptata întâlnire cu El – când jertfa eului auctorial (în ipostaza de îndrumător al comunității) se transpune, din nou, în model vrednic de urmat pentru cei ce vor veni. Tocmai de aceea poezia e „Cântarea Cântărilor” – forma inspirată de Sus a sacrificiului creator, a cărui năzuință rămâne desăvârșirea, atingerea stării de sacralitate și de dăruire absolută, în relația cu Divinitatea, a ființei umane pregătite pentru „pășirea pe pragul înalt” (CNoi 180, *Întoarce-mă, Doamne*) al veșniciei:

„Când ai să vii ca să mă iei / Te voi primi în casa plină / și-Ți voi aduce-n ochii mei / cea mai netulbure lumină. // Cu cel mai limpede izvor / al lacrimii spăla-Ți-voi Mâna / când mă vei dezlega de dor / și-mi vei despovăra țărâna. // Cu **cele mai cerești** cântări / Îți voi întâmpina privirea / și-n toate-a inimii cămări / va străluci arzând iubirea. // Cel mai de preț mărgăritar / păstrat cu greu atâta cale / am să-l așez ca pe-un altar / în zarea albă-a Măinii Tale. // Dar când, plecând, mă vei lua, / Iisuse, lasă-mi după mine / la toți câți vin în urma mea / o cale albă către Tine!” (CDr 135, *Când ai să vii*).

Într-o altă creație în care ideea centrală mizează pe evidențierea iubirii divine – concept biblic fundamental și mesaj în jurul căruia gravitează multe dintre poeziile lui Traian Dorz –, adjectivul *ceresc* este întrebuințat de două ori, în aceeași strofă, la grade diferite (superlativ relativ de superioritate și pozitiv) tocmai spre a releva comuniunea intimă a eului auctorial cu Dumnezeu, trăirea specială care conferă fericire lăuntrică – în pofida oricăror

obstacole – , ceea ce și demonstrează perpetuu îndurarea Lui față de oameni. De altfel, din perspectivă escatologică, „victoria definitivă și înfrângerea finală a răului” (Ryken, Wilhoit, Longman III (editori) 2011: 709) sunt celebrate, în viziune scripturistică, printr-un ospăț al nunții și al biruinței în Împărăția Cerurilor – arhetip al răsplătirii eterne, concretizat în esența dimensiunii transcendente a sărbătorii mult dorite:

„O, Dumnezeuul meu, ce mare / Ți-a fost iubirea pentru mine, / din ce-ntuneric și pierzare / m-ai scos și m-ai adus la Tine! // [...] // Ce dragoste-mi arăți Tu-n toate, / în ce pășuni de har mă ții / și cum m-adăpi din nesecate / izvoare dulci de ape vii! // Pe capul meu torni cel mai dulce / oleu și mir de mare preț, / mi-ai dat cea mai frumoasă cruce / și cel mai dulce imn mă-nveți. // În fața urii cei' mai grele / mi-ntinzi **cel mai ceresc** ospăț / și-n toate drumurile mele / mereu minuni cerești mi-arăți! // Pe ochii mei cu lacrimi sfinte / pui cel mai fericit sărut; / – n-am, Dumnezeuul meu, cuvinte / să-Ți mulțumesc cât mi-ai făcut!” (CBir 40-41, *O, Dumnezeuul meu*).

Însăși armonia împărtășirilor bogate, la nivel comunitar, se împletește cu cele mai înalte stări harice, generate de misterul dragostei divine – în definitiv, menirea creației Universului, a vieții înseși și, concomitent, a „lumii ce va să fie”, care este o continuă coexistență în spirit, aceea cu Atotțiitorul și cu semenii noștri: „Ne-am cununat a noastră soartă / în ceasul Sfintei Cincizecimi, / de-atunci, iubirea Ta ne poartă / prin **cele mai cerești** nălțimi” (CÎnv 93, *Ne-am cununat*).

Concluzionând, este evident că ocurențele (atipice ale) adjectivului / adverbului negradabil *ceresc* (atribut specific lui Dumnezeu, trimițând la puterea mai presus de fire și la desăvârșirea izvorâtă din El) în construcții cu gradele de comparație (deci, în opozițiile de intensitate) creează efecte stilistice cu un potențial afectiv remarcabil, care mizează pe organizarea inedită a elementelor selectate din materialul lexical și din sistemul gramatical al limbii, integrate adesea în structuri simetrice sau coordonate, realizate ascendent, chiar redundant, alături de alte adjective sau adverbe care poartă mărcile gradării. După cum s-a observat, în aceste cazuri, reperul comparației lipsește frecvent – deși „este, semantic și sintactic, implicat, deductibil contextual” (Pană Dindelegan (coord.) 2010: 216) – și avem de-a face cu întrebuințarea absolută a unor atari structuri (***) (2005a: 155).

Nu de puține ori, „formele de actualizare a gradelor de intensitate sunt formule emfaticе, cu valoare afectivă” (Iacob 2002: 124), iar asemenea construcții adâncesc lirismul, propun o pronunțată (și preponderentă) perspectivă subiectivă, dezvoltând rezonanțe speciale. Toate converg, cu certitudine, înspre corelații incontestabile cu ideea, desprinsă din textele biblice, referitoare la înomenirea lui Dumnezeu, care are drept scop îndumnezeirea omului, ca misiune a purificării interioare și ca demers restaurator al ființei, în vederea unirii intime (și a unificării dorite) cu El.

Referințe bibliografice:

- *** 1966: *Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, tiraj nou, București, Editura Academiei.
- *** 2005a: *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, București, Editura Academiei Române.
- *** 2005b: *Gramatica limbii române. II. Enunțul*, București, Editura Academiei Române.
- AVRAM, Mioara 1997: *Gramatica pentru toți*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas.
- BĂCILĂ, Florina-Maria 2016: *Dorziana – o (re)construcție a textului prin limbaj*, Timișoara, Editura Excelsior Art.
- CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gh. 1996: *Morfologia limbii române*, ediție revăzută și îmbunătățită. Prefață de Gh. Bulgăr, București, Editura Vox.
- IACOB, Niculina 2002: *Morfologia limbii române*, partea I, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”.
- IORDAN, Iorgu, ROBU, Vladimir 1978: *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- IRIMIA, Dumitru 1979: *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea.
- IRIMIA, Dumitru 1997: *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom.
- MĂRUȚĂ, Toma 1955: *Ideea de superlativ în limba română*, în „Limbă și literatură”, I, p. 188-212.
- PANĂ DINDELEGAN, Gabriela 1981: *Structura adverb + de + adjectiv (sau adverb): descriere sintactică și interpretare semantică*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXXII, nr. 6, p. 593-610.
- PANĂ DINDELEGAN, Gabriela (coord.) 2010: *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold.
- POPESCU, Rodica 1987: *Limba română contemporană. Morfologia adjectivului și a verbului*, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara.
- RYKEN, Leland, WILHOIT, James C., LONGMAN III, Tremper (editori) 2011: *Dicționar de imagini și simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărții.

Surse:

CBir = DORZ, Traian 2007: *Cântarea Biruinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CCm = DORZ, Traian 2007: *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CCnț = DORZ, Traian 2008: *Cântările Căinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CDr = DORZ, Traian 2006: *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CE = DORZ, Traian 2008: *Cântările Eterne*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CÎnv = DORZ, Traian 2007: *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CNoi = DORZ, Traian 2008: *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CS = DORZ, Traian 2008: *Cântări de Sus*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CUrm = DORZ, Traian 2007: *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

CVeșn = DORZ, Traian 2007: *Cântarea Veșniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

DORZ, Traian 2000: *Mărgăritarul ascuns*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”.

SIMEON NOUL TEOLOG, Sfântul 2001: *Imne, Epistole și Capitole. Scrieri III*.

Introducere și traducere: Ioan I. Ică jr, Sibiu, Editura Deisis.

**CÂT DE PREGĂTIȚI SUNT ELEVII DE LICEU
PENTRU SCRIEREA ACADEMICĂ
DE NIVEL UNIVERSITAR?
STUDIU DIDACTIC CONTRASTIV
BAZAT PE DATE DE CORPUS LINGVISTIC**

Dumitru TUCAN¹

Roxana ROGOBETE²

Mădălina CHITEZ³

Ana-Maria RADU-POP⁴

Universitatea de Vest din Timișoara

¹ dimitru.tucan@e-uvt.ro

² roxana.rogobete@e-uvt.ro

³ madalina.chitez@e-uvt.ro

⁴ ana.pop@e-uvt.ro

How prepared are high school students for university academic writing? A contrastive study based on linguistic data in a pedagogic context

This study undertakes an analytical perspective upon the dynamics of writing practices in the Romanian educational system, as they can be observed in transitioning from the secondary to the HE system. The paper highlights the gaps between the two learning models starting from the analysis of writing, a vital instrument widely used in the Romanian teaching system. During secondary education, writing practices are assumed to be an important part of the curriculum, both theoretically and practically, but the effects seem to be deficient: students are unable to link these skills to the subjects they study and to the core features of each discipline. At this level, the writing pedagogy is minimal, predominantly prescriptive, and results consist of a rather reproductive, automated use of conventional forms. Later, students have difficulty in adapting to the Romanian university system, which requires high levels of proficiency and offers predominantly applied teaching techniques, something they lacked in the standardized knowledge developed in high school. We base our study on two self-compiled corpora, grounded in similar requirements: a corpus of novice writing (NoviceRO), elaborated as part of a university entrance exam,

and a corpus of first-year student writing (LitRO), part of the final examination from a university class. The analysis will be conducted by means of corpus linguistics instruments and aims at identifying rhetorical and argumentative structures. Our hypothesis is that the formulaic sequences derive from the prescriptive, ready-made elements of the pedagogy and practice taught in pre-university writing, especially from how the so-called “argumentative text” is taught and performed during this educational cycle.

Keywords: *academic writing; literary analysis; rhetorical patterns; writing practices in Romanian high schools; writing practices in Romanian HEIs.*

1. Introducere

Lucrarea de față își asumă o perspectivă analitică asupra dinamicilor practicilor de scriere în sistemul educațional românesc, așa cum pot fi acestea observate în momentul tranziției de la sistemul preuniversitar la cel universitar. Vom încerca să evidențiem posibilele falii dintre cele două modele de învățare pornind de la analiza acestui instrument de învățare esențial pentru actul educațional – scrisul –, folosit pe scară largă în spațiul educațional românesc. Vom porni de la observația că în sistemul preuniversitar utilizarea scrisului este asumată ca element important al curriculumului, atât la nivel teoretic, cât și practic, dar și de la aceea că efectele par a fi mai degrabă lipsite de consistență relațională cu subiectele studiate. Pedagogia scrisului la acest nivel e relativ minimală și dominant prescriptivă, iar utilizarea practică la un nivel general și nediferențiat e aparent generatoare de automatisme de natură formală, manifestându-se preponderent reproductiv. Intrând în mediul universitar din România, studenții trebuie să se adapteze la un nou mediu de învățare, al cărui specific este specializarea și caracterul productiv, acestea reprezentând negarea în practică a dominantei reproductivă și prescriptive din învățământului preuniversitar. Adaptarea la noile medii de învățare reprezintă o provocare, mai ales din cauza faptului că studenții trebuie să-și asume un tip de învățare individual-autonomă și integrativă, care presupune părăsirea certitudinilor generate de modelul prescriptiv practicat la scară largă și automatizat în preuniversitar. Studiul se va concentra pe analiza a două corpusuri de texte, relevante pentru această problemă a tranziției de la preuniversitar la universitar, din domeniul filologic¹: un corpus de texte de la examenul de admitere la specializarea

¹ Relevanța corpusurilor derivă din faptul că aceste texte au legătură cu un domeniu din care face parte disciplina din preuniversitar unde se practică o oarecare pedagogie a scrisului

Limba și literatura română a Facultății de Litere, Istorie și Teologie de la Universitatea de Vest din Timișoara (NoviceRO) și unul compus din texte provenite de la unul dintre examenele semestriale din anul I de la aceeași secție, examen care are coordonate asemănătoare cu cel de la admitere (LitRO). Vom folosi instrumentele lingvisticii de corpus și o analiză de tip comparativ a celor două corpusuri, interesându-ne în principal de prezența automatismelor retorice și argumentative specifice. Ipoteza de lucru este că aceste automatisme derivă din elementele prescriptive ale pedagogiei și practicii scrisului din preuniversitar, în special din modul în care este predat și practicat modelul „textului argumentativ” în acest ciclu de învățământ.

2. Practici ale scrisului la nivel preuniversitar

Dacă am lua drept reper programa pentru liceu la limba și literatura română, elevii români par a fi pregătiți, cel puțin în ceea ce privește elaborarea și analiza de texte, să facă față oricăror provocări. Cu toate acestea, nu puține au fost momentele în care, în urma unor examene naționale (evaluare națională sau bacalaureat), a fost adusă în discuție în spațiul public acea incapacitate a unora dintre elevi de a ieși din șabloane, scheme, formule și sintagme predefinite și de a face o minimă analiză sau filtrare personală a unui text (literar) sau a unui fenomen oarecare. Lucrurile par surprinzătoare, mai ales că, încă din clasa a IX-a, programa amintită prevede redactarea unor texte diverse, precum relatarea unei experiențe personale, descrierea, rezumatul, caracterizarea unui personaj, fișele de lectură, referat pe subiecte specifice diverselor discipline din programă, eseul structurat și eseul liber, textul argumentativ, studiul de caz etc.

Acest schematism sau grijă exagerată pentru formă în detrimentul conținutului poate fi însă explicat, într-o anumită măsură, de o întreagă tradiție în care e gândit și pus în practică scrisul ca instrument educațional în gimnaziu și în liceu, în care primează nu atât înțelegerea textului sau a tematicii avute în vedere, cât reproducerea după un tipar bine stabilit a unor informații, prin intermediul unor fraze-șablon, lipsite uneori de consistență și de referent. Toate acestea, de obicei, în numele unei prost înțelese acțiuni de facilitare a accesului elevilor la critica literară, la elemente de teorie literară sau la un vocabular mai diversificat. Chiar dacă cerințele examenelor de evaluare națională și de bacalaureat par a se fi schimbat de-a lungul timpului²,

(Limba și literatura română).

² Dacă programa pentru clasele de gimnaziu a fost modificată recent (în sensul în care pune accent pe dimensiunea comprehensivă a textului – inclusiv a celui nonliterar – și pe creativitatea

urmărindu-se, în ultima perioadă, raționamentele pe care le fac elevii și bagajul cultural al acestora, răspunsul celor vizați – elevi și profesori – demonstrează prin toată această cultură a schemelor și a formulelor „de-a gata” doar o adaptare circumstanțială. Un exemplu în acest sens este și textul argumentativ, care se bucură de o atenție deosebită în clasele de liceu, mai ales în cadrul orelor de Limba și literatura română. Acest aspect se datorează, într-o anumită măsură, și faptului că la examenul de bacalaureat li se cere elevilor să elaboreze/redacteze un astfel de text³, cu respectarea anumitor cerințe⁴, și anume: formularea unei opinii față de problematica pusă în discuție; enunțarea unor argumente adecvate opiniei formulate; dezvoltarea clară, nuanțată a acestora; valorificarea textului în dezvoltarea argumentelor; raportarea la experiența personală sau culturală în dezvoltarea unui argument; formularea unei concluzii pertinente; utilizarea corectă a conectorilor.

Pentru o adaptare cât mai fidelă la cerințe, pentru textele de tip argumentativ, la clasă li se prezintă elevilor structura acestora, cu evidențierea celor trei părți – *teza*, *ipoteza*, *argumentarea propriu-zisă* și *concluzia*. În ceea ce privește legătura formală și semantică dintre segmentele textului, elevilor li se oferă o serie de conectori specifici, organizați în adevărate liste și clasificați în funcție de diverse criterii. Firește, descrierea, explicarea structurii textului argumentativ, evidențierea mărcilor argumentative specifice sunt elemente importante în vederea elaborării ulterioare de către elevi a unui astfel de text, însă constituie doar un prim pas. Problema apare tocmai ca urmare a exagerării – din comoditate sau din alte motive – a importanței acestor elemente în detrimentul înțelegerii textului, a efectuării unei cât de mici informări/documentări care să susțină întregul demers argumentativ sau a utilizării instrumentelor cognitive ale gândirii critice (analiză – selectare a elementelor relevante – transfer categorial – raționament) care să permită configurarea unei perspective argumentate (cf. Cottrell 2005;

în utilizarea structurilor discursive, ieșind din paradigma împărțirii rigide a textelor în epic/liric/dramatic), programa pentru bacalaureat a suferit minore schimbări în 2011.

³ În continuarea notei anterioare, menționăm că subiectele de la examen au fost „adaptate” în 2018: a) a fost redus numărul de itemi ce evaluează înțelegerea textului de la subiectul I (de la 9 la 5), orientând candidatul către o lectură mai atentă, în detrimentul simplei selectări de informații; b) vechiul subiect II (pliat complet pe șablonul unui text argumentativ, de 30 de puncte) a fost, practic, defalcat în două micro-eseuri ce încearcă să obișnuiască elevul cu raportarea la un text dat: actualul subiect I.B (20 de puncte), respectiv subiectul al II-lea (10 puncte).

⁴ Conform modelelor de subiecte consultate pe <http://subiecte.edu.ro/2021/bacalaureat/modele-subiecte/probescrie/>.

Andrews 2007). În lipsa acestor elemente, scrierea/elaborarea unui text argumentativ rămâne doar o acțiune de suprafață, de aplicare mecanică a unui șablon, în care accentul cade pe utilizarea cât mai evidentă a conectorilor, pe inserarea, fără discernământ uneori, a unor fragmente preluate ca atare din textul supus analizei, aportul personal fiind o chestiune secundară. La fel ca și în cazul demonstrațiilor pe care trebuie să le facă elevii cu privire la apartenența unui text la un gen literar sau altul, în care se aplică mecanic o anumită structură la un anumit conținut, rezultatul este previzibil și de serie, caracterizându-se prin automatisme retorice și grile rigide de interpretare a sensului, a valorii estetice sau a specificului cultural ale unui text literar.

Una dintre consecințele acestei practici de memorare-reproducere a unor tipare și expresii este și pericolul plagiatului, fără ca elevii să aibă însă în mod necesar sentimentul comiterii unei fraude, atâta timp cât în perioada anilor de școală se insistă prea puțin asupra contribuției personale, a originalității sau asupra importanței și a necesității documentării și precizării sursei (surselor). În acest fel, comentariile, sugestiile de analiză primite din partea profesorilor sunt considerate bunuri transmisibile, care aparțin tuturor (fiind asimilate celor găsite pe internet), „calitatea” acestora fiind certificată de numărul mare de distribuiri/utilizatori.

De fapt, discuția despre preluarea fără niciun filtru a unor informații din diverse surse (internet, culegeri etc.) trebuie pusă în legătură cu o practică ce depășește cadrul orelor de limba și literatura română. Au contribuit la rezultatul actual toate acele teme, referate sau alte forme de texte, care sunt date elevilor încă din clasele mici fără instrucțiuni (precise) sau cu indicații minimale în ceea ce privește structura, modul de redactare, importanța documentării, a căutării și comparării informațiilor în surse diverse etc. și, mai ales, fără reacții și repercusiuni în ceea ce privește plagiatul și compilațiile fără valoare. În acest fel, prin notarea (uneori chiar generoasă) a unor lucrări copiate flagrant, profesorii, chiar dacă nu încurajează, nici nu condamnă astfel de practici, ajungându-se astfel la un cerc vicios, în care gândirea critică, originalitatea, analiza, exprimarea punctului de vedere nu (mai) sunt necesare.

3. Practici ale scrisului la nivelul universitar

Experiența vizibil automatizată și difuză a scrisului din preuniversitar influențează în mod evident modul în care elevii deveniți studenți se raportează la practicile scrisului în sistemul universitar. Cea mai mare dificultate a acestora se dovedește a fi trecerea de la caracterul mai degrabă *reproductiv* (Montuori 2012) al scrierii din liceu la un caracter *productiv* (Lillejord &

Dysthe 2008) și *sistematic* al celei din spațiul universitar. Înțelegem prin caracterul reproductiv relaționarea cu subiecte generale, legăturile slabe între fenomenele studiate și scrisul despre ele, caracterul mai degrabă informativ-documentar al textelor produse (incluzând aici și tentația reproducerii fidele la limita plagiatului) și desfășurarea unei retorici schematice, atât în abordarea scriptică a subiectului, cât și în manifestarea unei perspective „personale”. Caracterul productiv al scrisului în mediul universitar ar însemna, cel puțin ca deziderat asumat, producerea de cunoaștere bazată pe cercetare, alături de claritate, corectitudine și flexibilitate în exprimare, ca deziderate retorice/stilistice. Dimensiunea sistematică ar reprezenta cunoașterea diferitelor tipuri de genuri și tipologii discursive implicate în scrierea academică (stadiul cercetării, metode utilizate, decupajul adecvat al materialului de analizat etc.) și utilizarea lor într-un context disciplinar unitar (selectarea informațiilor și a cadrului conceptual dintr-un corpus relevant pentru domeniu).

În fapt, elevii odată ajunși studenți intră într-o cursă a specializării și profesionalizării, vizibilă și ca un proces complex al *depășirii barierelor* impuse de formula automatizată a practicilor scrisului din preuniversitar: depășirea barierei factuale (asumarea unei legături directe cu fenomenul studiat, i.e. cercetare), depășirea barierei documentării (asumarea coordonatelor disciplinare sistematice), bariera originalității (găsirea de subiecte relevante și actuale ale scrisului și cercetării) și bariera stilului (adoptarea unei retorici „academice” adecvate suficient de flexibilă pentru a se adapta unor cerințe complexe). La toate acestea se adaugă nevoia de comunicare pragmatică cu comunitatea discursivă (Swales 1990) în care trebuie să se integreze, care în cazul acesta are o dimensiune pronunțat pedagogică. Toate aceste nevoi de depășire a barierelor au fost recunoscute recent ca fiind importante în întregul sistem de învățământ universitar românesc, dovida în acest sens fiind, pe de-o parte, interesul crescând asupra cercetării practicilor scrisului la nivel universitar (Chitez, Doroholschi, Kruse, Salski, Tucan 2018), iar pe de altă parte introducerea în planurile de învățământ ale programelor de studiu a unor discipline conectate la pedagogia scrisului academic și a metodologiei cercetării.

De exemplu, la Universitatea de Vest din Timișoara, majoritatea programelor de studii au introdus în ultimii ani discipline de acest fel, adaptate în funcție de specificul fiecăruia dintre ele⁵. Dacă la unele dintre programe, acolo unde relevanța scrisului „academic” pare a fi relativ minoră (*Arte plastice sau Drept*, de exemplu) se face un curs facultativ de *Scriere*

⁵ Informații extrase din planurile de învățământ ale programelor (www.uvt.ro).

academică, în cadrul altor arii disciplinare elementele de „pedagogie a scrisului” sunt de cel puțin două categorii. E vorba în primul rând de o categorie de discipline care pun accentul pe elementele de comunicare specifice domeniului, elemente care implică și scrisul ca, de exemplu, *Redactare și comunicare științifică și profesională* (Geografie, Biologie), *Tehnici și abilități academice* (Asistență socială, Psihologie) sau *Elemente de bază în studiul filologic* (Litere). De remarcat și faptul că, tot în ultimii doi ani, au fost introduse la toate specializările, probabil tot în urma observațiilor legate de lipsa de pregătire a studenților pentru cercetare și scris academic, discipline care se concentrează pe elaborarea lucrării de finalizare a studiilor („Lucrarea de licență”), suplinind uneori lipsa unor discipline conexe (ca, de exemplu, la programele de Matematică, Fizică și Sociologie), dublând uneori intenționat aceste discipline (Litere). Aceste discipline formează cea de-a doua categorie despre care vorbeam mai sus: *Metodologia realizării lucrării de licență* (Matematică), *Metode de cercetare și practica elaborării lucrării de licență* (Litere), *Elaborarea lucrării de licență* (Fizică, Științe economice), *Laborator de sociologie în vederea elaborării lucrării de licență* (Sociologie) etc. Dincolo însă de această concentrare „disciplinară” pe problemele scrisului academic și pe rezultatele practice vizate (elaborarea unei lucrări de finalizare care să demonstreze profesionalizarea în interiorul specializării a studentului), problemele scrisului sunt integrate și în parte dintre celelalte discipline din planul de învățământ, mai ales că la majoritatea acestora studentul trebuie să elaboreze în timpul anului școlar diferite „lucrări” care implică scrisul, iar la final, nu de puține ori, studenții trebuie să promoveze un examen scris.

Vom discuta în cele ce urmează un exemplu de la Facultatea de Litere, acolo unde programele de studii sunt cel mai aproape de disciplina preuniversitară unde se practică frânturile de „pedagogie a scrisului” discutate la începutul acestei lucrări (i.e. Limba și literatura română).

La programele de studii filologice de la Universitatea de Vest din Timișoara experiența ultimilor zece ani a făcut vizibilă atât o oarecare precaritate a pregătirii studenților care începeau studiile universitare, cât și dimensiunea automatizată și reproductivă a scrisului la majoritatea dintre aceștia. De aceea, în 2014 a fost introdus la anumite programe de studii (Română, Engleză, de exemplu) un examen de admitere care avea menirea nu numai să facă o selecție a candidaților, dar și să permită evaluarea gradului de pregătire a acestora, în vederea unei ulterioare calibrări a nivelului și a instrumentelor pedagogice.

4. Corpusul NoviceRO - o analiză

4.1. Context

Proba de admitere la *Limba și literatura română* (ca specializare principală sau secundară) vizează, în primă instanță, verificarea unor cunoștințe minimale din sfera lexicologiei și gradul de însușire a normelor ortoepice, ortografice și de punctuație (spre exemplu: indicarea unor sinonime; identificarea unor cuvinte derivate; rescrierea unui enunț, corectând greșelile existente etc.). O a doua parte a evaluării se orientează către dimensiunea literară și discursivă, prin selectarea câte unui text literar ce trebuie analizat și interpretat. Cerința nu este, în fond, departe de „imperativele” mediului preuniversitar, însă indicațiile nu îndrumă candidatul spre schematisme. Este necesară scrierea unui „eseu” de aproximativ 500 de cuvinte, care să urmărească identificarea apartenenței textului-suport la un tip de discurs/gen/specie; încadrarea lui într-un curent literar/ într-o paradigmă estetică; identificarea unei tematici; descrierea textului; analiza figuralității specifice textului (identificarea celor mai importante figuri de stil și a funcționării lor în cadrul textului); exprimarea unei opinii argumentate asupra semnificațiilor textului. Departe, așadar, de a impune „modele” – fie de scriere, fie interpretative, iar, față de subiectele pe care elevii le-au avut de rezolvat la examenul de bacalaureat, proba își propune să verifice independența candidaților în gestionarea unor „concepte operaționale” într-un exercițiu hermeneutic. De menționat este că, la bacalaureat, subiectul al II-lea, aplicat pe un text la prima vedere (cum aminteam anterior), are o pondere nesemnificativă din punct de vedere matematic (minimum 50 de cuvinte pentru 10 puncte), în timp ce subiectul al III-lea (30 de puncte), care are potențialul unei analize (fiind necesară analiza unor „elemente de structură, de compoziție și de limbaj”) se reduce la superficialele „comentarii” la care devine mai importantă forma („existența părților componente – introducere, cuprins, încheiere”) decât conținutul.

4.2. Date NoviceRO

Prin urmare, primul set de texte analizate în studiul nostru este reprezentat de corpusul NoviceRO, alcătuit din 30 de analize elaborate de candidați în timpul examenului de admitere în sesiunea din iulie 2018. În cazul de față, textele literare date spre analiză aparțin unor autori destul de vehiculați de programa de liceu, unii fiind chiar canonici: Lucian Blaga (*Izvorul*

noapții), Tudor Arghezi (*Ceasul de-apoi*), Ana Blandiana (*Iarna stelele*, singurul autor „necanonic”). Selecția celor 30 de eseuri a fost aleatorie, acoperind întreaga plajă de note. Corpusul conține un total de 10119 cuvinte (2343 cuvinte distincte), eseurile având între 83 și 761 de termeni (cu o medie de 330 cuvinte/lucrare). Numai trei candidați au „depășit” „norma” de 500 de termeni și încă trei au scris între 400 și 500 de cuvinte, ceea ce ne poate duce în două direcții: a) elevii nu au acordat suficientă atenție textului – ieșind din sfera literaturii arhicunoscute, nu au fost suficient de pregătiți să jongleze cu noțiunile teoretice și să le aplice în mod consistent; b) subiectele sunt mult prea elaborate pentru timpul acordat (2 ore⁶). Evident, nu criteriul cantitativ este cel luat în discuție în cadrul evaluării la admitere, însă el poate fi grăitor pentru specificul atitudinal al candidaților, pentru seriozitatea cu care se pregătesc pentru un examen decisiv pentru viitorul lor. Densitatea lexicală a eseurilor variază între 0.446 și 0.736, iar numărul de cuvinte dintr-o frază are valori între 15 și 40, ceea ce denotă diferențe destul de mari între candidați în ceea ce privește modul de organizare a discursului.

4.3. Automatisme de natură retorică: taxonomia textului

Corelând analiza noastră cu aspectele discutate anterior (baremul, respectiv natura schematică a textelor produse de elevi), am urmărit în principal structurile și șabloanele compoziționale care introduceau răspunsuri directe la cerințele/sugestiile de rezolvare, încercând să explicăm și funcționarea acestora. De pildă, chestiunea „apartenenței” la un „gen” sau un curent literar e în esență oglinda unei operațiuni mentale de categorizare necesare relaționării textului cu un set de trăsături specifice (formale și culturale) care vor funcționa ulterior ca un fundal al descrierii și analizei specificului textului. În principiu, așa cum arată psihologia cognitivă (Barsalou 1992), categorizarea are un caracter procesual, făcându-se în directă relație cu „obiectul” integrat categorial. Nu întâmplător acest mecanism cognitiv e, de obicei, descris ca unul dintre elementele de manifestare a gândirii critice (Cottrell 2005: 1). Dar acest lucru nu se întâmplă în mare măsură în corpusul studiat. „Aparența” sau „curentul literar” au fost menționate de 40 de ori (în 24 de lucrări, pentru că 6 elevi nu s-au referit deloc la acest aspect) – jumătate dintre contexte au inclus genul (de 19 ori cel liric, o dată cel epic), 15 contexte au inclus un curent (14 – modernismul, 1 – romantismul).

⁶ Ceea ce, totuși, nu credem că este cazul. Partea de limba română poate fi rezolvată în maximum 30 de minute, lăsându-le candidaților 90 de minute pentru analiza unui text liric de maximum o jumătate de pagină.

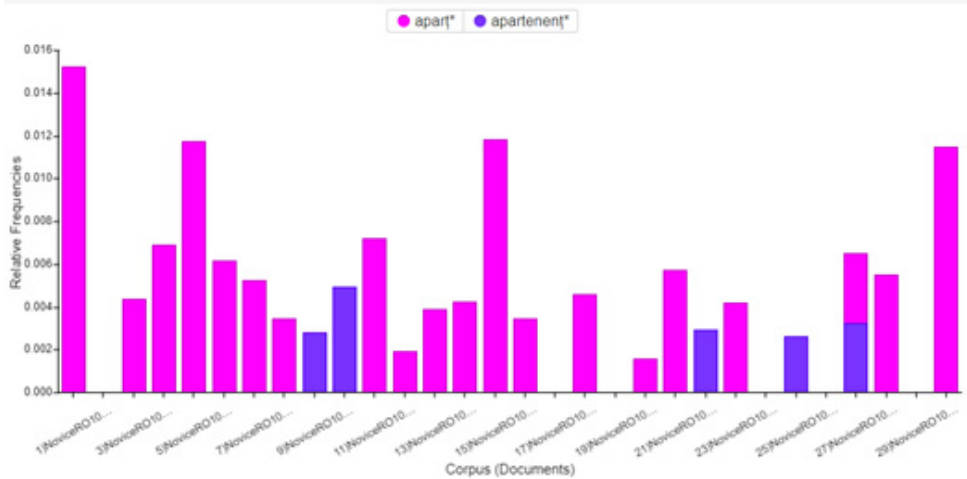


Figura 1 – Chestiunea „apartenenței” în corpusul NoviceRO⁷

De altfel, referiri la paradigmele estetice sunt deseori prezente (modern/modernism – 56, romantic/romantism – 7, neomodernism – 2, postmodern – 2, simbolism – 1).

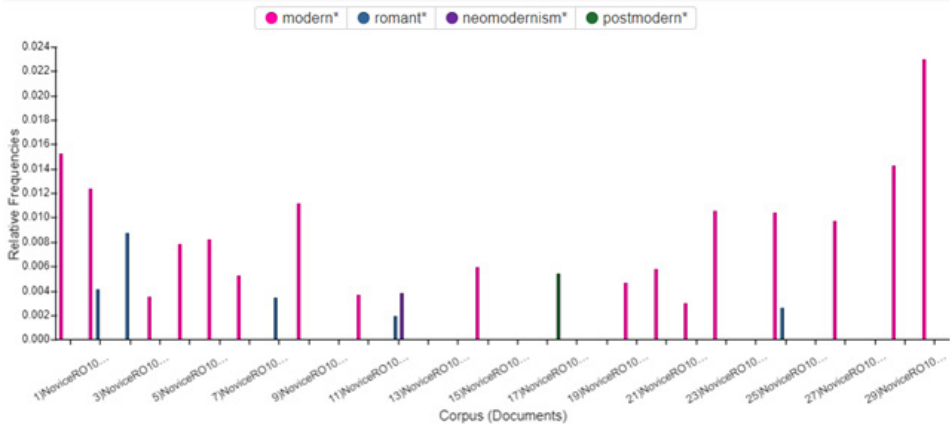


Figura 2 – Paradigme estetice menționate în corpusul NoviceRO

⁷ Analizele și graficele au fost realizate cu ajutorul Voyant Tools (Sinclair, Stéfan, Rockwell, Geoffrey, 2020. Voyant Tools. Web. <http://voyant-tools.org/>) și Sketch Engine (Kilgarriff, Adam, Baisa, Vít, Bušta, Jan, Jakubíček, Miloš, Kovář, Vojtěch, Michelfeit, Jan, Rychlý, Pavel, Suchomel, Vít, 2014. *The Sketch Engine: ten years on*, in „Lexicography”, 1, p. 7-36; <https://www.sketchengine.eu/>). Termenii căutați în corpus au vizat, în cazul Figurii 1, toate formele verbului „aparține”, respectiv ale substantivului „apartenență” (de aici semnul „*”, care va apărea și în cazul celorlalte figuri).

Nu este de mirare că prevalează „modernismul”, de vreme ce două texte aparțin unor autori asociați în liceu cu această mișcare literară, însă problemele intervin în momentul în care candidatul este nevoit să aducă argumente, să facă delimitări sau să discute despre curente mai puțin exploatate în programa din preuniversitar. Spre exemplu, nu de puține ori lucrările încep cu o „definiție” a modernismului („Modernismul este un curent literar apărut în secolul al XX-lea, urmărindu-se sincronizarea literaturii românești, cu literatura europeană. Critic desăvârșit, Eugen Lovinescu, pune bazele modernismului și publică în revista «Zburătorul» (*sic!*) teoria acestui curent literar. Prin modernism, literatura română se rupe de tiparul riguros și clasei impus (*sic!*), iar scriitorului i se acordă libertatea în creație.”), urmată de o scurtă „analiză” a textului, care nu trece, de fapt, de un nivel descriptiv, reproducând prozaic textul: „Cuprins de sentimentul dragostei, eul liric privește, seara, ochii negri ai iubitei și îi compară cu izvorul tainic care curge noaptea. [...] Momentul desfășurării acțiunii este seara, moment romantic” (NoviceRO1002). În cazul poeziei scrise de Blandiana, eseurile (NoviceRO1012-NoviceRO1019) nici nu mai încheagă argumente, ci încearcă să mascheze lipsa acestora prin apelul la citate sau referințe generale: „Poezia, afirma Paul Valéry, este o artă a limbajului, creație subiectivă menită să oglindească sentimentele profunde ale umanității. Textul rămâne astfel asemenea labirintului lui Dedal: îl închide în el pe autor și, odată ce «lectorul și-a asumat acest text, devine și el captiv» (Umberto Eco). Din postura lectorului captiv în lirica Anei Blandiana, vom dezvolta reperele fundamentale ce structurează imaginarul poetic.” (NoviceRO1017). Nimic împotriva acestor considerații, câtă vreme însă acestea au relevanță pentru demersul hermeneutic. Mai mult, diferențierea gen/curent nu este clară pentru toți candidații: „Poezia «Ceasul de-apoi» se încadrează în genul liric din perspectiva curentului literar.” (NoviceRO1029). În ceea ce privește „genul”, din cele 36 de ocurențe, 29 marchează clar liricul în locații (peste 80%). Aceste observații ne arată că mecanismul categorizării funcționează ca un automatism de natură retorică și nu ca un mecanism cognitiv adaptat „obiectului” studiat.

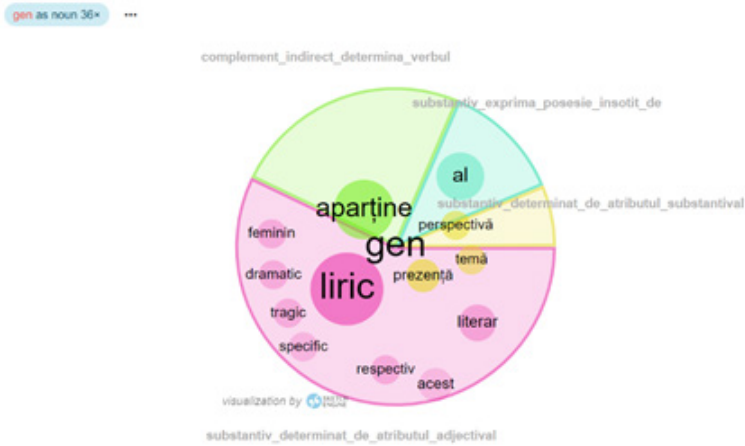


Figura 3 – Schema colocațiilor substantivului „gen” în corpusul NoviceRO

O încercare de descriere (clișeică) a textului este marcată prin structuri de tipul „textul/poezia/opera este”, 25 la număr fiind cele care evaluează sau cataloghează poemul: „Acest text este o capodoperă a lui Lucian Blaga” (NoviceRO1004), „«Ceasul de-apoi» de Tudor Arghezi este poezie misterioasă, codificată” (NoviceRO1020), „«Ceasul de-apoi» este o alegorie pe tema timpului” (NoviceRO1025). La fel de clișeică este și menționarea caracterului generic al liricului de a „transmite sentimente”: 32 de ocurențe ale termenului „sentimente” sunt legate de verbe precum „transmite”, „exprimă”, „expune”, „evidențiază”, „prezintă”, la fel ca substantivele „emoție” (8 prezențe), „trăire” (10 prezențe), „gând”/„gânduri” (11 prezențe). Evident, caracterul afectiv al textului este legat și de elementele sale generative: 84 de structuri trimit la autor/autoare (38), scriitor/scriitoare (7), poet/poetă (39) și doar 20 dintre ele (mai puțin de 25%) se referă cu adevărat la persoana biografică, în timp ce „eul liric” sau „eul poetic” apar în 42, respectiv 3 structuri. Însă confuzia între instanțele intra- și extratextuale este extrem de frecventă în liceu. De observat aici apetența pentru cuvinte/sintagme din arii semantice greu definibile (i.e. „capodoperă”, „misterios”) și, în același timp, modelul schematic de definire a liricului ca „expresie directă a sentimentului”, expresie asociată intențiilor auctoriale, în definitiv o schematizare a definiției romantice a literaturii, extrem de populară în învățământul românesc. Remarcăm și aici că ceea ce ar reprezenta selecția argumentelor derivă nu neapărat din relația directă cu textul, ci mai degrabă din prejudecățile despre literatură exersate didactic (definiția literaturii ca expresie (in)directă a sentimentelor autorului/ poetului, identitatea

generativă a eului biografic și a eului artistic, idea că literatura vorbește „încifrat” despre lucruri „profunde”, „misterioase”, „greu accesibile” etc.).



Figura 4 – Schema colocațiilor pentru elementele generative („autor”, „scriitor”, „poet”) în corpusul NoviceRO

La nivel ideatic, lucrările conțin, într-adevăr, încercări de a identifica teme (65 de contexte), motive (20), laitmotive (5), ideea/ideile textului (23), mesajul (4) – dar acestea vehiculează noțiuni aduse în discuție frecvent în cazul textelor prezente în programa de liceu. Simplificând, textul blagian a fost subsumat iubirii, cel al Anei Blandiana – singurătății (termen ce apare printre „motive”), cel arghezian – preponderent timpului și morții. Cu astfel de „mari teme ale literaturii” studenții s-au confruntat când au discutat, probabil, și despre Eminescu sau Bacovia – asocieri care, în esență, chiar pot fi justificate și exploatate, pentru că tocmai tematica este cea care apropie textele unor autori diferiți. Dar aceste „concepte operaționale” sunt deseori confundate: atât ideea, cât și mesajul sunt înțelese ca parte a comunicării literare și a transferului „informațional” către lector. Motivele selectate țin, în mare parte, de cadrul exterior (noapte, lumină, stele), laitmotive au fost considerate *ochii* (la Blaga) și *ora* (la Arghezi) – prin simpla frecvență a termenilor –, în timp ce interpretarea/ menționarea concretă a unei idei este rară: „ideea de frig” (NoviceRO1016), „ideea misterului continuu” (NoviceRO1006), „ideea de mister, de sumbru” (NoviceRO1002) etc. Dincolo de faptul că aceste „idei” nu sunt articulate, ele se bazează pe survolarea textului și izolarea unor termeni, nicidecum pe capacitatea de a sesiza modul în care un efect de limbaj trădează procese cognitive. Mai mult decât atât, cheștiunea figuralității este tratată superficial – „figurile de stil” (36 ocurențe) sunt mai degrabă enumerate, exemplificate, dar nu este lămurită în detaliu funcționarea lor la nivelul textului: sunt exemplificate 24 de „metafore” din 41 de ocurențe ale termenului, 19 epitete (toate, fiind probabil și cele mai simple la nivelul identificării), 4 inversiuni, 3 comparații, 4 enumerații, o antiteză, o hiperbolă, o asonanță, un oximoron etc. Prin definiția școlărească, textul liric este cel „foarte

încărcat de [...] figuri de stil ce ajută la crearea (*sic!*) tabloului” (NoviceRO1013), iar „Nivelul stilistic al acestui text este constituit dintr-o multitudine de figuri de stil precum: sincopa: [...], sinereza [...], asonanța [...], aleterația (*sic!*) [...], epitele [...], metafora [...], enumerația [...], inversiunea [...], oximoronul” (NoviceRO1003).

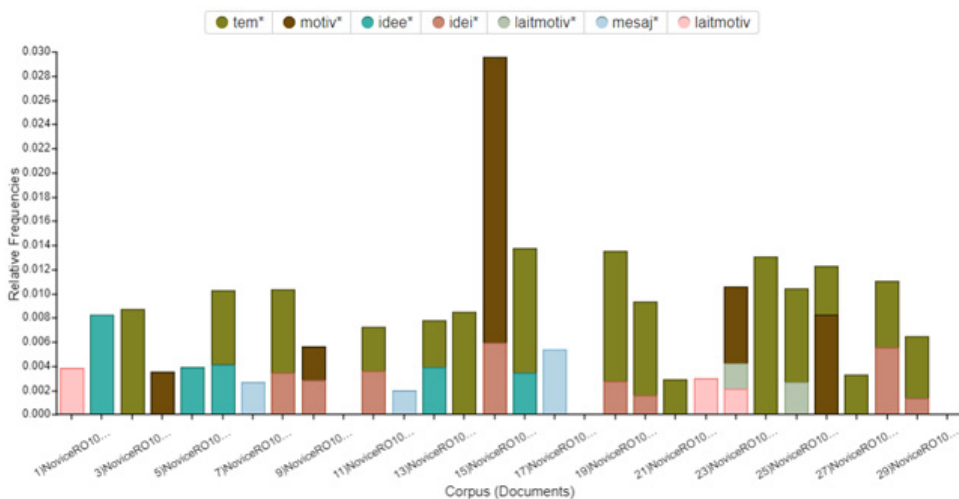


Figura 5 – Elemente de interpretare a conținutului în corpusul NoviceRO

4.4. Exprimarea „argumentată” a opiniei

Un alt aspect urmărit în studiul nostru se referă la *patternurile* retorice, la structura compozițională a eseurilor, la, în fond, „structura textului argumentativ” care aminteam mai sus că este extrem de „exersată” în timpul liceului. 15 (50%) lucrări conțin o „opinie”, o „păreră” sau un „punct de vedere”, ori utilizează verbele „consider”, respectiv „cred” pentru a formula o poziție față de textul-suport:

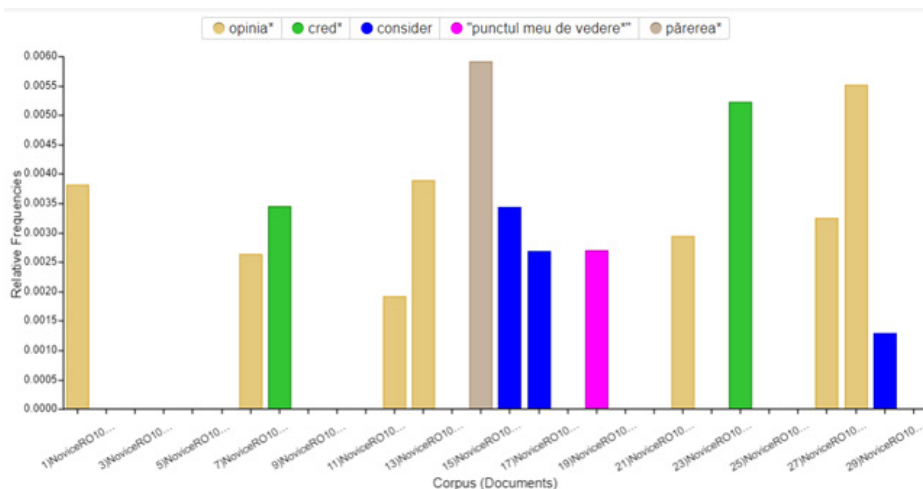


Figura 6 – Formularea opiniei în corpusul NoviceRO

Exprimarea opiniei nu presupune însă, în cazul acestor texte, și reflexivitatea formulării unei ipoteze interpretative, ci se limitează la afirmații irelevante („Din punctul meu de vedere, iarna ar trebui să fie ceva plăcut, să apropie și poate chiar dacă este un anotimp rece, să aducă o anumită căldură.”, NoviceRO1019), la un demers observațional, la ancorarea în automatisme de limbaj formulate uneori chiar într-o logică circulară („În opinia mea, acest text se încadrează în lirica modernistă prin limbajul tipic arghezian.”, NoviceRO1027). Elementele care ar trebui să dea coeziune discursului sunt aplicate mecanic: 13 texte conțin 22 de conectori specifici pentru inserarea unor argumente („în primul rând” – 1, „în al doilea rând” – 1, „de asemenea” – 11, „totodată” – 9), iar 20 de texte conchid textul cu structuri de tipul „în concluzie” (11), „concluzionând” (1), „așadar” (2):

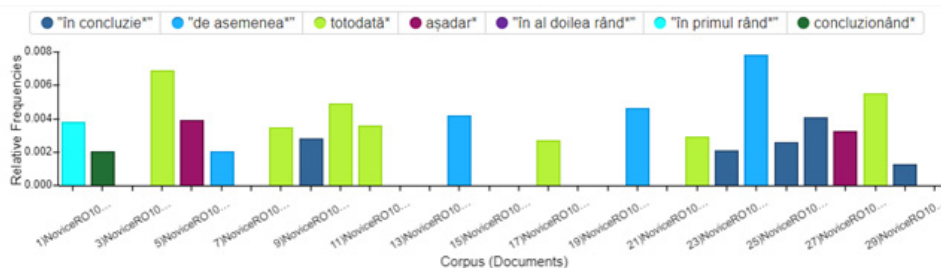


Figura 7 – Conectori în corpusul NoviceRO

De menționat este că argumentele sau concluziile nu vizează neapărat aspecte științifice, unele trădând chiar confuzii grave la nivel de noțiuni

teoretice: „În opinia mea, cred că opera «Izvorul nopții» de Lucian Blaga este romantică deoarece transmite simțiri personale ale creatorului avute față de persoana iubită prin îmbinarea perfectă cu prezența figurilor de stil și legătura construită la fel de armonios cu titlul.” (NoviceRO1008); „În concluzie, poezia «Ceasul de-apoi» de Tudor Arghezi este o poezie misterioasă, codificată, structurată ca un labirind (*sic!*) pe care cititorul trebuie să îl înțeleagă, dar mai ales să îl simtă.” (NoviceRO1020); „În concluzie, având în vedere cele afirmate, opera «Ceasul de-apoi» de T. Arghezi este o operă a genului dramatic, cea a genului tragic, prin care poetul își arată disperarea, depresia și frământările sale interioare duse până la extrem.” (NoviceRO1024). Concluzia devine, în acest caz, doar o „formulă de încheiere” utilizată mecanic, cu scopul de a expedia subiectul, iar argumentele nu reprezintă raționamente, ci simple adății informaționale.

Cu ce rămânem, cantitativ vorbind, după statisticile făcute pe acest corpus? O căutare a celor mai frecvente colocații de 3-5 cuvinte, identificate de Sketch Engine, include: clișee vehiculate în preuniversitar legate de caracterul liric al textelor, prezența figurilor („figuri de stil” – 19), apartenența la gen („aparține genului liric” – 16), trăsături ale genului, caracterul afectiv (exprimă „în mod direct idei și sentimente” – 10), dar și aspecte care țin de structura discursului („conectorii”, de exemplu: „în opinia mea” – 9). Însă, cum aminteam anterior, impresia generală este că studiul textului rămâne la nivelul unor automatisme retorice, urmând un șablon (provenit chiar de la nivelul studiilor gimnaziale) care împiedică atât contextualizări necesare, cât și, până la urmă, lectura atentă și aprofundată, respectiv urmărirea unei analize coerente. Fondul ideatic al textului este tratat superficial, iar abilitățile de gândire critică nu sunt exersate, pentru că elevul se cantonează în construirea unui discurs prin jalonarea acestuia cu termeni-cheie (conectori, curente, elemente de figuralitate) care arată cel mult capacitatea de a numi/identifica o serie de fenomene, dar nu de a le interpreta în adevăratul sens al cuvântului. Este, poate un aspect simptomatic pentru întreaga pregătire pe care o oferă mediul preuniversitar viitorilor studenți, de aici și nevoia de reflecție asupra fenomenului. Lipsa unei abordări responsabile și riguroase a sarcinilor de lucru poate fi și efectul unor modele tradiționale de predare, care persistă în învățământul românesc (v. Bardi, Muresan 2014: 121).

5. Corpusul LitRO – o analiză

5.1. Analiza literară ca gen academic

Începând studiile universitare, studenții de la LL Română trebuie să scrie pe parcursul primului an texte asemănătoare ca teme individuale. Pe deasupra,

acest tip de text poate fi ales ca formă de evaluare la unele dintre disciplinele programului. De exemplu, una dintre disciplinele obligatorii pentru studenții anului I la care se folosește o formă similară de evaluare finală este *Teoria literaturii*. Obiectivele principale ale acestei discipline sunt acelea de a oferi o perspectivă generală asupra fenomenului literar și o sistematizare a instrumentelor de care e nevoie în analiza, discuția critică și interpretarea textelor literare. Totodată, *Teoria literaturii* încearcă familiarizarea studenților cu limbajul specific al studiilor literare și culturale, necesar unora dintre disciplinele studiate ulterior. Toate acestea nu pot fi făcute fără o dimensiune practică, de obicei materializată în analiza și interpretarea de texte literare, deși se fac discuții și asupra altor tipuri de texte. Examinarea finală la această disciplină include și un text scris de tip argumentativ, asemănător examenului de admitere prin faptul că se concentrează pe o analiză de text, de data asta un text „la prima vedere”, mai precis un text ales din afara obișnuințelor de lectură ale studenților (un text non-canonic, oricum nestudiat până atunci). Baremul era formulat și aici în interiorul subiectului, ca modalitate de sugestie pentru elaborarea eseului: „Descrieți, analizați și interpretați textul de mai sus. [în elaborarea răspunsului veți lua în calcul următorul barem: 1. descrierea textului și a particularităților sale. / 2. Analiza elementelor specifice (modalități de construcție, figuralitate, configurarea coerenței semantice a textului. / 3. Interpretarea argumentată, bazată pe analiză, a textului. / Pentru coerența lucrării, corectitudine și folosirea unui limbaj teoretic adecvat se acordă un punct.]”. Scopul evaluării este acela de a măsura modul în care studenții interiorizează elementele vizate de obiectivele disciplinei (cunoștințe teoretice despre literatură aplicate la discuția specifică despre texte literare noi, folosirea limbajului de specialitate, capacitate de gândire critică și argumentație, capacitatea de elaborare clară, corectă gramatical și originală a unei analize de text).

5.2. Date LitRO

30 de lucrări ale studenților de la specializarea Limba și literatura română – Limba și literatura engleză din sesiunea iunie 2020 au fost selectate pentru al doilea corpus al prezentei lucrări (LitRO). Selecția a fost aleatorie, singura decizie voluntară în această alegere a fost ca notele obținute să fie diverse și reprezentative pentru întregul grup. Chiar dacă autorii celor două corpusuri utilizate nu sunt aceiași, intenția studiului este tocmai de a observa dacă structurile retorice și de scriere academică s-au schimbat în ultimii ani la studenții facultății noastre. La nivel cantitativ, cele 30 de texte însumează 10808 cuvinte (2411 cuvinte distincte), variind, ca lungime, între 46 și 627 termeni, cu o

medie de 350 de cuvinte/lucrare. Densitatea lexicală a eseurilor variază între 0.508 și 0.898, iar media numărului de termeni într-o frază are valori între 13 și 42. Aparent, este un minus față de corpusul NoviceRO, însă la consultațiile referitoare la examenul disciplinei studenților li s-a explicat necesitatea concentrării informației: aspectele ce țin de biografie ori noțiuni teoretice neaplicate nu sunt punctate, la fel și observațiile generale care nu sunt consecința directă a interpretării textului. Observăm însă că diferențele sunt din nou semnificative între studenți. De altfel, discuțiile interne, la nivelul departamentului, au remarcat, în mare, aceiași studenți care pot performa atât la disciplinele de limbă, cât și la cele de literatură, ceea ce probează disponibilitatea acestora de a-și asuma o etică a cercetării și o rigoare a învățării.

5.3. Recalibrarea practicilor de scriere

În cazul LitRO, încercările studenților de a „demonstra apartenența” la „genul liric” au fost mai răzlețe (10 ocurențe), iar încadrarea a fost corectă (spre deosebire de aparițiile epicului sau ale dramaticului din NoviceRO). „Genul liric” este prezent de 7 ori, dar studenții accentuează *caracterul liric* al textului: termenul „liric” are o frecvență de 63,87 la mia de cuvinte – 154 ocurențe în corpus. Dintre acestea, colocații precum „caracter liric”, „creație lirică”, „discurs liric”, „gen liric”, „monolog liric”, „poem liric”, „poezie lirică”, „text liric” reprezintă aproximativ 30%, referirile la secvențialitatea textului („secvență lirică”) sunt infime (6 la număr), în timp ce 100 de ocurențe au în vedere, de fapt, subiectivitatea scrierii („eu liric”, „lirică personală”, „mărci lirice”, „voce lirică”). Subtila transformare derivă și din imperativele disciplinei, care încearcă să determine asumarea unui limbaj (mai) academic⁸ prin accentuarea inadecvării registrului din preuniversitar:

⁸ Doar un exemplu de formulare care pare că iese din constrângerile inocent-școlărești: „tot de domeniul lirismului ține și profunda încărcătură expresivă a textului, printr-o mare densitate figurală. Observăm că poemul este construit pe baza unui paralelism sintactic, al cărui «schemlet» este constituit de o suită de repetiții, de enumerații, întregul ansamblu proiectându-se într-un orizont încărcat metaforic.” (LitRO1007). Se observă aici intuirea relevanței pe care o au micro-structurile figurale în construirea întregului discurs.

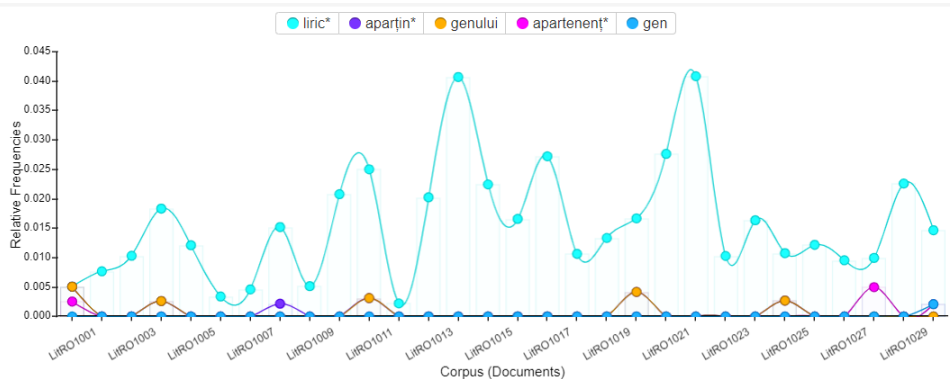


Figura 9 – Chestiunea „apartenenței” în corpusul LitRO

Conexiunile cu vreun curent nu mai sunt prioritare (8 menționări ale modernismului), însă discutăm despre un autor din afara literaturii române, ce nu a fost parcurs nici la specializările secundare, de aici și eventuala reticență în alegerea unui eșafodaj estetic (dublă de lipsa acestui criteriu în barem). Studenții pun astfel accent pe constantele lirismului, amintite în cadrul cursului de la această disciplină (*figuralitate*, *muzicalitate* și *subiectivitate*, menționate de 20, 11, respectiv 30 de ori), nu pe „genul liric” (7 ocurențe):

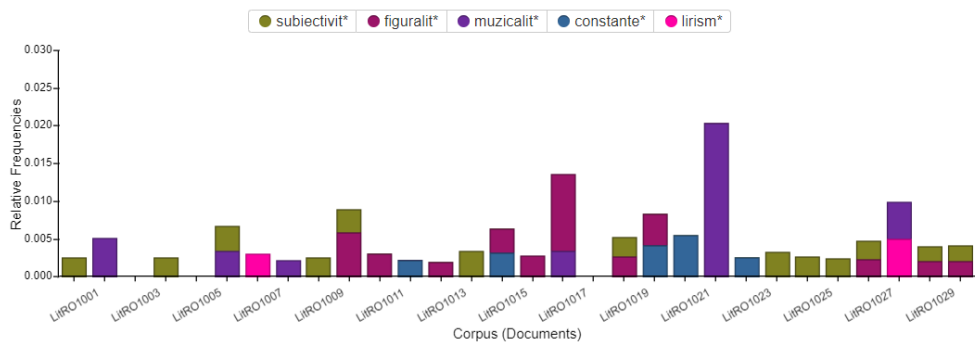


Figura 10 – Constante ale textului liric în corpusul LitRO

În fapt, aici avem de-a face cu o recalibrare simplă a practicilor de scriere: este provocarea de a trece de la etichete generice (și problematice, cum e *genul*), aplicate mecanic, la vizualizarea unor modalități de organizare a discursului literar. Sunt repere intuite deja în pregătirea din timpul liceului, dar utilizate atunci în manieră convențională, fără a înțelege logica ori cauzalitatea acelor formulări.

La nivelul elementelor generative, întâlnim numai 15 ocurențe ale unor termeni precum *autor/poet/scriitor*, prezenți, de altfel, doar în 6

texte (20%). În schimb, eul liric/vocea lirică rămâne o constantă în analiză (97 de prezențe). Pentru studenți, textul păstrează, totodată, un caracter referențial-afectiv, să îi spunem, pentru că textul încă „transmite”, „exprimă”, „prezintă” sau „ilustrează” sentimente sau experiențialul (în 8 contexte, dar verbele sunt mult mai frecvent asociate cu elemente textuale): „Eul liric își exprimă sentimentele de nostalgie” (LitRO1013), „este un text ce exprimă o experiență de viață matură” (LitRO1017), „Intensitatea emoțiilor pe care eul liric ni le transmite în mod direct, pot fi observate prin prezența unei voci lirice subiective” (LitRO1029) etc.

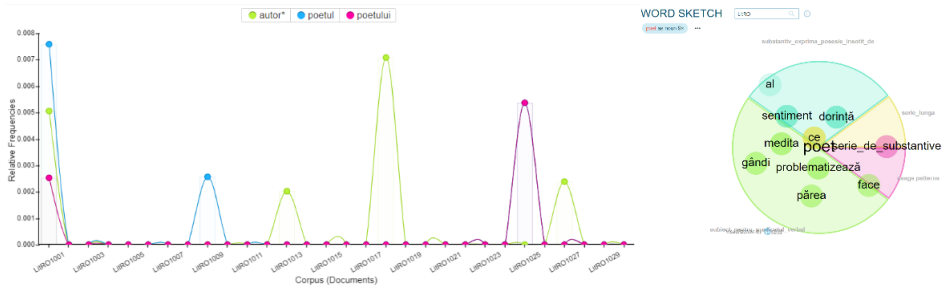


Figura 11 – Referiri la elementele generative („autor”, „poet”) în corpusul LitRO

5.4. Diversificarea limbajului

În ceea ce privește figuralitatea (42 de ocurențe), se observă o diversificare a limbajului, prin inserția unor tipologii vehiculate la curs: „figura echivalenței sintactice, paralelismul” (LitRO1001), „figuri ale echivalenței morfologice” (LitRO1026), pe lângă identificarea unora „clasice”: repetiția, enumerația, anafora. Dar caracterul descriptiv-interpretativ urmează același *pattern* al precizării/analizei temei (20), motivelor (4), pentru „conturarea” mesajului (1) sau explicarea unor „idei” (19), de multe ori insuficient dezvoltate pe parcursul eseului:

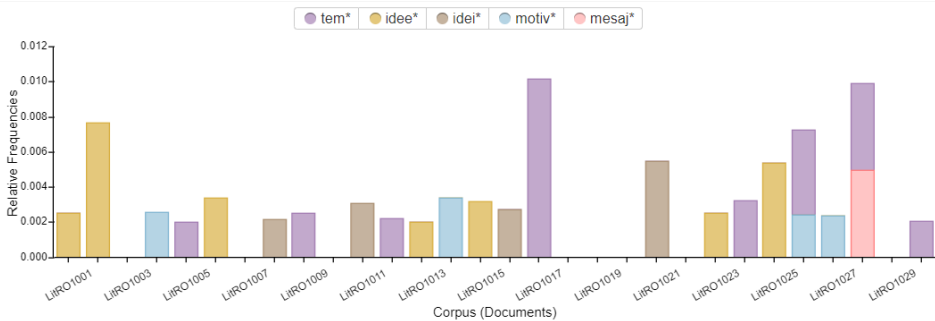


Figura 12 – Elemente de interpretare a conținutului în corpusul LitRO

5.5. „Tranziția” scrierii de la liceu la facultate: aspecte pozitive, limitări

Există o mai mare atenție acordată nivelului ideatic și celui formal al textului, lucru explicabil prin menționarea acestuia în barem: secvențialitatea sau structura lipsesc în doar 5 eseuri (16,6%). Dacă analiza „structurală” are în vedere exclusiv organizarea strofică, cea „secvențială” se referă în proporție de 95% (52 din 55 contexte) la palierul ideatic/conceptual al poeziei:

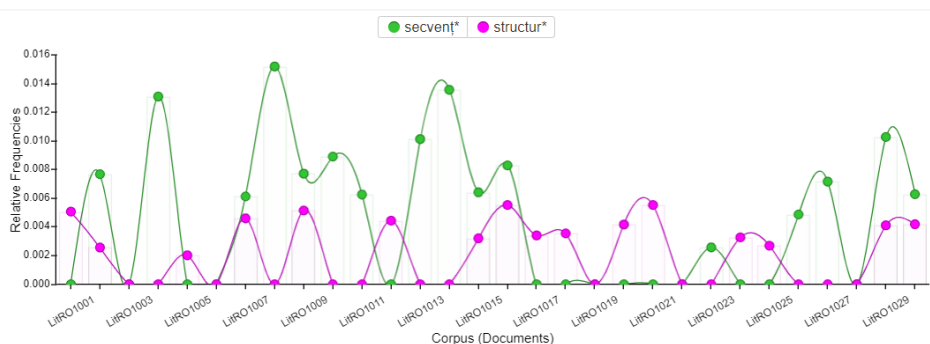


Figura 13 – Referiri la secvențialitatea sau structura textului în corpusul LitRO

Problematizarea conținutului și a sensurilor unui text literar rămâne veriga slabă a analizelor făcute de studenți. Ei demonstrează competențe lingvistice și, în general, teoretice, prin recunoașterea unor particularități formale și de construcție, dar funcționalitatea și potențialul scriiturii, în contextul mai larg al producțiilor literare, nu sunt examinate (încă): este de fapt pasul cel mai greu de făcut înspre asumarea unui etos al cercetării academice, care nu se poate realiza fără un background substanțial de lectură.

Mergând mai departe în analiza comparativă a celor două corpusuri, observăm aici că natura argumentativă a eseului trece pe planul al doilea, conectorii („în primul rând”, „în al doilea rând”, „de asemenea”, „așadar”, „totodată” etc.) fiind prezenți în 33,33% din lucrări. Pare că „opinia” lipsește cu desăvârșire (cum, de fapt, era și cazul corpusul NoviceRO), fiind preferate o dimensiune „mai științifică” și un caracter poate mai analitic și explicativ (evident, cu excepții: „Putem interpreta textul ca pe o dragoste neîmpărtășită.”, LitRO1020):

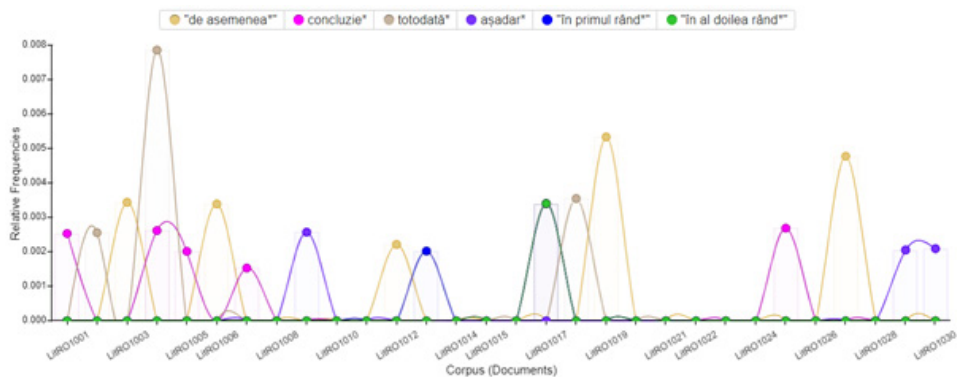


Figura 14 – Conectori specifici textului argumentativ în corpusul LitRO

Să nu fim foarte optimiști, totuși. Chiar dacă avem de-a face cu o estompare a modelului didactic în care conectorii prevalează, și nu conținutul, experiența didactică a dezvăluit nevoia studentului de a gândi în șabloane, căci o întrebare destul de frecventă întâlnită la seminare, în cadrul discuțiilor despre baremul examenului, viza tocmai niște repere mai detaliate sau „modele de rezolvare”, care se traduc în abordarea acelor constante specifice unor modalități discursive. E greu de spus cât din „modificările” apărute în elaborarea discursului vine din conformarea la noi rigori/cerințe (consecința a dorinței de a avea o notă cât mai bună la orice examen), respectiv din conștiința necesității unui act hermeneutic consistent, de care un viitor cercetător/cadru didactic din zona filologiei ar avea nevoie. Însă astfel de „exerciții” reprezintă un prim pas în demersul facultății de a contura profilul unui student competent și cu o mobilitate a abilităților de analiză.

6. Concluzii

Analiza celor două corpusuri ne-a arătat ceva din dinamica scrisului specifică tranziției de la preuniversitar la universitar. Specifice corpusului NoviceRO îi sunt elementele șablon de tip generic, analitic sau retoric, care indică mai degrabă o funcționare mecanică a discursului și o lipsă de adecvare analitică și critică în raport cu obiectul studiat (i.e. textul de analizat). Cel mai probabil, acest tip de funcționare e explicabil atât în relație cu pedagogia scrisului, atât în relație cu presiunea examenelor, cât și în relație cu abordarea de tip reproductiv a procesului de învățământ la acest nivel. În LitRO se vede în primul rând o diversificare a limbajului care pare a deveni fundamentul unei minime adecvări la natura obiectului studiat și nucleul unei atitudini productive. Însă tiparele sunt prea

puternice ca să fie părăsite dintr-odată. Poate de aceea se observă în acest corpus o încă puternică nevoie de reperi categoriale, care se manifestă în împrumutul superficial al unor formule care se află în pericolul de a deveni noi automatisme. Backgroundul cultural este și el deficitar în continuare, așa cum o arată analiza, dar aici credem că intră în discuție și dificultățile de a gestiona volumul mare de informații, de a face legăturile între cele lecturate și partea practică (aspecte identificate ca fiind constante pe parcursul școlarității). Însă diversificarea rapidă a perspectivelor⁹, de-a lungul unei scurte perioade de timp, poate fi un avantaj în mediul universitar, pentru că practica scrisului la acest nivel e mai degrabă procesuală, părăsind prescriptivul și încercând adecvarea scrisului la obiectul de referință, mai ales prin dezvoltarea unei perspective analitice și critice.

Referințe bibliografice:

- ANDREWS, R. 2007: *Argumentation, critical thinking and the postgraduate dissertation*, in „Educational Review”, 59 (1), 1–18, <https://doi.org/10.1080/00131910600796777>.
- BARDI, Mirela, MURESAN, Laura-Mihaela 2014: *Changing Research Writing Practices in Romania: Perceptions and Attitudes*, in Karen Bennett (Ed.), *The Semiperiphery of Academic Writing, Discourses, Communities and Practices*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, p. 121-147.
- BARSALOU, L. 1992: *Cognitive Psychology: An Overview for Cognitive Scientists*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
- CHITEZ, Mădălina, DOROHOLSCHI, Claudia Ioana, KRUSE, Otto, SALSKI, Łukasz, TUCAN, Dumitru 2018: *University Writing in Central and Eastern Europe: Tradition, Transition, and Innovation*, Springer.
- COTTRELL, Stella 2005: *Critical Thinking Skills. Developing Effective Analysis and Argument*, Palgrave.
- <http://subiecte.edu.ro/2021/bacalaureat/modeledesubiecte/probescrie/>.
- <https://www.sketchengine.eu/>.
- KILGARIFF, Adam, BAISA, Vít, BUŠTA, Jan, JAKUBIČEK, Miloš, KOVÁŘ, Vojtěch, MICHELFEIT, Jan; RYCHLÝ, Pavel, SUCHOMEL, Vít 2014: *The Sketch Engine: ten years on*, in „Lexicography”, 1, p. 7-36.

⁹ Inclusiv programa disciplinei *Limba și literatura română* pentru liceu așteaptă o remodelare, în sensul celei aplicate la nivelul gimnaziului, prin accentuarea strategiilor de lectură, de comprehensiune și de interpretare, altfel discrepanțele dintre cele două niveluri se vor accentua. Dacă, în opinia noastră, studiul cronologic al literaturii române (de fapt, al reperelor sale) este justificat în ciclul superior al liceului, clasele a IX-a și a X-a ar permite exact tranziția de la proiectul accesibilizării conținuturilor din ciclul gimnazial la apropierea substanțială de textul literar în anii terminali ai liceului. Cât despre efectele acestor încercări de modernizare a curriculumului, mai avem de așteptat vreo cinci ani.

MONTUORI, A. 2012: *Reproductive Learning*, in Seel N.M. (eds), *Encyclopedia of the Sciences of Learning*, Springer, Boston, MA, https://doi.org/10.1007/978-1-4419-1428-6_811.

SINCLAIR, Stéfan, ROCKWELL, Geoffrey 2020: *Voyant Tools*. Web. <http://voyant-tools.org/>.

LILLEJORD, Sølvi, DYSTHE, Olga 2008: *Productive learning practice – a theoretical discussion based on two cases*, „Journal of Education and Work”, 21:1, 75-89, DOI: [10.1080/13639080801957154](https://doi.org/10.1080/13639080801957154).

SWALES, John M. 1990: *Genre Analysis. English in Academic and research settings*, Cambridge, Cambridge University Press.

www.uvt.ro.

ANALIZA DE TEXT LITERAR: O PERSPECTIVĂ CANTITATIVĂ ASUPRA TEXTELOR STUDENȚEȘTI

Elena CRAȘOVAN¹

Roxana ROGOBETE²

Universitatea de Vest din Timișoara

¹elena.crasovan@e-uvvt.ro

²roxana.rogobete@e-uvvt.ro

Literary Text Analysis: A Quantitative Perspective on Students' Texts

The purpose of our study is to compare two corpora consisting of literary text analysis written by BA students from in the 3rd year. These two corpora have been created based on a selection of the aforementioned texts that were written in two different academic contexts. The first corpus (LIRA_1) consists of 62 texts written in class as part of examination, while the second set of 65 texts (LIRA_2) includes texts that were written when the transition to the online classes occurred. As far as the second set is concerned, the works produced by students relatively differ from those from the first set since the students were asked to base their analysis on excerpts of literary criticism gathered in a small corpus. Our paper depicts how corpus tools can point out a general overview of students' writing and decide to what extent the quantitative perspective corresponds to the qualitative one. We are interested in the content of these analyses, examining the ways in which students managed to frame the given literary texts within the correct cultural paradigm and reached the key points in their essays. Even though this academic genre (i.e. literary text analysis) is still not represented well enough within the Romanian HE system, it is part of the curriculum for secondary education (high school) and higher education (university). Regarding this last level of education, namely higher education, literary text analysis practice also intends to mainly motivate and improve students' skills to grapple with standardized tests that target entrance in the pre-university teaching system. Eventually, based on the results of the corpus analyses and on the overall perspective, we come up with several pedagogical recommendations, since university teachers face several challenges in the process of improving students' writing skills.

Keywords: *academic writing; corpus linguistics; cultural paradigms; literary analysis; university teaching.*

1. Introducere: context

În rândul studenților filologi, practicile de scriere reprezintă o componentă extrem de importantă pentru formarea viitorului cadru didactic sau cercetător, indiferent de genul academic abordat¹. Fie că vorbim despre lucrări de seminar, eseuri, analize de text, referate, ele pregătesc studentul pentru redactarea unor lucrări științifice, în care să demonstreze independența în cercetare. Dintre toate „formulele”, analiza de text literar este o cerință frecventă, aplicată deseori la seminare sau chiar examene specifice unor discipline (deci ca evaluare parțială sau sumativă), deoarece urmărește modul în care se gestionează terminologia critică-teoretică într-un proces hermeneutic aplicat. Fie că analiza textului este făcută ca preambul pentru contactul cu universul literar al unui autor, fie că este cerută ca exercițiu pentru a aprofunda creația scriitorului, ghidată sau nu de repere, analiza literară investighează modul de funcționare a elementelor textuale, corelarea lor cu un context cultural-estetic și probează capacitatea studentului de a înțelege, descrie și interpreta un text. Văzută drept instrument de cadre didactice diferite, ea devine un gen academic destul de flexibil, dar constant în „comunitatea discursivă” a științelor umaniste, deși pare „periferic” și nu este dezbătut, ca model, în studiile de specialitate destinate scrierii academice (v. Dontcheva-Navratilova 2014: 39), în România, cel puțin². De altfel, în mediul universitar nu este încă suficient fundamentat studiul scrierii academice (v. Chitez, Doroholschi, Kruse, Salski, Tucan 2018), dar articolul nostru își propune să demonstreze că o cercetare aplicată pe un grup redus de studenți poate fi revelatoare pentru identificarea unei „tradiții”, a unor „modele” și poate deveni reprezentativă cel puțin la nivelul unei instituții (i.e. Facultatea de Litere, Istorie și Teologie din cadrul UVT).

Dacă primul an de studii universitare face tranziția de la învățământul secundar la cel terțiar în special prin deprinderea studenților cu noi cadre teoretice, anii superiori sunt destinați deja „profesionalizării”, cel puțin în

¹ O cartografiere a genurilor academice practicate în mediul universitar românesc (printre altele, în domeniul Științelor umaniste) este scopul urmărit de proiectul ROGER (*Genuri academice la intersecția dintre tradiție și internaționalizare: Cercetare contrastivă pe bază de corpus asupra utilizării genurilor academice de către studenții din România*, finanțat de către Fundația Națională Elvețiană pentru Știință în cadrul programului PROMYS, <https://roger.projects.uvt.ro/?lang=ro>), în derulare la Facultatea de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara.

² În multe universități din SUA, spre exemplu, analiza de text literar este tratată detaliat (Purdue Online Writing Lab (https://owl.purdue.edu/owl/teacher_and_tutor_resources/teaching_resources/writing_a_literary_analysis_presentation.html)).

cazul disciplinelor ce vizează competențele discursiv-literare. Astfel, pentru studenții din anul al III-lea (terminal), specializarea Română A/A', verificările din cadrul seminarelor de *Literatură română* cuprind analize de text literar elaborate, de regulă, în cadrul ultimei întâlniri din semestru. Aceste probe sunt concepute prin analogie cu subiectele examenului de licență, care vizează situarea textului/autorului din perspectiva istoriei literare (încadrarea într-un curent, o mișcare), precum și evidențierea particularităților tematice și stilistice ale operei pornind de la un text/fragment dat. Demersurile reprezintă, în același timp, încercarea de a pregăti studenții pentru accesarea la studiile masterale, unde se pune accent pe aprofundare și dezvoltarea capacității de cercetare științifică.

Cu toate acestea, examenul de la încheierea ciclului de studii evidențiază, cu o constanță îngrijorătoare, dificultatea studenților de a situa opera într-un context mai larg, cultural-istoric, precum și utilizarea precară sau inadecvată a terminologiei critice, specifică unui anumit autor. Cercetarea corpusului cuprinzând lucrările elaborate de studenți în semestrele I și al II-lea din anul universitar 2019-2020 are ca scop analiza contrastivă, dar mai ales evidențierea acestor carențe în însușirea unor deprinderi analitice, a posibilelor cauze care afectează capacitatea de a opera cu jargonul filologic specific, acesta fiind un prim pas în stabilirea implicațiilor pedagogice și în conceperea unor scenarii didactice mai eficiente. Colectarea, prelucrarea, procesarea și analiza textelor elaborate de studenți au fost realizate prin intermediul proiectului ROGER (*Genuri academice la intersecția dintre tradiție și internaționalizare: Cercetare contrastivă pe bază de corpus asupra utilizării genurilor academice de către studenții din România*), iar lucrările se vor regăsi și în corpusul ROGER.

1.1. Scenariul didactic

Temele seminarelor de literatură română la anul al III-lea vizează literatura postbelică: opere publicate între 1940 și 2000. La prima întâlnire sunt prezentați, în linii mari, autorii și textele, principalele resurse bibliografice, contextul cultural-politic. Explicarea modalităților de evaluare cuprinde referiri la lucrarea de seminar, cu cele două componente: „istorie literară” și „hermeneutică”. În următoarele întâlniri sunt discutate textele unor autori (mai mult sau mai puțin) canonici, insistând, în introducere, asupra contextului publicării (constrângerile politice, critica de întâmpinare amprentată ideologic, cenzura) și a factorilor care influențează receptarea de la

o epocă la alta. Cea mai mare parte a timpului este dedicată analizei de text, la nivel oral, pe grupe mici de lucru (4-5 studenți). Cum literatura postbelică este puțin studiată în ciclul preuniversitar, pentru mulți seminarul reprezintă primul contact cu opera unui autor. În încheierea discuțiilor sunt formulate, pornind de la analizele particulare, caracteristicile generale ale operei unui autor, subliniind termenii definitorii pentru creația acestuia (aspecte recapitulate și în seminarul de consolidare premergător examenului).

1.2. Procesul de evaluare

În ultimul seminar studenții primesc un poem „la prima vedere” sau un fragment în proză selectat din autorii studiați anterior și li se cere să elaboreze o „analiză de text” în cadrul celor 90 de minute ale întâlnirii. În semestrul I (2019/2020) examenul s-a desfășurat în sala de seminar, studenții au putut opta pentru poezie sau proză (Nichita Stănescu/Marin Preda; Geo Dumitrescu/Eugen Barbu), au primit textul de analizat, cerința fiind scrisă pe tablă, alături de baremul general. În semestrul al II-lea, în condițiile desfășurării activităților didactice în sistem online, evaluarea a avut loc pe platforma Google Classroom, studenții având posibilitatea de a alege dintr-un număr mai mare de texte și de a elabora lucrarea într-un interval de timp mult mai generos (o săptămână), schimbări care s-au reflectat în gradul de elaborare a lucrărilor.

1.3. Alte diferențe de procedură cu posibil impact asupra rezultatului final

În semestrul I s-a mizat mai ales pe recomandarea bibliografiei critice care putea fi consultată la BCUT (cărți în format tipărit), sau cu furnizarea ediției electronice, în unele cazuri. Tendința de a divaga în discuțiile „față în față” a lăsat mai puțin loc pentru elaborarea concluziilor în final. Cuvintele-cheie au fost scrise în cadrul schemei, pe tablă (cu premisa – discutabilă, din perspectiva rezultatelor – că studenții le copiază și le înțeleg în context).

În semestrul al II-lea schema de pe tablă a fost înlocuită de o schemă-consult a seminarului postată pe Google Classroom la sfârșitul întâlnirii. Bibliografia tipărită a fost substituită de resurse electronice: mai sintetice, de mai mică amploare (studii, recenzii, fișe de dicționar), constituind un corpus expert de texte care conțineau, în fond, tocmai concepte esențiale pe care studenții le puteau aborda în analizele lor. Tendința cadrului didactic de

a monopoliza discuțiile (pe fondul tăcerii studenților), dificultățile de adaptare la noul context de comunicare au dus la o formulare mai atentă a concluziilor, dar poate și la tendința de a simplifica unele aspecte. De asemenea, s-a insistat mai mult asupra explicării unor termeni „postmoderni”, potențial noi și mai dificil de înțeles pentru studenți (spre deosebire de terminologia critică implicată de neo-realism și neo-modernism care, în semestrul I, a fost considerată mai accesibilă, parțial cunoscută din anii anteriori³).

2. Instrumente, analize cantitative ale corpusului, interpretări calitative

Chiar dacă o generație nu trebuie considerată reper absolut în evaluare, considerăm că analiza – bazându-se pe ambele semestre ale activității didactice – este relevantă pentru evidențierea unor aspecte simptomatice referitoare la parcursul academic al studenților și la modul în care aceștia se raportează la sarcinile de lucru primite (este, deci reprezentativă, v. Biber 1993). Corpusul analizat este alcătuit din două părți, conform structurii anului universitar (LIRA_1, cu 62 de texte, respectiv LIRA_2, cu 65 de texte), organizat în subcategorii în funcție de textele abordate de studenți. Am preferat să păstrăm numai analizele fragmentelor care au fost selectate/preferate în mod consistent de studenți – cel puțin 10-15 – pentru a păstra relevanța comparatismului.

De ce am recurs însă (și) la o analiză cantitativă? De cele mai multe ori, evaluarea unor astfel de analize de text presupune mai degrabă o abordare holistică – da, sunt urmărite reperele prezente în baremul elaborat de cadrul didactic, însă există o mare flexibilitate în construirea discursului și în problematizarea aspectelor stilistice, retorice, critice, teoretice etc. – astfel încât ne-am propus să observăm dacă datele oferite de instrumentele digitale specifice lingvisticii de corpus (Voyant Tools, Lancesbox sau Sketch Engine) pot corespunde viziunii de ansamblu pe care o are evaluatorul după un *close reading* al textelor scrise de studenți (pe modelul evaluării traducerilor realizate de studenți, cu ajutorul instrumentelor digitale, v. Chitez, Pungă 2020). Mai mult decât atât, analiza de corpus nu se limitează la aplicațiile lingvistice, pentru că discursul, modalitățile sale de construcție, harta de foc a unei scrieri reprezintă, de fapt, aspectele centrale într-o astfel de cercetare.

³ Însă poate tocmai încercările de a conecta autorii din semestrul I cu paradigmele estetice deja parcurse și alăturarea lui „neo-” e cea care descumpănește studenții, astfel încât nu ajung să înțeleagă diferențele dintre anumite „vârste” ale aceluiași curent.

Versatilitatea unor softuri destinate aparent doar lingvisticii ne determină să apelăm la ele și pentru alte arii tematice (Biber 2011). Deși lucrăm cu micro-corporuri, ceea ce aduce pericolul de a conduce cercetarea (prin selecția datelor) exact în punctul în care ipoteza este demonstrată, aceste texte au tendința de a fi mai unitare. Într-adevăr, studiile de specialitate validează faptul că dimensiunea corpusului contează (teoretic, cu cât mai mare este corpusul, cu atât mai multe date sunt disponibile), dar este o iluzie să ne propunem analize cantitative vaste în cazul scrierii academice în limba română (“For the vast majority of linguistic questions we might ask, large corpora are not available”, Ross 2018). Pentru coagularea modului în care este exersat acest gen academic, am considerat că “small corpora can be more easily made for special purposes” (Ross 2018).

2.1. Corpusul LIRA_1: date și analize

Corpusul corespunzător primului semestru, LIRA_1, conține un total de 29194 cuvinte, iar textele studenților variază enorm în ceea ce privește criteriul cantitativ: între 27 și 997 de cuvinte (de altfel, și plaja notelor este extrem de diversă), cu densități lexicale distincte (0.513-0.963). Cum aminteam anterior, analizele au fost defalcate în funcție de textul supus atenției. Ce putem menționa este varietatea formelor și a tipologiilor tematice ale textelor, ceea ce nu permite căutarea unor frecvențe sau cologații ce țin de conținutul propriu-zis al interpretării, ci de eventuale referiri la contextul istoric, climatul literar și, de ce nu, de modalitatea de „punere în scenă” a discursului. O prezență frecventă este reprezentată de termeni precum „perioadă” (89 de ocurențe, de la interbelic până la literatura proletcultistă, la anii ‘60 ori anii de „îngheț”, „dezgheț” și... „«secetă» literară” – LIRA_1_EB_1014), „comunism” (14 ocurențe, indiferent de autorul tratat, dar cel mai frecvent în analizele pe Eugen Barbu), respectiv „lume” (poetică, a romanului, comunistă – 59 de prezențe). Cât despre structura analizelor, o lectură atentă dezvăluie că primul pas al lucrărilor are în vedere încercarea de contextualizare a operei, apoi analiza propriu-zisă, urmată de o concluzie (ultima parte apărând de 31 de ori).

2.1.1. Geo Dumitrescu

15 studenți au ales să analizeze *Poem final* (1941) de Geo Dumitrescu și, chiar dacă lucrările fac repetate referiri la Grupul Albatros (27 de ocurențe în 66,66% din texte), este neglijată situarea în cadrele istorice mai

largi (la Al Doilea Război, la constituirea grupului și fondarea revistei ca răspuns la tradiționalismul dominant, la „pășunism” și „literatura de goarnă și cădelniță”). De altfel, și caracterizarea grupării sau a „direcției” spre care aceasta se îndreaptă rămâne uneori deficitară, vagă: „membrii acestei grupări având ca scop schimbarea felului de a face poezie” (LIRA_1_GD_1002), „Gruparea Albatros încearcă să revoluționeze poezia, ei își doresc ca operele lor să nu semene cu nimic din ce a fost scris până în acel moment.” (LIRA_1_GD_1009). Sunt neglijate deseori aspecte legate de zona estetică: deși neo-avangardismul grupării este amintit (cu varianta influenței avangardiste, 14 ocurențe în 9 lucrări), numai 3 studenți au putut asocia curentul cu mizele sale anti-lirice. Cuvinte-cheie amintite la seminar, precum *antilirism* (7 prezențe), *antiromantism* (3), *antipoezie* (1), *anti-solemnitate* (1), ar fi demonstrat atât înțelegerea termenilor, cât și viziunea integratoare, la nivelul istoriei literare, capacitatea de a compara texte și contexte, de a face raportări la canonul vehiculat în semestrele anterioare.

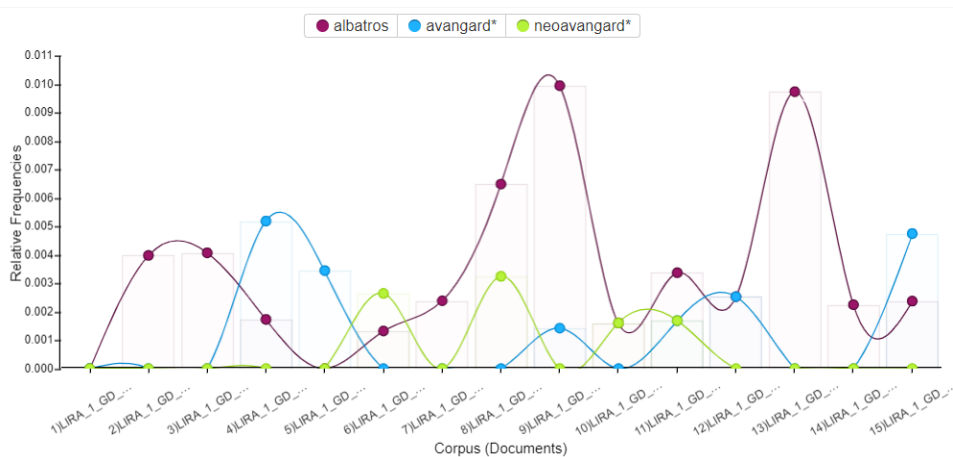


Fig. 1: Încadrarea lui Geo Dumitrescu (LIRA_1)

În respectivele analize, aceste noțiuni (ce țin de viziunea asupra literaturii) sunt puse în relație (se află în proximitate) cu termenii *ironie* (40), *banal* (17), *comun* (2), *realism* (2), care vizează tratarea în răspăr a temelor considerate, tradițional, poetice (iubirea/iubita, creația, timpul, moartea). Însă în cea mai mare parte acest ultim set de termeni vizează doar analiza particulară, fără a fi puși în relație cu viziunea, fără a vedea, așadar, în manifestările particulare caracteristicile unei poetici.

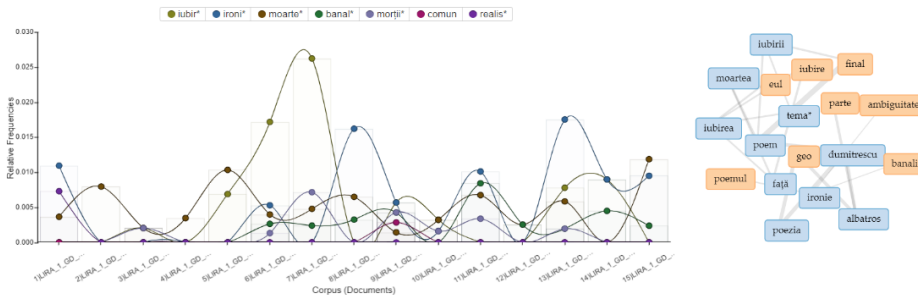


Fig. 2: Caracteristici, noțiuni vehiculate în analiza lui Geo Dumitrescu (LIRA_1)

Practic, studenții analizează micro-nivelul textual, rețin oarecum „efectul” și „afectul”, tematica textului, dar încă au dificultăți în a construi, piramidal, pornind de la fenomenele de limbaj, teoretizări de viziune. Precaritatea analizei la nivel lexical și stilistic, frecvența clișeelelor generalizante, inconsistente („cu totul neobișnuit” – LIRA_1_GD_1007; „bogat în epitețe, metafore” – LIRA_1_GD_1008; „sărac, clișeic” – LIRA_1_GD_1009; „unic” – LIRA_1_GD_1015) confirmă tratarea stilului ca „appendice” al palierului tematic, ca pe un ornament supraadăugat textului, fără evidențierea interconexiunii dintre viziune–atitudine–teme–limbaj.

2.1.2. Nichita Stănescu

Continuând cu analiza textelor lirice, ne orientăm spre corpusul de scrieri raportate la *Visul unei nopți de iarnă* de Nichita Stănescu: acestea trec la fel de grăbit peste sau ignoră cu totul încadrarea într-un curent. Doar 5 studenți din 12 fac trimitere la neo-modernism, fără a explica însă rolul acestuia în istoria literară postbelică, venind uneori doar cu observații placide care nu argumentează poziționarea estetică: „Fiind un poet neo-modernist, sunt prezente marile teme ale liricii (iubirea autocunoașterea cunoașterea, natura)” (LIRA_1_NS_1002), „Neo-modernismul descrie o perioadă nouă, ce are nucleul în perioada interbelică. Acest curent presupune remodernizarea poeziei.” (LIRA_1_NS_1006).

Trecând la elementele mai detaliate de conținut, observăm că „lirismul” și „metafora”, chiar și în puținele ocurențe (4, respectiv 6 lucrări), vizează aspectele particulare ale textului și nu sunt folosite ca mărci ale neo-modernismului (pentru a argumenta apartenența la curent). Chiar și abordarea tematică lasă de dorit. Trimiterile la „corp”, „privire” sunt fie citate din text, fie generalizări irelevante. În mod paradoxal, un poet mult mai cunoscut

decât Geo Dumitrescu a generat analize mai precare. Senzația de „deja cunoscut”, prezența autorului în programa disciplinei pentru liceu și examenul de bacalaureat (1-2 texte, maximum) a provocat resuscitarea aceluiași clișee despre „iubire”: „forța iubirii îl subjugă pe creator”, „structură deosebită înălțând iubirea la frumusețea cosmică” (LIRA_1_NS_1001); „Nichita Stănescu a fost un scriitor canonic, care s-a remarcat prin poeziile centrate pe tema iubirii”, „rămâne cunoscut pentru operele sale: poeziile despre iubire și poeziile despre moarte și suferința care o provoacă aceasta” (LIRA_1_NS_1006), „puterea iubirii sale fiind mai mare decât orice forță a naturii” (LIRA_1_NS_1008). Referirile la stil sau figuralitatea limbajului rămân în scheme mecanice: limbaj „abstract”, „deosebit de simplu”, „figurat”; stil „abstractizat”, „neomodernist”. De altfel, curriculumul universitar încearcă tocmai să elimine prejudecățile, să dezvăluie „alte fațete” ale autorilor canonici, în afara celor „livrate” de comentariile din preuniversitar. Însă discuțiile de la seminar s-au lovit frecvent de reticența studenților care nu „recunosc” autorul în alte texte ce sunt expediate ca nereprezentative (în afirmații de tipul: „Asta nu e adevăratul Nichita Stănescu”), care nu pot recontextualiza reflexiv noțiunile teoretice. Situația este salvată, totuși, de câteva lucrări consistente care realizează legăturile logice între corporalitate și privitor, perspectivă, spectacular:

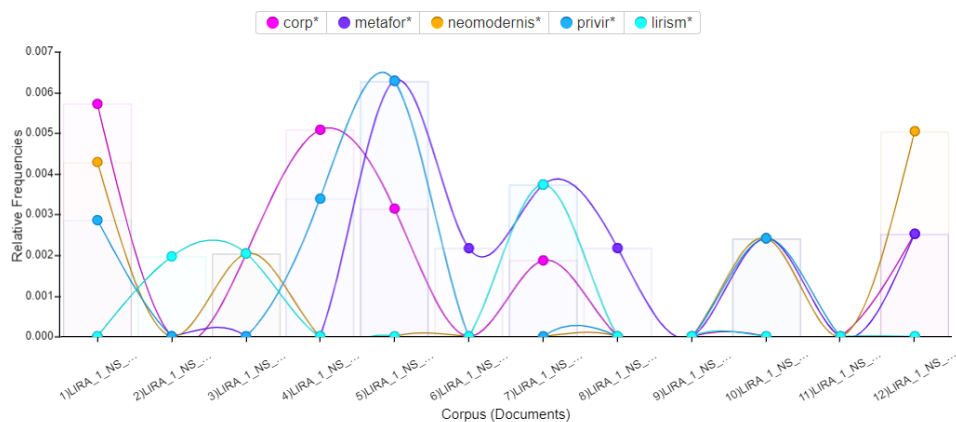


Fig. 3: Termeni vehiculați în analizele lui Nichita Stănescu (LIRA_1)

Impresia generală este că, pentru o „analiză de text” cei mai mulți nu consideră relevant apelul la contexte (în ciuda recomandării din barem), nici comparația cu alte poeme ale aceluiași autor, cu poeți afini sau cu membri ai altor grupări, curente. Asimilează noul deja cunoscutului, având

dificultăți în a numi particularitățile poeticii unui anumit autor (sau nici nu își propun să o facă). Concluziile, în care li s-a recomandat să scrie despre locul și rolul/influența operei în literatura română, s-au limitat, de regulă, la bifarea formală a baremului, cu formulări despre „importanța”, „originalitatea” autorului: „În concluzie, pe baza celor enumerate anterior, putem afirma cu certitudine că Nichita Stănescu ocupă un loc de cinste în literatura română” (LIRA_1_NS_1001).

2.1.3. Marin Preda

Rămânând tot în sfera autorilor canonici, ajungem de data aceasta la proză. Pentru perioada postbelică, autorul studiat în programele din preuniversitar este Marin Preda. Tocmai pentru a evita „reciclarea” comentariilor pentru bacalaureat, s-a propus pentru analiză în seminar volumul de debut, *Întâlnirea din pământuri*. În unanimitate studenții remarcaseră atunci, în cadrul discuțiilor preliminare, doar asemănările cu *Moromeții*: și temele, și limbajul, le apăreau identice cu cele din romanele ulterioare (argument ce demonstrează, din nou, predispoziția de a reduce noul la cunoscut, de a lucra cu șabloane, dificultatea de a vedea inovația). Atenția pare a fi orientată prioritar spre evenimentialul, perspectiva narativă și personajele fragmentului (23 de ocurențe pentru „acțiune”, 14 pentru „narator” – „obiectiv” sau „detașat”, 31 pentru „personaj”), termenii critici specifici sunt folosiți de către mai puțin de jumătate dintre studenți (în cazul realismului, de pildă), însă doar o mică parte dintre utilizări sunt adecvate în context. Lipsește neo-realismul specific povestirilor de debut, doar 3 studenți (23,07%) amintesc de detaliile naturaliste, niciunul dintre ei nu menționează comportismul american (tehnică narativă – suport pentru neo-realism, naturalism). Apar utilizări contradictorii în cadrul aceleiași analize, care dovedesc faptul că nuanțele unui curent literar sunt dificil de trasat. De exemplu, situarea acestei forme de neo-realism în contrapunct față de realismul socialist dominant în epocă nu a fost bine înțeleasă: „În răspăr cu tendința din literatură, Preda publică volumul *Întâlnirea din pământuri* în 1948. Publicație de nuvele încadrate într-un realism obiectiv nu psihologic” (LIRA_1_MP_1002), volumul „a apărut într-o perioadă de realism socialist [...] aceasta este una proletcultistă [...]. Textele din această perioadă, printre care și *Calul*, nu mai au nevoie de verificare estetică, acestea supunându-se partidului politic. *Calul* este o nuvelă psihologică [...]. Această perioadă este una de neoavangardism, trăsăturile enumerate mai sus putând fi considerate elemente

de modernitate ale textului.” (LIRA_1_MP_1008). Așadar, din explicațiile de la seminar sunt reținute deseori concepte ce vor fi utilizate imprecis, doar pentru „a ambala” discursul. De aceea și ocurența „socialismului” (6 prezențe) e de tratat cu precauție, pentru că nu reflectă neapărat înțelegerea termenului în context, semn că studenții nu au proprietatea termenilor, îi învață mecanic și îi utilizează și în contexte neadecvate.

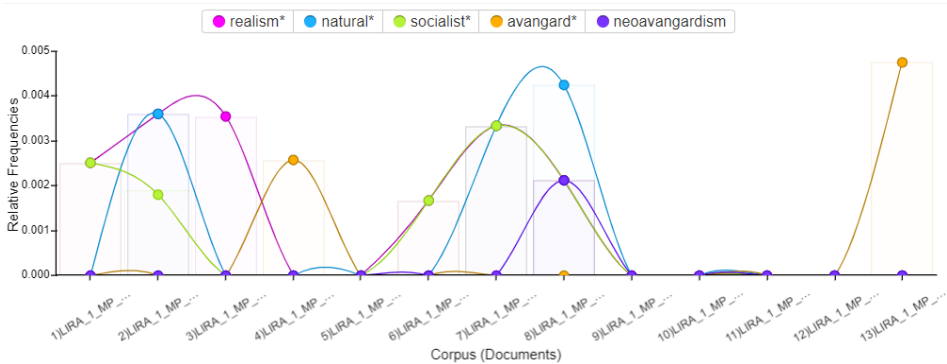


Fig. 4: Încadrarea lui Marin Preda (LIRA_1)

2.1.4. Eugen Barbu

Textul narativ, așadar, nu pune mai puține probleme studenților. Ce se întâmplă în cazul alegerii unui prozator noncanonic? Este cazul lui Eugen Barbu, selectat de cei mai mulți participanți – 22 (35% din corpusul LIRA_1). Deși persistă, în câteva lucrări (4), confuzia între *neo-realism* (14 apariții) și *realism socialist* (12 apariții), grija pentru raportarea la context și încadrarea într-un curent pare mai mare (peste 75%) în comparație cu analizele textului lui Preda. Mai mult, teoretizarea naturalismului (prezent de 13 ori) este făcută cu amatorism sau aproximări, de tipul *naturalism*=relația om-natură: „Ca și la Marin Preda, naturalismul se îmbină cu trăsăturile neo-realismului. Aici, natura joacă un rol important pentru comunitate, deoarece ceea ce se întâmplă în plan natural, se întâmplă și cu viețile oamenilor. Natura merge de-a lungul vieții oamenilor nelăsând urme asupra ei.” (LIRA_1_EB_1010).

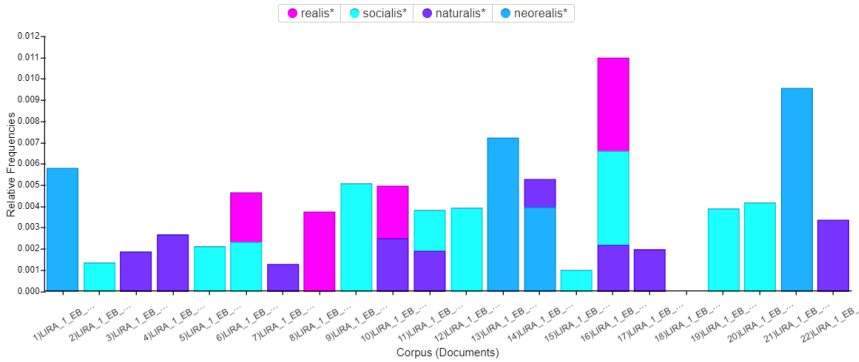


Fig. 5: Încadrarea lui Eugen Barbu (LIRA_1)

Dar este de lăudat deplasarea către perspectiva filologică (frecvența termenilor „narator” – 48, „personaj” – 109 ocurențe), în detrimentul re-povestirii textului, ceea ce pare să confirme observațiile făcute la analiza poeziilor: autorii percepuți drept „cunoscuți” (Preda, Stănescu) sunt tratați mai clișeic decât autorii „noi” (Barbu, Geo Dumitrescu). Perspectiva este identificată corect, el este întotdeauna „obiectiv” (18), „detașat” (18) sau „omniscient” (4), în timp ce personajele sunt: „lacom”, „trăind de pe o zi pe alta”, „generice”, „stactice”, „marginale”, „cu diferite ocupații”, „complexe”, „cu o viață banală”, „bine definite și descrise”, „alunecă în obscuritate și în instinctual”, „mărginașe, periferice, uitate de lume”, de o „complexitate emoțională”, „influențate de mediul în care trăiesc”, „gunoieri, lucrători la morgă, zidari, ghicitoare”.

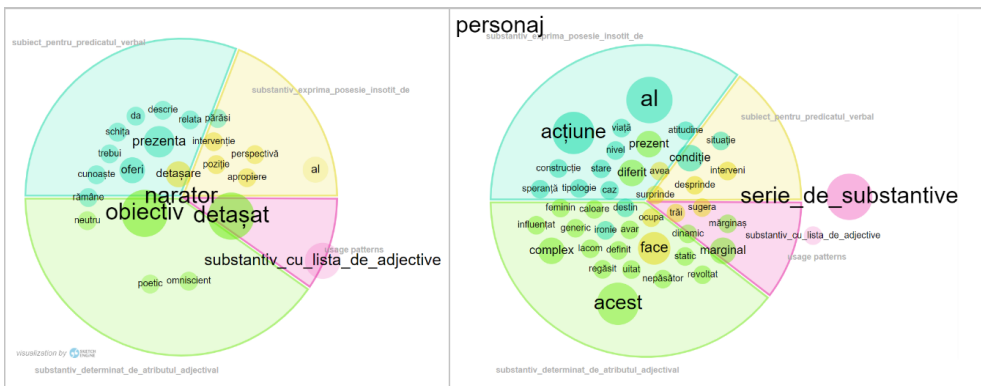


Fig. 6: Despre narator și personaj în analizele lui Barbu (LIRA_1)

Dominanta analizelor o reprezintă, totuși „lumea” („suferindă”, „grotească, banală”, „ferită de lux, o mahala”, „conservată”, „marginală”, „care respinge educația”, „comunistă”), marginea, statutul periferic al personajelor ce

au un limbaj colocvial, argotic, banal, așadar aspectele tematiche. Deși fragmentul dat a fost din epilogul romanului, de un lirism accentuat, el a fost trecut cu vederea, în analiză, făcându-se referire mai mult la reperele cunoscute din alte texte, nu la specificul fragmentului dat, fiindcă părea să contrazică trăsăturile dominante deja întipărite.

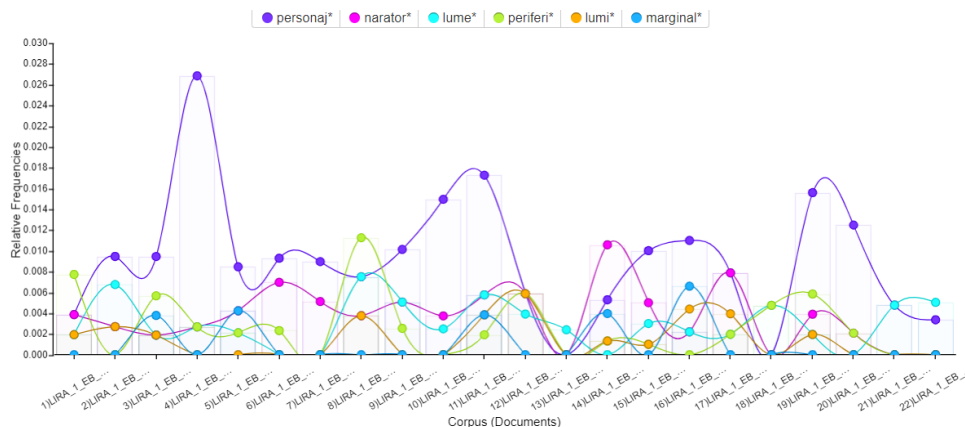


Fig. 7: Dominanta analizelor lui Barbu (LIRA_1)

2.1.5. Observații finale pentru LIRA_1

Trecând prin analizele literare ce alcătuiesc LIRA_1, e necesar să facem câteva observații finale: cea mai frapantă diferență este dată de „canonicitatea” autorului, care determină schematismele în tratarea textelor de către studenți. Dacă un autor parcurs în liceu este abordat (mai ales) cu clișee, fără consistență, nefiind actualizat cu informațiile din curs/seminar, noncanonicul, prin „stranițate”, necesită atenție sporită, de aici poate grija studenților în a realiza o încadrare. Atât Stănescu, cât și Preda sunt, în liceu, subiectul unor formule reduționiste, prin abordarea (în general, a) unui singur text din scrierile lor, text ale cărui trăsături coagulează, pentru elev (și viitorul student), doar o schemă stereotipă pe care trebuie pliată orice altă creație⁴. Neo-modernismul e definit vag (educabilul nu înțelege care sunt diferențele față de modernism, cum sunt puse în valoare potențialitățile limbajului într-o manieră inovatoare), Stănescu e restrâns la o lirică a iubirii cu eventuale raportări la (neo-)romantism. În cazul prozei, nici nu mai este

⁴ Aspectul este paradoxal, pentru că discuțiile particulare cu elevii/studenții arată tocmai nevoia acestora de a lectura și altceva, texte care nu fac parte din programa aferentă nivelului preuniversitar. Dar pledoaria lor pentru „read outside the box” trebuie dublată de „think outside the box”.

nevoie să menționăm că programa trece lejer peste literatura proletcultistă și realismul socialist. Evident, acestea nu ar trebui incluse pe baza criteriului estetic, însă ulterior studentul nici nu reușește să identifice nuanțele și tematicile specifice fețelor unui realism care, să o recunoaștem, își simte irizațiile inclusiv în proza contemporană. Realism de tip clasic, realism interbelic, realism socialist, neo-realism, poate chiar și aspecte ale realismului magic ori ale „întoarcerii la poveste” din proza ultimilor ani – sunt subsumate aceluiași etichete și caracteristici, fără deosebire. În schimb, la Dumitrescu și Barbu nu mai apar prejudecăți, sunt încercate detalieri în privința situației în cadrele mai largi ale istoriei literare, dar nu sunt realizate și conexiunile text-context. Practic, biograful este notat pur informativ, iar nivelul influențelor asupra esteticului este deseori neglijat. Totodată, diversitatea „formulelor” literare dezbătute în primul semestru la disciplina *Literatura română* a lăsat loc creării unor rare confuzii (neo-avangardism/neo-realism), aspect care nu va mai caracteriza și corpusul de texte din programa celui de-al doilea semestru, ale căror analize sunt discutate în următorul subcapitol al studiului nostru.

2.2 Corpusul LIRA_2: date și analize

O primă observație „tehnică” ce trebuie făcută referitor la corpusul de analize elaborate în al doilea semestru ține de context: spre deosebire de LIRA_1, cele 65 de texte din LIRA_2 au fost redactate în alte condiții – acasă, cu resursele la îndemână, într-un timp, practic, cvasi-nelimitat. Procedura a presupus și furnizarea unei bibliografii specifice în format electronic și a unui „rezumat” al fiecărui seminar, cu insistență asupra termenilor critici esențiali, aspecte ce au influențat indicii cantitativi, mai ales în ceea ce privește amploarea: LIRA_2 conține un total de 58,647 cuvinte (cu 40% mai mult ca LIRA_1), lucrările au între 341 și 2052 de cuvinte, dar densitatea lexicală este, dimpotrivă, mai scăzută. La fel ca în primul caz, analizele au fost defalcate în funcție de textul supus atenției, dar toate cele 65 selectate pentru acest studiu se focalizează pe postmodernism. Așadar, o altă explicație pentru creșterea calității textelor în semestrul al doilea poate ține de raportarea la curent: cunoașterea din interior a aspectelor social-culturale (versus stranietatea comunismului și a realism-socialismului), coroborarea informației cu cea primită din alte surse (cursurile de literatură engleză sau franceză). Deși studenții au avut, din nou, o mare varietate de texte „la alegere”, cei mai mulți au optat pentru operele canonice, caracterul lor „reprezentativ” pentru optzecism/postmodernism fiind subliniat în mod repetat și la seminar.

2.2.1. *Ruletistul*

De departe, cel mai abordat (dar nu neapărat și abordabil) text a fost fragmentul din *Ruletistul* lui Mircea Cărtărescu (32 de studenți). Postmodernismul este menționat de 185 de ori, iar insistența asupra curentului este dublată în mare măsură de cel puțin un termen explicativ, care să justifice încadrarea estetică sau contextualizarea: metatextualitatea (44), intertextualitatea (24), autoreferențialitatea (11), autoreflexivitatea (9), ludicul (13), generația optzeciștilor (27). Frecvența utilizării termenilor scade odată cu creșterea gradului de specificitate: dacă majoritatea menționează ironia (27 de ocurențe, însă mare parte în uzajul comun, nu neapărat cu încărcătura critică și semnificația atitudinală pe care i-o conferă postmodernismul), mai puțini invocă parodia (12, cu exemple puține sau irelevante: „acest ton ludic și parodic al postmoderniștilor fiind prezent în acest fragment”, LIRA_2_MCR_1020), caracterul autoreferențial (mai puțin de 50% oferă și explicații: „textul vorbește despre sine însuși” – LIRA_2_MCR_1018; „autorul încorporează în text observații despre sine însuși” – LIRA_2_MCR_1025).

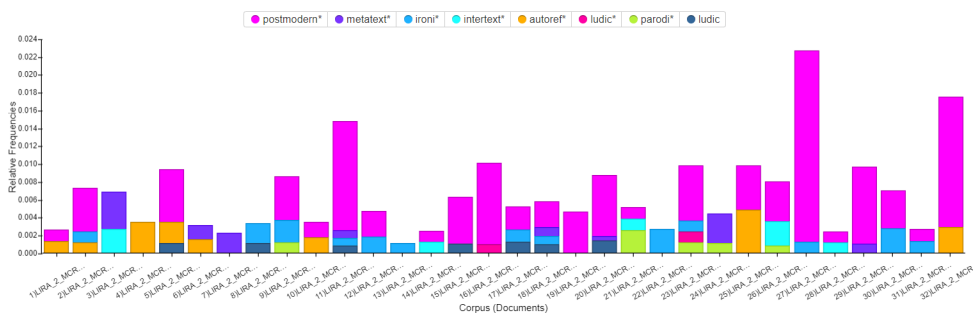


Fig. 8: Aspecte ale postmodernismului în analiza *Ruletistului* (LIRA_2)

Există însă un interes masiv pentru instanțele intra- și extratextuale („autor”, „narator” și „cititor” au 131, 140, respectiv 195 de ocurențe) și pentru „poveste” sau caracterul narativ. Dar, de exemplu, invocarea lectorului nu explică mecanismele textuale și jocul de-a/cu literatura, ci se înscrie în linia „efectului” de lectură, irelevant pentru demersul interpretativ, care trebuia să vizeze inserția cititorului abstract în text: „acest fapt pune cititorul pe gânduri și îi stârnește curiozitatea” (LIRA_2_MCR_1001), „cititorul riscă să piardă amănunte importante” (LIRA_2_MCR_1005), „induc cititorului o stare tulburătoare” (LIRA_2_MCR_1014), „Din aceste rânduri, se transmite cititorului o stare anxioasă, deprimantă” (LIRA_2_MCR_1028). În același registru al confuziilor dintre planuri putem consemna și apariția autorului – autorul Mircea Cărtărescu drept reprezentant al generației optzeciste, autorul

textului *Ruletistul*, ipostaza autorului din *Ruletistul* („autorul ca personaj” – de altfel, referința la personaj apare de cel puțin 200 de ori).

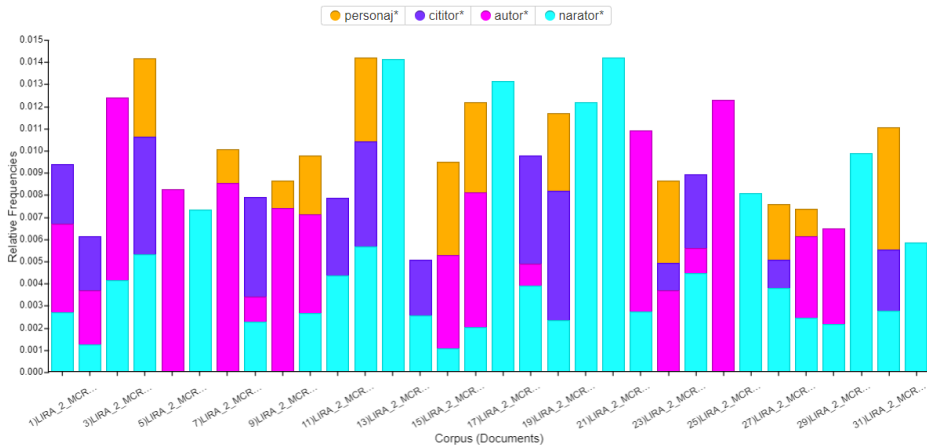


Fig. 9: Instanțele comunicării literare tratate în analizele *Ruletistului* (LIRA_2)

2.2.2. Levantul

Cărtărescu, de altfel, a fost preferat și de cei care au ales un text versificat. Fragmentele din *Levantul* au fost abordate de 16 studenți, unde, din nou, caracterul postmodern a devenit aspectul cheie (158 de ocurențe). Fără a mai fi distrași de narativitatea textului, peste 85% din lucrări menționează conexiunile intertextuale, reușesc să identifice urmele *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu (sau măcar să o amintească), dar exemplificările pentru partea metatextuală denotă utilizarea aceluiași clișee sau sintagme-șablon care frizează de-a dreptul plagierea schemelor de seminar: în mai bine de o treime din lucrări „inserturile metatextuale” determină fragmentarismul textului.

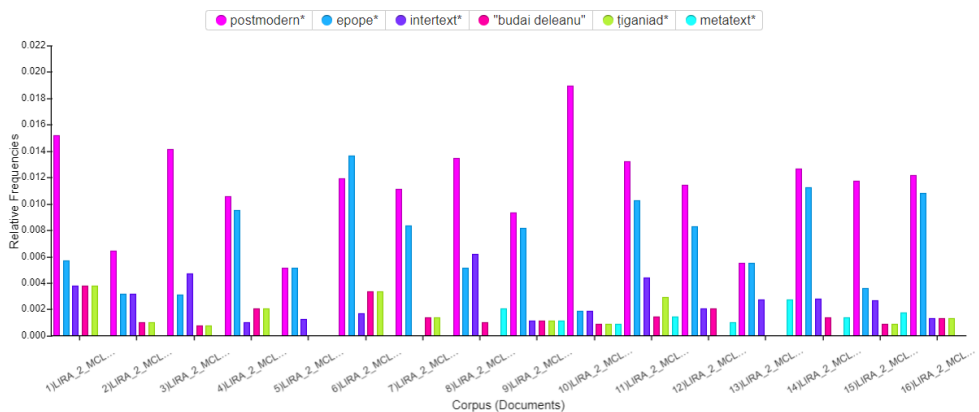


Fig. 10: Postmodernism, inter- și metatextualitate în analizele *Levantului* (LIRA_2)

Intertextualitatea este mai bine „distribuită” pe parcursul corpusului, dar aspecte precum autoreferențialitatea (13 ocurențe), ironia (26), parodia (12), ludicul (21) nu mai sunt tratate „la pachet” decât de un sfert dintre studenți, asta și datorită faptului că *Levantul* nu mai are un caracter narativ care să orienteze lectorul către depistarea unei acțiuni propriu-zise, ci, așa cum e invocat în câteva analize (37,5%), devoalează o istorie a poeziei românești. Dar și aceste mențiuni sunt frecvent reluări ale unor aserțiuni critice, nu rezultatul propriei judecăți:

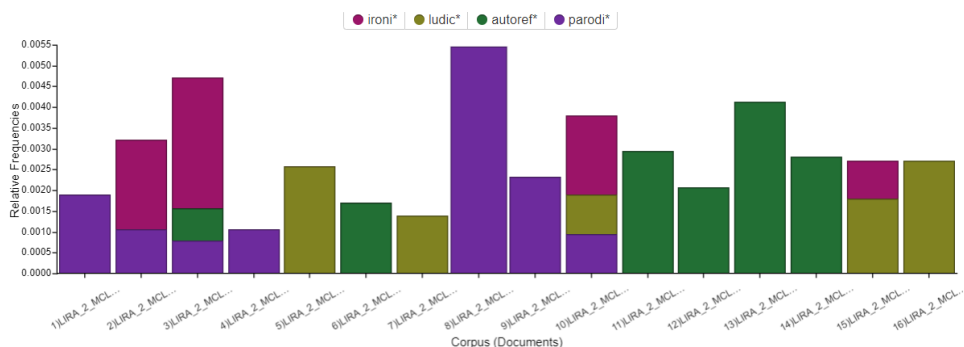


Fig. 11: Trăsături ale postmodernismului în analiza *Levantului* (LIRA_2)

Așadar, Cărtărescu este catalogat în mod decisiv (postmodern), iar fragmentele propuse spre analiză par că le oferă siguranță studenților în interpretare. Dar, în cazul ambelor texte cărtăresciene, un aspect care umbrește optimismul didactic este legat de tendința de a enumera una-două trăsături ale curentului în partea introductivă a lucrării, fără ca studentul să revină la ele, în mod consistent, în analiza propriu-zisă. Credem că motivația poate ține de: 1) învățare mecanică (a trăsăturilor fiecărei mișcări estetice, pentru a fi livrate tocmai în introduceri); 2) raportare-șablon la baremul dat (care include argumentarea prezenței trăsăturilor pe baza textului); 3) deprinderea de a scrie după modelul „comentariilor” din liceu. În orice caz, inclusiv cel mai „tânăr” autor canonic, deși provoacă studenții, duce la analize tratate la modul cuantificator, în care trebuie înregistrate elementele dintr-o listă și nu există un proces activ de construire a compoziției pe baza pieselor textuale.

2.2.3. Femeia în roșu

Un text la care seminarul a presupus mai multe discuții generale a fost *Femeia în roșu*, ales de 17 studenți pentru analiză. Și în acest caz, postmodernismul a fost intens vehiculat (113 ocurențe), alături de „senzațional” (41) și „experiment”/„experimental” (22). Ultimele două noțiuni sunt folosite și

sub impactul „comentariilor” din liceu și al prezentărilor din mediul online. Caracterul experimental identificat de studenți ține de scrierea colectivă și de jocul tehnicilor narative, care includ și ironizarea romanului senzațional. Însă, fiind un roman amplu, în cadrul seminarului nu au fost realizate aplicații exhaustive pe fragmente scurte, ceea ce probabil are consecințe și la nivelul textelor redactate de studenți: tendința acestora e de a aborda mai degrabă probleme generale și se observă dificultatea de a aplica teoria despre postmodernism (de exemplu, ironia și parodia, fragmentarismul) la datele concrete ale fragmentului de analizat. În provocarea de a pune în relație fragmentul cu întregul regăsim, de regulă, un dezechilibru: studentul fie neglijează fragmentul și invocă întregul roman, de multe ori în formulări mult prea generale, fie analizează în detaliu fragmentul, dar nu îi vede rolul în ansamblul operei, nu poate face conexiunile dintre părți. „Istoria”, de pildă, apare frecvent – 28 de utilizări –, dar mai puțin de jumătate țin de uzul specific postmodern (în sintagma „metaficțiune istoriografică”, raportul dintre marea istorie și istoriile individuale, ficționalizarea/rescrierea istoriei etc.). Celelalte concordanțe sunt formulări din limbajul comun (istorie senzațională, istoria personajului, context istoric, istoria umanității). *Femeia în roșu* este, totuși, textul în care studenții observă diluarea graniței „dintre ficțiune și realitate” (11 ocurențe, peste 50% argumentate):

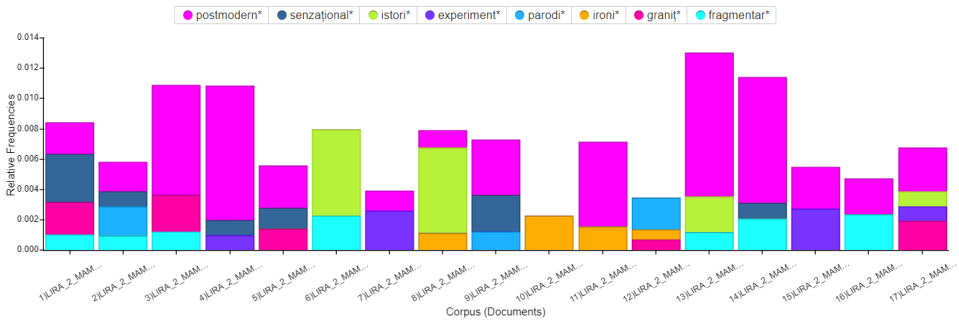


Fig. 12: Analiza romanului *Femeia în roșu* (LIRA_2)

2.1.4. Observații finale pentru LIRA_2

Privind, panoramic, textele din corpusul LIRA_2, este clar că în aproape toate analizele studenților există (repetate) referiri la postmodernism – reflectare a discuțiilor de la seminar, în care s-au accentuat foarte mult caracteristicile curentului și s-au discutat textele nu „în sine”, ci (poate excesiv) didactic, ca „ilustrări” ale paradigmei, uneori parcurgând chiar traseul invers:

dinspre context spre texte, de la trăsături generale spre ilustrări individuale. De altfel, preambulul lucrărilor conține masiv această situație contextuală, în care mai putem observa și grija de a defini termenii, de a semnala asumarea acestor cunoștințe – poate tot un efect al avertismentelor după examenul din semestrul I. În general, utilizarea este corectă, confuziile sunt mult mai rare, dar exemplele nu sunt întotdeauna cele mai relevante – vedem aici o dificultate în „aplicarea” teoriei (mai ales în ceea ce privește caracterul metatextual, parodic). Numărul foarte mare de ocurențe ale unor instanțe ale comunicării literare, precum „cititor”, nu trebuie să ne înșele: doar câteva vizează poziția privilegiată a cititorului în proza postmodernă (cititorul-personaj, invocat sau prezent ca atare în chiar textul supus lecturii – temă recurentă și în fragmentele din *Ruletistul*, și în *Levantul*), multe referiri sunt comentarii libere și generale despre rolul cititorului. Analiza „produsului textual” devine, așadar, mai degrabă cumulativă, în sensul trecerii în revistă a unor elemente, nu coerent sau complet adecvat cerinței cu caracter accentuat aplicativ.

3. Analiza de text ca gen academic – dificultăți ale studenților, posibile cauze

În urma cercetării acestor două corpusuri, se impun câteva observații sintetice despre modul în care studenții din anul al III-lea gestionează acest gen academic destul de flexibil (atât pentru cadrele didactice, cât și pentru „practicanți”). Principalele dificultăți care ies în evidență sunt legate de raportarea textului la context (aparent irelevantă pentru mulți), de raportarea fragmentului la întreg (observațiile particulare, „pe text”, nu sunt ridicate la rang de principiu po(i)etic), ceea ce arată curențe în stabilirea unor conexiuni între diferitele paliere ale operei (viziune–atitudine–teme–limbaj). La nivel de limbaj și de proprietate a termenilor folosiți, identificăm anumite deficiențe, de la utilizarea neștiințifică a noțiunilor critice (cuvinte folosite cu sensul comun pe care îl au în limbă, nu cu cel specific unui anumit curent – cum e cazul naturalismului, realismului, ironiei), absența explicațiilor termenilor, ocurențele în contexte inadecvate sau exemplificările eronate (ce trădează neînțelegerea terminologiei specifice). Construcția discursului este și ea destul de convențională – și nu în sens pozitiv: baremul furnizat este utilizat ca șablon limitativ, nu ca schemă orientativă (remanență a reproducerii mecanice cu care s-au obișnuit pentru bacalaureat). Timpul limitat avut la dispoziție în primul semestru arată, în același timp, dificultatea de a actualiza și aplica „în condiții de examen” informațiile dobândite anterior, de a operaționaliza în discurs un *background* teoretic (de aici și dimensiunea redusă a lucrărilor).

Lăsând deoparte tarele sistemului preuniversitar, care își are rolul său în formarea unor generații care dovedesc și superficialitate, este nevoie să identificăm și posibile cauze care țin de propriile proceduri sau scenarii didactice ori de parcursul studentului în interiorul comunității universitare. Deși adaptarea la mediul învățământului terțiar și la exigențele sale de scriere poate dificilă (Fanetti, Bushrow, DeWeese 2010: 78), în cadrul Departamentului de Studii Românești există un consens în ceea ce privește măsurile și practicile educaționale orientate către student. Analizând comparativ LIRA_1 și LIRA_2, ne putem gândi că schemele clare, care să conțină cuvinte-cheie de parcurs/exemplificat/argumentat/analizat pentru fiecare seminar, pentru punctarea caracteristicilor fundamentale ale unui curent/autor, de pildă, sunt utile indiferent de contextul în care are loc actul educațional (învățământ față în față sau învățământ online). Limitarea acestei acțiuni însă există: studenții ar putea simplifica textele/autorii exact pe baza acelor scheme. De altfel, furnizarea exhaustivă de materiale în semestrul al doilea nu a crescut semnificativ media notelor acordate (de la 7,8 la 8). Dar ceea ce cade în sarcina studentului – pregătirea – ar fi esențială în producerea unei schimbări și îmbunătățirea scrierii academice la nivel sistemic. Este destul de clar că avem de-a face cu absența lecturilor extensive (volume de versuri, proză scurtă, romane – citite integral): cei mai mulți studenți se limitează la fragmentele puse la dispoziție în „dosarul” cu texte pentru seminar, astfel încât le este greu să își construiască o viziune asupra operei. Neconsultarea bibliografiei critice – indispensabilă pentru construirea unui discurs articulat, nuanțat – generează, de cele mai multe ori, analize schematice, modeste, chiar dacă „punctele de foc” ar fi atinse în mod corect. Totul duce la absența unei perspective integratoare (tratarea datelor de istorie literară, istoria receptării, context cultural) care pare a fi considerată irelevantă pentru analizele „particulare”. Dar astfel de analize sunt, de fapt, baza unui studiu monografic și comparativ, esențiale pentru munca unui filolog.

4. Concluzii: implicații pedagogice, posibile scenarii remediale

Așa cum aminteam la începutul lucrării, anul al treilea (pentru studenții filologi și nu numai) este esențial în pregătirea pentru licență și, eventual, pentru examenele ce permit accesarea în învățământul preuniversitar din postura de cadre didactice – de aici derivă și necesitatea de a gestiona un bagaj teoretico-critic care să poată permite înțelegerea globală a fenomenului literar, dar și jonglarea cu termenii specifici în analiza oricărui text. La finalul studiului

nostru, ne putem gândi la câteva implicații pedagogice și posibile secvențe de scenariu didactic remedial, pentru că și un “small-scale corpus” (Boulton et al. 2012), ca cel la care am recurs noi, poate oferi o viziune de ansamblu și produce recomandări generale, acesta fiind unul dintre scopurile cercetărilor bazate pe corpus: “corpus linguistics is about generalities if anything” (Sinclair 2003: 40).

Bineînțeles, pentru a facilita învățarea și a obține, probabil, lucrări „mai corecte”, putem furniza schemele-conspect, cu cuvinte-cheie, la sfârșitul fiecărui seminar și putem relua elementele în cadrul unui seminar recapitulativ înaintea examenului. Totuși, rezerva noastră este că acest procedeu va stimula mai degrabă învățarea schematică și reproducerea informației, nu capacitatea analitică individuală și refuncționalizarea instrumentelor de lucru; lucrările vor semăna stânjenitor între ele, iar „producția serială” este exact cea blamată de toți actorii educaționali. Inclusiv selecția textelor pentru examen poate fi reorganizată: dacă în general se optează pentru texte similare cu cele discutate la seminar, un experiment poate fi realizat cu texte care se îndepărtează de perspectiva comună, aducând provocarea de a limita reproducerea unor informații deja existente în bagajul studenților (altfel, discuțiile din seminar acționează ca „ochelarii de cal”, nu ca o lentilă colorată, nuanțatoare, capabilă de schimbare la interacțiunea cu alte texte ale aceluiași autor). Ar fi necesară, totodată, o secțiune specială în cadrul seminarului pentru discutarea bibliografiei critice – în ciuda: 1) timpului limitat (însă restructurarea materiei nu este, evident, imposibilă); 2) rezistenței studenților la „critică”, pentru că este văzută ca fiind obtuză, pe motiv că ar limita „opiniile personale”. Mai mult, individualizarea feedbackului (cel puțin cu cei disponibili), oricât de incomodă pentru unii studenți, ar crește gradul de conștientizare a propriilor erori sau puncte forte, pentru că un comentariu general, care evidențiază apăsat, didactic, greșelile comune, duce mai degrabă la uniformizare.

Am enumerat doar câteva opțiuni, așadar, care pot fi implementate cu minimum de efort de ambele părți: cadru didactic și student. Este parțial îngrijorător faptul că studiul universitar, pentru cei care aspiră la o carieră în învățământul preuniversitar, este doar un intermezzo între testele standardizate de la bacalaureat și titularizare sau definitivat, însă ciclul terțiar este cel care îi pregătește pe studenți pentru gestionarea situațiilor din “real life” (Fanetti, Bushwor, DeWeese 2010: 81). Marea provocare a cursurilor și seminarelor de literatură o reprezintă, pe lângă furnizarea informației consistente, formarea deprinderii de a integra conceptele teoretice în analiză, având și o perspectivă didactică asupra procesului, fără a neglija raportarea

individuală. În fond, tocmai melanjul între perspectiva personală, originală și raportarea analizele canonice ale atributelor textuale duce la formarea unor cititori profesioniști, exersați în lectura-*jouissance*, în spirit barthesian.

Referințe bibliografice:

- BIBER, Douglas, 1993: *Representativeness in Corpus Design*, in “Literary and Linguistic Computing”, Vol. 8, No. 4, p. 243-257, disponibil online la <http://otipl.philol.msu.ru/media/biber930.pdf>, accesat ultima dată la 8.11.2020.
- BIBER, Douglas, 2011: *Corpus linguistics and the study of literature: Back to the future?*, in “Scientific Study of Literature”, Volume 1, Issue 1, Jan 2011, p. 15-23.
- BOULTON, Alex, CARTER-THOMAS, Shirley, ROWLEY-JOLIVET, Elisabeth, 2012: *Issues in corpus-informed research and learning in ESP*, in Alex Boulton, Shirley Carter-Thomas, Elizabeth Rowley-Jolivet, *Corpus informed research and learning in ESP: issues and applications*, Amsterdam, John Benjamins, p. 1-14. <https://doi.org/10.1075/scl.52.01bou>.
- BREZINA, V., WEILL-TESSIER, P., & MCENERY, A., 2020: #LancsBox v. 5.x. [software]. Disponibil la <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>.
- CHITEZ, Mădălina, DOROHOLSCHI, Claudia Ioana, KRUSE, Otto, SALSKI, Łukasz, TUCAN, Dumitru (Eds.), 2018: *University Writing in Central and Eastern Europe: Tradition, Transition, and Innovation*, Cham, Springer.
- CHITEZ, Mădălina, PUNGĂ, Loredana, 2020: *Digital Methods in Translation Studies: Using Corpus Data to Assess Trainee Translations*, in „British and American Studies” (B.A.S.), 26, p. 241-251.
- DONTCHEVA-NAVRATILOVA, Olga, 2014: *The Changing Face of Czech Academic Discourse*, in Karen Bennett (Ed.), *The Semiperiphery of Academic Writing. Discourses, Communities and Practices*, Palgrave Macmillan, New York, p. 39-61.
- FANETTI, Susan, BUSHROW, Kathy M., DEWEESE, David L., 2010: *Closing the Gap between High School Writing Instruction and College Writing Expectations*, in “The English Journal”, Vol. 99, No. 4, (March 2010), p. 77-83.
<https://roger.projects.uvt.ro/>.
<https://www.sketchengine.eu/>.
- Purdue Online Writing Lab: *Writing a Literary Analysis Presentation*, disponibil online la https://owl.purdue.edu/owl/teacher_and_tutor_resources/teaching_resources/writing_a_literary_analysis_presentation.html, accesat ultima dată la 15.11.2020.
- ROSS, Daniel, 2018: *Small corpora and low-frequency phenomena: try and beyond contemporary, standard English*, in “Corpus”, 18, disponibil online la <http://journals.openedition.org/corpus/3574>.
- SINCLAIR, John, 2003: *Intuition and annotation – the discussion continues*, in K. Aijmer & B. Altenberg (Eds.), *Language and Computers. Paper presented at the 23rd International Conference on English Language Research on Computerized Corpora (ICAME 23)*, Göteborg, p. 39-59.
- SINCLAIR, Stéfan, ROCKWELL, Geoffrey, 2020: Voyant Tools. Web. <http://voyant-tools.org/>.

II. STUDII LITERARE

CELANS PUPPEN

Laura CHEIE

Universitatea de Vest din Timișoara

laura.cheie@gmail.com

Paul Celan's Puppets

Paul Celan's 1960 speech, known under the title "Meridian", was delivered on the occasion of his being awarded the prestigious Georg Büchner award. It discussed his ideas on art that lacks substance and authenticity, comparing it to the mechanical and artificial art of the puppet play. Influenced by Büchner and probably by the ironic Dada mannequins, Celan sees in the string puppet, beyond the aesthetic aspect, a symbol image of political manipulation but also the potential for revolt against the great puppeteers of history. In these roles, the poet from Bucovina's puppets are reminiscent of the nationalist and racist propaganda in the two world wars, or of the socialist and communist propaganda through the puppet play. They convey not only images of power, obedience and mechanical beauty, but also reflect the wish and courage of liberation from aesthetic constraints, political and personal, becoming thus an important poetical and ontological metaphor in Celan's work.

Keywords: *puppets; Kasper(l); Büchner; art; manipulation; revolt.*

„Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen.“ (TCA M: 2). So beginnt die wohl bedeutendste poetologische Rede Paul Celans, der als *Meridian* bekannte Diskurs, gehalten am 22. Oktober 1960, anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Celan war damals ein anerkannter, wie auch umstrittener Dichter. Er konnte sich bereits mit drei Gedichtbänden – *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) und *Sprachgitter* (1959) – als wertvollen deutschsprachigen Dichter etablieren, was schon zwei ihm verliehene Preise, genauer der Literaturpreis

des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie (1956) und der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen (1958), bezeugten. Allerdings sorgte auch die noch zu Beginn der 1950er Jahre mit Celan befreundete Witwe des Dichters Yvan Goll mit Plagiatsanschuldigungen für Aufsehen. Seit 1953 startete nämlich die streitbare Claire Goll eine Diffamierungskampagne gegen ihn, indem sie Celan durch Briefe an Kritikern, Verlagen und Rundfunkredaktionen als Plagiator der Dichtung ihres Mannes zu denunzieren versuchte (Vgl. Wiedemann 2000). Diese ursprünglich im privaten, nicht öffentlichen Rahmen ausgedrückten und verbreiteten Beschuldigungen wurden 1960 publik, als Claire Goll in der März/April-Ausgabe der Münchener Literaturzeitschrift „Baubudenpoet“ einen Artikel publizierte, in dem sie nicht nur den Dichter explizit des geistigen Diebstahls am Werk Golls bezichtigte, sondern Celan auch charakterlich zu diskreditieren versuchte. Die Debatte um die Plagiatsvorwürfe Claire Golls, die von mehreren namhaften deutschen Schriftstellern zurückgewiesen und schließlich auch durch eine von der Deutschen Akademie für Sprache und Forschung in Auftrag gegebene Untersuchung als unhaltbar nachgewiesen wurden, sollte sich zwar erst nach der Verleihung des Bücher-Preises an Celan voll entfalten, doch sie belasteten ihn außerordentlich und überschatteten die ganze Entstehungszeit des *Meridian*, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe bemerken:

„Die Belastung durch den diffamierenden Text von Claire Goll in der literarischen Münchner Zeitschrift *Baubudenpoet* (Heft 5. März/April 1960), den er am 3. Mai 1960 zu lesen bekam, überschattet die ganze Entstehungszeit des *Meridian* und findet ihren unausgesprochenen Niederschlag in der scharf polarisierten Konfrontation von ‚Dichtung‘ und ‚Kunst‘.“ (TCA M: XIII)

Celan, der sich nie öffentlich auf das Niveau dieser „Infamie“ einlassen wollte, aber zutiefst verletzt und verzweifelt in zahlreichen Briefen an Freunden diese um ein unterstützendes „Gegenwort“ bat, reagierte durch seine Dichtung und seine Reden über Literatur. Und darin unter anderem mit Ausführungen zur puppenhaften Kunst.

Im *Meridian* sind Puppen als an Fäden gezogenen Marionetten oder als Automaten eine der zentralen Verbildlichungen der Fremdbestimmung, der Ohnmacht und des Falschen. Ausgehend von Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*, in welchem das Liebespaar als vermeintliche Automaten eine vom Narren Valerio inszenierte Hochzeit *in effigie* zu feiern scheinen, denkt Paul Celan, Büchner zitierend, über den „schnarrenden Ton“ einer Kunst nach, die „nichts als Pappendeckel und Uhrfedern“ (TCA M: 2), also

als substanz- und seelenlose Mechanik zu bieten hat. Und weiter assoziiert Celan, sich dieses Mal auf Büchners *Lenz* berufend, den verlogenen Idealismus derartiger Kunst mit jenem der „Holzpuppen“: „Lenz, also Büchner, hat, ‚ach, die Kunst‘ sehr verächtliche Worte für den ‚Idealismus‘ und dessen ‚Holzpuppen‘. Er setzt ihnen [...] das Natürliche und Kreatürliche entgegen.“ (TCA M: 4)

Sicherlich entsprechen diese Puppenbilder nicht den romantischen Vorstellungen der „Anmut“ und der „natürlichen Grazie“, bei völliger Abwesenheit des Bewußtseins allerdings, die Kleist beim Betrachten der tanzenden Puppen im Marionettentheater vorschwebten und die der Dichter aus der Bukowina sehr wohl kannte, wie sein frühes Essay über den surrealistischen Künstler Edgar Jené bezeugt¹. Celans Puppen stehen vielmehr in der Tradition Büchner'scher Marionettenmetaphorik, wie auch der Variantenapparat der *Meridian*-Rede dies deutlich zu erkennen gibt. Denn in einem der vorausgehenden und begleitenden Entwürfe des eingangs zitierten Beginns der Rede hält Celan folgende Worte Camilles aus Büchners *Danton's Tod* fest: „Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen...“ (TCA M: 51).

Büchners Marionetten sind eine geradezu allgegenwärtige Metapher in seinem Werk (Vgl. Viehöver 2009: 6-7) und als solche kontextuell und semantisch vielfach verankert. Laut Britta Hermann dienen Marionetten und Automaten beim Autor von *Danton's Tod*, *Lenz* und *Leonce und Lena*

„einem analogen Denken jeweils als epistemologische Figuren für die Abhängigkeiten des menschlichen Subjekts von übergeordneten Strukturen und Steuerungen: für physiologische und naturgeschichtliche Determinismen, für den Apparat des Unbewussten und die Negation der Willensfreiheit, für die Mechanik historischer Abläufe, für politische und soziale Interdependenzketten, für eine primär konventionsgesteuerte Reproduktion ästhetischer und kommunikativer Zeichen“ (Hermann 2015: 255).

Anders gesagt sind Büchners Puppen und Automaten Figuren für den Determinismus der Natur wie für den Automatismus der Geschichte und Gesellschaft, der das Ich und seine Willensfreiheit in Frage stellt, aber auch Symbole für eine Mechanisierung des Inneren, für die psychische Manipulation durch das Unbewusste bis hin zum Ich-Verlust, für die

¹ Vgl. *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, in Celan 2000: 156: „Hier gedenke ich eines Gespräches mit einem Freunde, dem Kleists ‚Marionettentheater‘ zugrunde lag.“

Entmachtung des Ich sowie für die Mechanik der Sprache. Mit Kleists Marionetten haben die Büchner'schen eines gemeinsam: Sie können hier wie dort als parodische Darstellungen des ästhetischen Idealismus Schillers gelesen werden (Vgl. Shahar 2006: 160). Doch für Celans Verständnis von Kunst im *Meridian* ist Büchners seelenlose Marionette als Metapher für den gängigen Kunstdiskurs ausschlaggebend. „[D]er Automat – ist das Seelenlose“ schreibt er in seinen Aufzeichnungen zu Büchner (TCA M: 179). In dem von Celan aus *Danton's Tod* aufgenommenen Zitat zur marionettenhaften Kunst bezieht sich Camille vor allem auf das Theater, in dem, wie Galili Shahar zusammenfasst: „Künstliche Spielformen, verfälschte Figuren, leere Ideale, künstlerische Eitelkeit schwingen in der Vorstellung vom Schauspieler als dumpfer Puppe mit. Das Theater sei ein irriges Ideal, sagt Camille und zeigt mit dem Finger auf das Publikum“ (Shahar 2006: 161), das schließlich auch der Realität und Geschichte wie einem Puppenspiel zuschaut. Der tatsächlich zur Marionette stilisierte Schauspieler (und damit die puppenhafte Kunst) sollte jedoch im Theater der Jahrhundertwende, etwa bei Alfred Jarry in *Ubu Roi*, und in der späteren Literatur der Avantgarde, zum Beispiel in jener des Dada, als verfremdete Identifikationsfigur und irritierendes Symbol für die antibürgerliche Kultur der Moderne die Bühne erobern (Heß 2006: 251-336). Als oft dichterisches Alter Ego des Künstlers sind die Marionetten der Avantgarde aber nicht nur Ausdruck der Verfremdung und Fremdbestimmung sondern auch Mittel einer demonstrativen Inszenierung von Protest und Provokation. Bei aller nicht selten schrillen „Buffonade“ (Ball 1994: 20) lassen die dadaistischen Puppen ein ausgesprochen ironisch-kritisches, ja rebellisches Potenzial erkennen. Mit Birgit Heß gesprochen gelang es den Dadaisten „Puppen eine Schockwirkung zu verleihen, die über die symbolische Handlung hinaus eine politische Wende einleiten sollte.“ (Heß 2006: 256). Darin steckt eben auch die Energie der ihrer Abhängigkeiten bewusst gewordenen Marionette, die den Draht zerreißt und auf welche schließlich auch Celan im *Meridian* anspielt. Durch das „Gegenwort“ entwickelt sich bei ihm die Marionette zu einem politischen Symbol, wodurch die klassische Vorstellung von der Puppe als Ausdruck der Abhängigkeit, Fremdbestimmung, Gefühlskälte, Künstlichkeit und Zeichenhaftigkeit (Vgl. Drux 2012: 261-262), die noch bei Büchner zu finden ist, einer modernen, der emanzipierten, rebellierenden Puppe oder vielmehr der durch Revolte abgelegten marionettenhaften Existenz weicht: „Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‚Draht‘ zerreißt [...] es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.“ (TCA M: 3)

Celan dürfte die Mannequins avantgardistischer Happenings, aber auch die Faszination für Marionetten und Puppenspiele der Literatur, so wie sie beispielsweise in Dichtungen, Briefen und Essays bei Rilke, in Carl Einsteins *Bebuquin*, in den Texten Hugo Balls, Hans Arps oder Max Frischs erscheinen, gekannt haben. Sicherlich hätte er dabei weder der Rilke'schen Verklärung der Puppe als quasi engelhaftes Symbol des Weltinnenraums, noch ihrer karnevalesken Feier in den spielerisch-grotesken Narrenstücken der Avantgarde zugestimmt. Aber eine Faszination für Marionetten gab es bereits beim jungen Celan, der im Kreis seiner Jugendfreunde als glänzender Unterhalter galt und selbst zum Schalk werden konnte (Vgl. Chalfen 1983: 107). So erzählt die an der Czernowitzer Universität Mitstudierende Dorothea Müller-Altneu, dass er zur Erheiterung der Studienkollegen sein „lebendes ‚Kasperl‘-Theater“ darbot, „für welches er das Motto ‚per c-aspe-ra ad astra‘“ erfunden hatte (Zit. n. Chalfen 1983: 96). Diese humoristische Überbrückung einer eigentlich schwierigen Zeit, genauer der russischen Besatzung der Bukowina im Jahr 1940², gehört ohne Zweifel zum studentischen Ulk. Doch Vorstellungen wie das marionettenhafte Wesen der Welt, bzw. das Subversive am Puppenhaften wirkten schon damals dichterisch inspirierend, wie ein frühes Gedicht mit dem Titel *Puppenspiel* bezeugt:

Wem in dem Land der schmerzlichen Beweise
bringt dieses Leben hölzernen Bescheid?
Das Jahr zieht in den Ebenen die Kreise.
Den Puppen blüht es leise um das Kleid.

Das tolle Kasperl und der freche Kater;
die Maid der Stille, der Korsar vom Meer:
Für alle sorgt der große Puppenvater
mit Drähten, Farbe und mit Teer ..

Daraus entwirft ihr schlafendes Gefühl
die Welt der Tränen und der Flammenwinke ..
Und niemals wird ihnen die Bühne schwül.
Trotz schlechter Winde und trotz schlechter Schminke.

Doch vielen beben manchmal unterm Holz
die großen Herzen aus Papier und Kleister.
Dann bäumt sich seltsam weh ihr Puppenstolz
gegen den Draht und gegen seinen Meister.

² So die Interpretation von Israel Chalfen. Vgl. Chalfen 1983: 96.

Dann geben ihre Hände, ihre Knie,
nur schwer die vielen fremden Zeichen weiter,
die alles andre sind, und doch nur sie,
auf ihrem Weg zur schwanken Himmelsleiter..

Der Hand am Draht entrollt der Würfel Liebe.
Dem sieht ein Glasaug nach, verzückt und scheel.
Dann fragt sich stumm, ob ihr kein Lächeln bliebe,
die Puppe ohne Falsch und ohne Fehl..

Mitunter aber spielen sie das Spiel..
(Und sind fast froh, daß sie es spielen dürfen?)
„Wir wissen von der Täuschung viel zu viel:
was gibt ihr uns den Wein der Welt zu schlürfen?“
.....

Vom Aste baumelt jetzt der Neunmalkühne..
Die Winde stolpern in ein Morgenrot..
Mit roten Buckeln grüßen von der Bühne
der Affe Leben und der Affe Tod.³

Das Gedicht dürfte Ende Juli 1942 entstanden sein (Vgl. NKG: 1047), also ein Jahr nach dem Einzug der rumänischen Truppen und der SS-Einsatzgruppe D in Czernowitz. Die Einnahme der Nordbukowina beendete zwar deren brutale Besetzung durch die Rote Armee, doch nur um eine neue gewalttätige Ordnung durchzusetzen, die bereits bis Ende August 1941 über 3000 Juden das Leben kosten sollte. Celans Eltern fielen im Juni 1942 der zweiten Deportationswelle nach Transnistrien zum Opfer, wo der Vater im Herbst 1942 entweder an Typhus starb oder erschossen und die Mutter im Winter 1942/43 durch Genickschuß umgebracht wurde. Im gleichen Winter noch sollte ihr Sohn diese traumatisierende Nachricht durch einen aus Transnistrien geflüchteten Verwandten bekommen (Vgl. Emmerich ²1999: 45). Celan selbst, der während der russischen Okkupation Romanistik und Russisch an der Czernowitzer Universität zu studieren begann, musste als Jude Zwangsarbeit zunächst in der Stadt und später, im Juli 1942, im Straßenbau, in Tăbărești leisten. In diesem Kontext also könnte Celan beim Schreiben des Gedichts *Puppenspiel* sehr wohl sich selbst und die im Arbeitslager Internierten als „Marionetten in einem fremden Spiel“ vor Augen gehabt haben, wie Axel Gellhaus bemerkt (Zit. n. Viehöver 2009b: 24-26).

³ Paul Celan: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. v. Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 358-359. Im Folgenden NKG abgekürzt.

Im „Land der schmerzlichen Beweise“ lässt sich das allseits beliebte, Fröhlichkeit verbreitende Kasperltheater natürlich anders wahrnehmen. Es wird zum Kippbild eines Märchens, wenn sich in der gehorsamen „Puppe ohne Falsch und ohne Fehl“ der „Puppenstolz / gegen den Draht und gegen seinen Meister“ aufbäumt und sie die Revolte probt. Der „neunmalkühnen“ Marionette wird schließlich aus dem Draht ein Galgenstrick gedreht, während die Welt zum Affentheater verkommt. Die künstliche Welt der Marionette, für die „der große Puppenvater“ „mit Drähten, Farbe und mit Teer“ sorgt, ist falsch, nur eine schlechte Nachahmung („schlechter Winde“, „schlechter Schminke“) märchenhafter Geschichten, welche die ihrer selbst bewusst gewordene Puppe schließlich als „Spiel“ und „Täuschung“ erkennt. Doch schon zu Beginn des Gedichts deutet ein leiser Hinweis auf die Gefährlichkeit der fremdgesteuerten Welt hin, denn „Den Puppen blüht es leise um das Kleid“, wobei das mehrdeutige „blüht“ Vorstellungen des Gedeihens und der Bedrohung überlagert. Mit dem Erwachen des Puppenstolzes beginnt sich zugleich ein Bewusstsein für die im Spiel versteckte Macht des Meisters der Drähte bemerkbar zu machen. Die Puppen versuchen daraufhin der Manipulation leise zu widerstehen – „Dann geben ihre Hände, ihre Knie, / nur schwer die vielen fremden Zeichen weiter“ –, Akzeptanz vorzutäuschen oder sich resignierend anzupassen – „Mitunter aber spielen sie das Spiel“ – wobei die in Klammern gestellte Frage „Und sind fast froh, daß sie es spielen dürfen?“, die wie eine beiseite gesprochene Bemerkung auf der Bühne klingt, sogar auf eine allzu bereitwillige Anpassung, auf Opportunismus und Mitläufertum anspielt. Die Letzteren erfahren schließlich im doppelten Endbild des Affen eine zusätzliche Steigerung. Doch erst durch die explizite Entlarvung des Spiels als Täuschung und damit durch das puppenhafte „Gegenwort“ – „Wir wissen von der Täuschung viel zu viel: / was gebt ihr uns den Wein der Welt zu schlürfen?“ – wendet sich die Situation der kühnen Puppe abrupt ins Tödliche, indessen die punktierte Linie zwischen den letzten beiden Strophen zwar den Akt der Exekution verschweigt, zugleich aber das vom Tod und Töten geprägte Schweigen quasi bildlich veranschaulicht. Vera Viehöver glaubt zu Recht im „großen Puppenvater“ und seiner mörderischen Macht einen Vorläufer des „Meisters aus Deutschland“ aus der *Todesfuge* zu erkennen (Viehöver 2009b), was u. E. gleichfalls auf das heikle Thema der Politisierung des Marionettentheaters im 20. Jahrhundert hindeutet.

Tatsächlich wurde das Kasperltheater immer wieder politisch instrumentalisiert. So spricht Elisabeth Strauss von einem „feldgrauen“, einem

„roten“ und einem „braunen“ Kasper im 20. Jahrhundert (Vgl. Strauss 2002). Zum „feldgrauen“ Kriegstreiber, der gegen Briten, Franzosen, Russen, Italiener oder Kriegszweifler vor den Soldaten an der Front, in Lazaretten wie auch im Hinterland hetzte, stilisierte man den schalkhaften Freigeist von mitunter aggressiver Komik im Kontext des Ersten Weltkrieges. „Das tolle Kasperl“ widersetzte sich zwar ursprünglich in der Rolle des Soldaten zum Krieger gedrillt zu werden, was sich jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts und vor allem in der Nähe des Ersten Weltkrieges ändern sollte, wie Evelyn Zechner zusammenfasst:

„Meist lässt sich der aufmüpfige Lustigmacher noch nicht en passant zum Krieger umkrepeln [...] Die Wahrscheinlichkeit, dass Kasper(l) kooperiert, sowie das Ausmaß, mit dem er Teile einer militärischen Existenz annimmt, steigen jedoch, je näher der Erste Weltkrieg zeitlich rückt. Diese Tendenz steht in direktem Zusammenhang mit den Entwicklungsprozessen, die die Figur im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfassten und die da wären: deren zunehmende Domestizierung, deren Pädagogisierung sowie letztlich [...] deren Politisierung und Ideologisierung.“ (Zechner 2011: 17-18).

Zum Propagandawerkzeug degradiert, sollte der ursprünglich mit Humor gegen die Obrigkeit ankämpfende Kasper oder Kasperl nun die Kriegslust erhalten und Fremdenfeindlichkeit schüren.

„Der Kasper(l) der Weltkriegszeit geht nicht nur auf altbekannte Opfer, die da beispielsweise wären: seine Ehefrau, Tod, Teufel, Gespenst oder Ungeheuer, los, seine Aggressionen richten sich zudem ganz direkt gegen zeitaktuelle, weit verbreitete Feindbilder in Gestalt der Vertreter der gegnerischen Nationen oder der Zweifler am sicher scheinenden Sieg im eigenen Lande.“ (Zechner 2011: 64), so Zechner.

Auch der „rote“ Kasper der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918-1933 diente der Verbreitung sozialistischer und kommunistischer Vorstellungen. Das Figurenrepertoire erweiterte sich dabei um die Vertreter des Proletariats und deren neue Feindbilder, den Faschisten und Kapitalisten (Vgl. Weinkauff 1982). Doch der wohl schlimmste Missbrauch des Marionettenspiels erfolgte in der Zeit des Nationalsozialismus als durch die Vereinnahmung und Gleichschaltung des Puppenspiels zum Zweck der Propaganda und der NS-Erziehung auch das Kasperltheater „nazitauglich“ gemacht wurde. Kasperl entwickelte sich zu einem braunen Nationalisten und Rassisten. Eine prägnante Figur des nationalsozialistischen Kasperltheaters war dabei auch jene des Juden mit einer riesigen, nach unten gebogenen Nase, großen Tränensäcken

unter den zu Schlitzten verengten Augen, mit lächerlich hoch angesetzten Ohren, niedriger Stirn und winzigem Kinn, den der „braune“ Kasperl in antisemitischen Puppenspielen als Gauner und Erpresser entlarvte (Vgl. Bohlmeier 1985). Die Puppen des 20. Jahrhunderts kannten somit viele Facetten der Manipulation in den Händen oft skrupelloser politischer Puppenmeister. Allerdings stehen auch diese Sinnbilder der Fremdbestimmung über den Affen in Celans Gedicht.

Der Affe, ein kulturelles Symbol des Nachahmers, aber auch des Teufels, des Bösen, des Sexualtriebs und der Verantwortungslosigkeit (Borgards ²2012: 9-10), ist als Imitator des Menschen die Figur einer profunderen Abhängigkeit, und zwar die Karikatur bereitwilliger Anpassung. Bei Celan, dem leidenschaftlichen Kafka-Leser, scheint der Affe entfernt an die Hauptgestalt der Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* zu erinnern. In Kafkas Verwandlungsgeschichte versucht der sprechende Affe Rotpeter durch Nachahmung zum Menschen zu werden, um sich über eine „Menschenperformance“, unter anderem als gefeierten Varietékünstler, aus dem Zustand eines Halbwesens zu befreien. Schließlich muss dieser aber erkennen, dass sein angeblicher „Ausweg“ lediglich eine Täuschung ist (Vgl. Blank 2010: 233-236). Die Anpassungsnot unter der Kafkas Affe in seinem Käfig leidet, bzw. der Anpassungszwang an die westliche Zivilisation wurden unter anderem mit der Problematik des assimilierten Juden oder des Konvertiten in Zusammenhang gestellt (Vgl. Blank 2010: 236). Celan dürfte das im bereits erwähnten geschichtlichen Entstehungskontext des Gedichts *Puppenspiel* angesprochen haben. Allerdings beziehen sich das Scheitern der Befreiung aus der Manipulation, die erzwungene Anpassung an ein falsches Dasein, wie die Erkenntnis der Täuschung auf das Puppenwesen bei ihm. Der „Affe Leben und der Affe Tod“, die mit „roten Buckeln“ von der Bühne grüßen und an dressierte Zirkusaffen erinnern, die auch Kafka wohl zu seinem Rotpeter inspiriert haben dürften, sind Sinnbilder clownesker Existenz und lächerlicher Nachahmungskunst. Aber sie verweisen im weiteren Kontext des Gedichts möglicherweise auch auf eine opportunistische Fortführung des falschen Spiels. „Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält“ sagt Danton in Büchners *Danton's Tod*. Ein solcher aphoristischer Satz könnte laut Hugo Bekker das frühe *Puppenspiel* mit dem späteren *Meridian* verbinden (Vgl. Bekker 2008: 69). Dass Celan beim Schreiben der Rede tatsächlich an dieses Gedicht gedacht haben soll wird allerdings vom Variantenapparat nicht bestätigt. Vorstellbar wäre aber, dass sich das alte Bild der Marionetten und ihrer Revolte, wie auch jenes

vom dramatischen Galgentod des Kühnen wie eine obsessive kreative Matrix verfestigt und für die Entwicklung weiterer dichterischer Sprachbilder gewirkt haben könnten⁴. Sicherlich wendet sich Celan mit den Marionetten und Automaten der *Meridian*-Rede gegen „die Maschinen der Sprache, die Maschinen der Geschichte“ (Schmitz-Emans 2007: 227), wie Monika Schmitz-Emans behauptet, deren es jedoch bedarf, denn „Marionetten müssen aufmarschieren um jenes schockhaften Momentes willen, da ihre Drähte reißen.“ (Schmitz-Emans 2007: 227). Tatsächlich sind sie bei Celan notwendige Masken marionettenhafter Existenz und Poetik, weil sie eben menschliche Abhängigkeiten von politischen und literarischen Ordnungen und Ideologien vor Augen führen, wobei die Semantik des zum Galgen umfunktionierten oder des durch das (Gegen-)Wort zerstörten Drahtes implizit auf die Macht konventioneller Diskurse, wie auch, im Gegenzug dazu, auf jene der Dichtung verweist.

Marionetten als Teil einer theatralischen Darbietung, die sich unter anderem durch eine prägnante Gestik zu erkennen gibt, verbildlichen außerdem bei Celan etwas, was er in seinen Aufzeichnungen als „Das Mimische am Gedicht = Person, Gestik, Hände, Physiognomie“ (TCA M: 112) lakonisch zusammenfasst. Verse wie „Der Hand am Draht entrollt der Würfel Liebe. / Dem sieht ein Glasaug nach, verzückt und scheel. / Dann fragt sich stumm, ob ihr kein Lächeln bliebe, / die Puppe ohne Falsch und ohne Fehl ...“ oder „Vom Aste baumelt jetzt der Neunmalkühne.. / Die Winde stolpern in ein Morgenrot.. / Mit roten Buckeln grüßen von der Bühne / der Affe Leben und der Affe Tod.“ sind auf Mimik und Gestik aufgebaut, die eine für Celan wichtige performative Dimension der Dichtung hervorheben. Dichtung sei somit als mimisch, gestisch, handelnd zu begreifen, was ebenfalls die hohe Rekurrenz der Augen oder Hände in seinen Gedichten zeigt. In diesem Zusammenhang stellt auch das graphisch durch die punktierte Linie dargestellte Schweigen des Textes eine Gestik dar, die das Mimische etwa im Sinne Christian Morgensterns⁵, sprachbildlich einfängt. Die Gestik der Sprache und des Textes durchzieht in vielfacher Weise seine Dichtung wenn sie mehr oder weniger musikalisch Sprachbilder und Gedanken „engführt“, chiastisch kreuzt, kippbildartig umkehrt, närrisch stottert, subversiv ver-

⁴ Vgl zur obsessiven kreativen Matrix: Laura Cheie: Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia, Salzburg/Wien: Otto Müller 2004 [= Trakl-Studien. XXII].

⁵ Vgl. Morgensterns Gedicht *Fisches Nachtgesang*. Die Dichtung Morgensterns war Celan schon früh bekannt, wie Bekannte belegen: „Paul schwärmte für Kurt Tucholsky und sprach gegen Karl Kraus, den er nicht mochte. Wenn schon Spott und Ironie, dann war ihm die in der Poesie eines Villon oder eines Christian Morgenstern sympathischer.“ Chalfen 1983: 91.

schweigt etc. Mit seinem Puppenspiel setzt er ebenfalls auf entscheidende (Sprach-)Gebärden, wenn er dem aufgezwungenen Tanz der Marionetten zusieht und die falsche Kunst als ein marionettenhaftes Wesen, die zum Bestaunen auffordert, aber auch wenn er das „Gegenwort“ der Revolte als „das Wort, das den ‚Draht‘ zerreißt“ (TCA M: 3) definiert. Auch wenn ‚Draht‘ hier nicht im eigentlichen Sinne des Wortes gemeint ist, so verweist das Wort trotzdem auf die Marionette, mit deren Hilfe Celan einen grundlegenden Begriff seiner Poetik und Weltanschauung bestimmt.

Celans Puppen oder vielmehr das Marionettenhafte der Kunst und der Weltgeschichte sprechen von einer Falschheit und Manipulation, die der Dichter am eigenen Leibe erlebt hatte, sei es als gefährliche und brutal umgesetzte politische Dogmen, die ihn schließlich in ein lebenslanges Exil trieben, oder als langjährige skrupellos inszenierte Diffamierungskampagne, vor der er am Ende verzweifelt in den Selbstmord flüchtete. Doch sie vermittelten nicht nur Bilder von Macht und Machtdiskursen, von Ohnmacht, hölzerner Schönheit und schnarrenden Tönen, sondern auch die Möglichkeit und Notwendigkeit der Befreiung aus düsteren oder traditionellen Abhängigkeiten, die der Mensch Paul Antschel nicht aber der Dichter Paul Celan sehr wohl meisterte.

Literaturverzeichnis:

- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/Main, Suhrkamp (= Tübinger Celan-Ausgabe, TCA M).
- CELAN, Paul, 2000: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. III, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp (NKG).
- BALL, Hugo, 1994: *Die Flucht aus der Zeit*. In Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hgg.): *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart, Reclam, S. 16-32.
- BEKKER, Hugo, 2008: *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Amsterdam/New York, Rodopi [= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. 157].
- BLANK, Juliane, 2010: *Ein Bericht für eine Akademie*. In Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, S. 233-236.
- BOHLMIEIER, Gerd, 1985: *Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland*; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum.

LAURA CHEIE

- BORGARDS, Roland, ²2012: *Affe*. In Günter Butzer / Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 9 – 10.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard / SCHMULL, Heino: *Editorisches Vorwort*. In Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/Main, Suhrkamp, S. VII-XVII.
- CHALFEN, Israel, 1983: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- CHEIE, Laura, 2004: *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*, Salzburg/Wien, Otto Müller [= Trakl-Studien. XXII].
- DRUX, Rudolf, ²2012: *Marionette*. In Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 261-262.
- EMMERICH, Wolfgang, ²1999: *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- HERMANN, Britta, 2015: *Automaten und Marionetten*. In Bogards, Roland / Neumeyer, Harald (Hgg): *Büchner-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 255-260.
- Puppentheater und NS-Zeit, NS-Zeit im Figurentheater*, „Das andere Theater“, UNIMA-Zentrum, 24. Jahrgang 2014. ULR: <http://www.unima.biz/DaT85.pdf> (Abgerufen am 10.11.2020).
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2007: *Fragen nach Kaspar Hauser: Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*, Göttingen, Königshausen u. Neumann.
- VIEHÖVER, Vera, 2009a: „... von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“. *Marionettenmetaphorik im Werk Georg Büchners*. In: „Das andere Theater“ [Zeitschrift der Union Internationale de la Marionnette Deutschland] 73, S. 6–7 (Themenheft: Literatur und Puppenspiel).
- VIEHÖVER, Vera, 2009b: *Marionetten und Puppenspieler in der Lyrik nach Auschwitz: Paul Celan – Nelly Sachs*. In: „Das andere Theater“. [Zeitschrift der Union Internationale de la Marionnette Deutschland] 73, S. 24–26. (Themenheft: Literatur und Puppenspiel). ULR: http://www.rosenfisch.de/download/nach_Auschwitz.pdf (Abgerufen am 31.08.2020)
- WEINKAUFF, Gina, 1982: *Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918–1933*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel. [= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8]
- WIEDEMANN, Barbara (Hg), 2000: *Paul Celan – Die Goll-Affäre - Dokumente zu einer „Infamie“*. Frankfurt, Suhrkamp.
- ZECHNER, Evelyn, 2011: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. *Sozialhistorische und soziologische Studien zu auserwählten Puppenspielen aus der Zeit des ersten Weltkriegs*. In: „Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie“, Sonderband 2.

RĂGAZURI ȘI NELINIȘTI LA NICOLAE MAVROCORDAT

Valy CEIA

Universitatea de Vest din Timișoara

valy.ceia@e-uvvt.ro

Leisures and Labours in Nicolae Mavrocordat's Writings

Pre-Enlightened, Nicholas Mavrocordat is not only a modern leader, but also a true writer. Thus, *Philotheos's Leisures*, a novel authored by such a complex personality, reveals to the reader an engaged ruler, nourished both by the teachings of the ancients and the modern thinkers alike, whose visionary actions are counterbalanced by a permanent reflexivity on existential matters. My work traces some of the more pronounced aspects of his writings that can be seen at various levels of the book, but also the profile of a leader worthy of such a title.

Keywords: *Nicolae Mavrocordat; Răgazurile lui Filotheos (Philotheos's Leisures); leisure; labour; meaning.*

Istoria, și nu literatura, ni-l scoate mai întâi în cale pe Nicolae Mavrocordat. Preiluminist, Nicolae Mavrocordat (1680–1730) este nu doar un conducător modern, ci și un veritabil scriitor, împărțit mereu „între grijile domniei și preocupările culturale” (Dinu 2011: 405). Stârnind elogiul privitoare la educația sa rafinată, domnitorul, pasionat bibliofil, pătimaș cititor, era cunosător al limbilor clasice și orientale, dar și al celor moderne (Bouchard 2006: 70-72).

Romanul *Răgazurile lui Filotheos (Filotéou Párergera)*, scris în limba greacă și tradus în franceză, a cunoscut abia de curând (în 2015) și o versiune românească.¹ Contextul în care scrie Nicolae Mavrocordat cartea,

¹ * Cu diferențe care nu schimbă direcția generală de gândire, studiul de față a constituit comunicarea cu același titlu, susținută în cadrul celei de-a III-a ediții a Colocviului Național

într-un moment când nu se afla la vreuna dintre cele patru domnii, ne-ar putea îndemna, cumva, să-i dăm în primă instanță dreptate lui Culianu (2002: 85): „Arta este o satisfacere substitutivă pentru frustrările suferite din cauza constrângerilor impuse de civilizație.” Dar este doar atât acest roman? Cititorul său va spune de îndată: fără îndoială că nu. Înainte de orice, textul e un binevenit spațiu în care și erudiția, dar și gândirea domnitorului se lasă descoperite și deslușite. Personalitatea domnitorului a stârnit admirația pentru un domnitor sub multe aspecte exemplar, „cinsteș om și în filosofii și în istorii și într-altele ce se cade a ști un domn, era deplin învățat; știa și câteva limbi [...]. Era fără preget și cu priveghere la trebile ce erau a țării” (*apud* Cartoajan 1980: 337). Am redat trunchiat, însă portretul merită a fi vizitat, în răstimpuri, fiindcă ne permite să traversăm cu folos granița, altminteri labilă, dintre personajul istoric și cel literar. În acest sens, capitolul *Despre blândețe și asprime* (Mavrocordat 2015: 191-195) ne spune cât se poate de răspicat, dacă nevoie mai era, că nimic din laboriosul eșafodaj artistic nu e rupt de viața domnitorului – și trebuie să vedem aici prefigurată profilul oricărui autentic domnitor, așa cum îl înțelege Nicolae Mavrocordat. Model, aspirație, imperativ, istoria *largo sensu* este companion permanent în derularea narațiunii. Preocupat să contureze limitele reprezentării, Michel Foucault recunoaște istoria drept „zona cea mai erudită, cea mai în cunoștință de cauză, cea mai trează, cea mai încărcată, poate, a memoriei noastre; dar ea este, totodată, și fondul din care toate ființele vin spre existență și spre scânteierea lor de o clipă” (Foucault 1996: 262). Istoria, concentrând viața omenirii, plină de dinamism și de imensă complexitate, izbuteste să păstreze ceea ce devine memoria faptelor umanității, dar, deopotrivă, ceea ce, înscris în ființa omului, dă naștere acestor evenimente, întâmplări, atitudini. Sunt considerente pentru care Ernst Cassirer (1994: 255), la rândul-i, găsește drept scop suprem al cunoașterii istorice înțelegerea vieții omenești. Dar, firește, nu ar trebui să ne surprindă o astfel de percepție a științei istorice, de vreme ce gânditorii Antichității i-au deslușit o atare semnificație majoră. Este lesne decelabil aici ecoul celebrei definiții ciceroniene a istoriei, din care preiau esența: *Historia [...] testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae* (Cicero, *De oratore*: II, 36) „Istoria e martorul vremilor, lumina adevărului, viața amintirii, dascălul vieții”. Desenul fin, surprinzând mecanismele de adâncime ale acțiunilor omenești – fie ele fapte, fie ele mișcări ale

de Literatură Română Veche cu tema *Literatura Principilor* (București, Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu” & Muzeul Literaturii Române, 24-25 noiembrie 2017).

Pentru odiseea textului, v. Jacques Bouchard, *Istoria critică a textului*, în Nicolae Mavrocordat (2015: 29-46).

spiritului – transformă istoria în veritabilă artă, în sensul său cel mai complex și de profunzime. Este direcția înspre care glisează și înțelegerea lui Cassirer asupra istoriei (v. Cassirer 1994: 264 ssq.). Aceste considerații, menite a-l introduce în scenă pe *romancierul* Nicolae Mavrocordat, aruncă totodată nade înspre lumea sensului unei vieți în care literatura devine o *cutie de rezonanță* a preocupărilor, ideilor, idealurilor domnitorului apreciat constant pentru viziunea sa modernă (cf. Iorga 1937: 353-357).

Doldora de inserții culturale, filozofice, științifice, de o încântătoare agilitate spirituală, lipsit de orice închistare de gândire, romanul mavrocordatian se manifestă ca un loc în care reflexivitatea permanentă – asupra ființei, asupra lumii – zămislește și ordonează narațiunea. La o primă lectură, *Răgazurile lui Filotheos* se remarcă tocmai prin eleganța și erudiția construcției textuale. Filotheos, unicul povestitor, trasând firele narațiunii cu evident talent literar, e și un adevărat personaj, bine conturat psihologic, cu vie curiozitate, învățat ce se slujește dibace și de armele ironiei. Așezat împreună cu prietenii săi într-o grădină (spațiu intermediar între realitate și ficțiune, dar mereu între două lumi se află cartea în întregul ei), Filotheos conduce discuțiile și acțiunea. Cineva dintre cei prezenți, purtând veșminte persane, e arestat de câțiva ofițeri otomani (nu se știe de ce, una dintre dimensiunile scrierii fiind perspectiva deschisă) și astfel avem prilejul să descoperim, prin contrast cu erudiții aleși din grădină (Grecul – văzut ca autopotret al lui Nicolae Mavrocordat, Francezul, Englezul), o serie de personaje din închisoare, cu nimic mai puțin interesante (de exemplu, un egiptean alchimist care înșelase otomanii vânzându-le aur falsificat). Povestea e fragmentară, încheierea, nelămurită. Tovarășii alături de care Filotheos discută mentalitatea, știința și învățământul „luminatelor Europe” aparțin diasporei din Constantinopol, sunt intelectuali pasionați de Clasicismul elen și de valorile spirituale creștine, însă, nu mai puțin, aderă la ideile Iluminismului și reflectă puternic germenii unor aspirații sociale noi. Adevărat eclectic, Filotheos îi comentează pe Aristotel, pe Platon, pe Demonsthenes, pe Cicero, pe Diogenes Laertios (adaptând cele scrise de acesta despre Thales sau Solon), elogiază „purele miresme” artistice inspirate din Homer, Pindar, Herodot, Euripide și Xenophon etc., vorbind pe larg, de asemenea, și despre La Rochefoucauld, Montaigne, Bacon – de care se simte atras în chip special:

„m-am îndreptat cu sârg spre cărțile preaînțeleptului Bacon. Nici nu găsesc cuvinte potrivite să-l laud îndeajuns [...] pentru precizia sa în disecarea și, ca să spun așa, sondarea naturii, priceperea sa într-ale politicii, precum și pentru înțelegerea sa inteligentă, onestă, integră și adevărată a eticii” (Mavrocordat 2015: 127).

Macchiavelli e altă personalitate ce-i stârnește scriitorului admirația; de altminteri, notațiile, reflecțiile numeroase scrise în italiană pe ediția din 1726 a *Operelelor* lui Machiavelli confirmă, de mai era nevoie, acest fapt. Ce va fi văzând Mavrocordat în *Principiele*? Gustave Le Bon îl invocă în capitolul prim al tratatului său de *Psihologie politică* pe Machiavelli. Redau fragmentar din analiza ce nu face decât să susțină, în fond, un element intrinsec al oricărei cercetări mentalitare:

„Posedând simțul realității, eminentul psiholog [Macchiavelli] nu căuta mai binele, ci doar posibilul. Pentru a înțelege geniul său, trebuie să ne întoarcem la acea perioadă strălucitoare și perversă în care viața celuiilalt nu conta și în care faptul de a lua vin cu tine, ca să nu fii otrăvit, atunci când mergeai să cinezi la un cardinal acasă sau doar la un prieten, era considerat un lucru foarte firesc. [...] Ilustrul scriitor formula acolo reguli precise referitoare la arta guvernării oamenilor din vremea sa. Din vremea sa, iar nu dintr-alta. Din cauza faptului că omisese această condiție esențială, cartea atât de admirată la început a fost criticată mai târziu, atunci când, de vreme ce ideile și moravurile evoluaseră, a încetat să mai traducă necesitățile vremurilor noi. Doar atunci Machiavelli a devenit machiavelic.” (Le Bon [s.a.]: 5).

Să nu ne grăbim, ca atare, cu catalogarea, prin ricoșeu, a domnitorului însuși, admirator al unui personaj istoric pe care îl percem mai degrabă întunecat: Nicolò Machiavelli „ajuns” la noi e... ciobit, așadar. Cu mai bine de un veac în urmă Le Bon trasează cu siguranța specialistului însemnele *Principelui*: „Singurul tratat veritabil de psihologie politică cunoscut a fost publicat cu mai mult de patru secole în urmă, de către un ilustru florentin, a cărui operă i-a conferit nemurirea” (*ibidem*). Iată de ce, atunci, recursul la omul politic și filozoful italian devine și un indiciu categoric al grijii, de la un punct subliminal, pentru rostul său suprem, acela de conducător al unei patrii.

Acest survol meteoric al romanului – prin indicarea câtorva, doar, dintre temele care, vedem, se succed alert și a câtorva dintre personalitățile ce-l populează – trădează febrilitate spirituală, o conștiință auctorială trează, atentă la resursele spirituale ce impulsionează devenirea și la mecanismele civilizaționale. Într-o construcție modernă, opera lui Mavrocordat escaladează tipare consacrate, structura și problematica scrierii iscând încă de la început ezitări în încadrarea sa: „Un soi de roman” (v., e.g., Mavrocordat 2015: 50-56). Autorul, pentru care toposul modestiei nu e un simplu clișeu literar (*ibidem*: 75), ci o dramatică realitate auctorială, prefigurează în felul său, *mutatis mutandis*, ideatica romanescă densă a lui Vintilă Horia ori Michel Houellebecq – spre exemplu, dar amintește, în același timp, de

romanul lui Boethius, *De consolatione philosophiae*. Dialogul la care participă implicați și francezul, englezul sau italianul pune în dezbatere idei dintre cele mai variate: libertatea femeii, moravurile, pasiunile și caracterele, cunoașterea, dragostea, ateismul, superstițiile, blândețea, asprimea, interpretarea justă a motivelor și acțiunilor omenești, chibzuința etc. Avem astfel panorama unui text în care sunt concatenate subiecte variate, dinamizate, la rândul-le, de concepte-reper (precum virtutea, libertatea, cunoașterea) ce-l configurează axiologic.

În ce fel se derulează firul textului? Topica exordială conjugată cu cea a modestiei pornesc un mecanism alimentat de curiozitate, motorul descoperirii, așa cum gânditorii elini de mult descifraseră, element care dinamitează permanent orice amortire spirituală, orice lentoare textuală. Dar curiozitatea eroilor romanești (ce stârnește, potrivit paradigmei bergsoniene, un bulgăre de zăpadă) are în sine sugestia pregnantă a *Metamorfozelor* lui Apuleius; nu doar febrila curiozitate înlesnește această apropiere, ci întreg tabloul inițial emană un aer familiar. Între două limite temporale, identificate literar în roman, perioada când „m-am lăsat împins pe de-a-ntregul de-un zel nebun înspre simțul de perfecțiune al anticilor” (Mavrocordat 2015: 75) și „prețioasele scrieri ale autorilor moderni” (*ibidem*: 87), scriitorul responsabil își reprimă elanul auctorial: „neputând ciripi asemenea unei privighetori, n-am vrut să imit trilul necizelat și palavragiu al rândunicii” (*ibidem*: 75). Doar gureșia seacă a altora, dar și conștiința faptului că „prin discursuri – tot atât cât și prin parale – se scoate la vânzare tot ceea ce este bun și frumos în viață!” (*ibidem*) îl îndeamnă să scrie. Autorul nu se sfiește atunci să-și „cânte palinodia” (*ibidem*), cum ne mărturisește. Abandonarea tăcerii, o virtute ce se cuvine revalorizată, în complexitatea ei antinomică, dă naștere unui soi de roman/un fel de roman, indiciu ferm al naturii transgresive a textului.

Inserat plenar în dinamica narațiunii, jocul, explorat în variatele sale forme și potențialități, devine și în *Răgazurile lui Filotheos* o modalitate de instituire a realității, având forța de a marca valențele ontologice și gnoseologice ale romanului mavrocordatian. Fir conducător al explicației ontologice a artei, relația dintre joc și opera de artă s-a impus pentru mulți teoreticieni ca un adevăr dintre cele mai evidente. În fond, ca note fundamentale ale binelui, libertatea și prietenia, repere fundamentale în economia cărții, revendică multă creativitate: „Libertatea și prietenia cer multă creativitate, dar motivul pentru care semnalăm acest fapt este că mulțumirea de a adăuga ceva la fondurile lumii este profundă și dintre toate creativitatea este imediat și evident cea mai semnificativă în sine” (A.C. Grayling 2009: 39). Pe linia lui Huizinga, Gadamer, Fink, gânditorul englez ne atrage luarea-aminte asupra faptului că

„Noi suntem obișnuiți să credem că scrierea unui roman, pictarea unui tablou, modelarea unei oale sunt paradigme ale creativității, și într-adevăr așa stau lucrurile, dar tot așa sunt și alte activități, de pildă, creșterea copiilor, lansarea unei afaceri, exersarea inventivității și a talentului, adică a înzestrării genetice a tuturor ființelor umane (s.m.)” (Grayling, *ibidem*).

O atare inventivitate descoperim și în *Răgazurilor lui Filotheos*, liant între lumea dezlănțuită a politicii, a societății contemporane și a idealurilor care îi ordonează și îi conduc planurile gândirii; fiindcă „resursa filosofică cea mai bogată pentru explorarea ideilor despre sens e literatura.” (*ibidem*: 74). Iau un exemplu, emblematic pentru întregul textului: imaginea vieții omeneste văzute ca un drum pe mare. În secvența ce se constituie într-o apologie a lui Thales, se ajunge în acest punct:

„implicarea în viața politică vine de obicei atunci când ești în floarea vârstei și te lași purtat de o nemăsurată iubire pentru glorie; însă, după ce te-ai lovit de un colț de stâncă și ai fost la un pas de naufragiu, îi închini bucuros Divinității, drept răsplată pentru salvarea ta, viitoarea contemplare a lucrurilor divine și omeneste, pentru a-i putea urmări de-acolo, ca dintr-un post de observație, pe aceia care sunt amarnic purtați de valurile agitate ale vieții; și îi urmărești plin de compasiune, fără a interveni în favoarea vreunui seamăn aflat la necaz, dar încercând, pe cât se poate, să-i alini durerea” (Mavrocordat 2015: 133).

În 1819, Schopenhauer (2012: 364-367) investigase deja, în felul său, forța acestei imagini întâlnite la Lucretius (*De rerum natura* II: 1-4). Decriptarea ei de către Starobinski, într-un întreg capitol din *Textul și interpretul*, denumit chiar prin recursul la al doilea emistih al hexametrelui lucrețian – „...Alterius spectare laborem”, cu subtitlul *Maldoror pe țarm* –, conferă adâncimea interpretativă adecvată unei discuții literare, în primă instanță, glisând înspre ideea individului insensibil, egotist, ce asistă impasibil la suferințele celuilalt. Punând față în față modelul latin cu cel din *Les chants de Maldoror* a contelui de Lautréamont, Starobinski ne propune să „încercăm a repera, atunci când putem, modelele batjocorite, pentru a vedea mai bine cum operează distanțarea, variația, diferența” (Starobinski 1985: 458). Relația decelată, invectivă – palinodie, instituie una dintre direcțiile generând sens în întreaga literatură și schițează totodată, și în acest loc, mecanismele care simultan unesc în adânc și îndepărtează viziunile artistice unele de altele. E un proces dinamic pe care ne lasă a-l intui neîncetat romanul mavrocordatian.

Etalon pentru latențele uberale ale textului, un alt exemplu: înfățișarea grădinii în care are loc reunirea eroilor romanești, unde asistăm la actualizarea banchetului platonician (Mavrocordat 2015: 85 ssq.). Amploarea

descripției, configurată din volute stilistice încărcate de seninătate „existențială”, ce tinde să evoce un spațiu adamic, nu poate trece neobservată lectorului. Ba chiar această redundanță e menită a ne atrage luarea-aminte, de cumva riscă totuși să scape atenției noastre; fiindcă, după ce asistăm la câteva pagini în care grădina e zugrăvită cu o minuție jinduind exhaustivitatea, o evadare narativă apologetică pare a curma reprezentarea ce riscă să devină oțioasă. Înșiruirea calităților sultanului, Ahmed al III-lea, contrabalansează amploarea descriptivă anterioară. Apologia sultanului, așa cum apare în primele pagini românești, însumează calitățile expuse de către Erasmus din Rotherdam/ Desiderius Erasmus în *Institutio principis Christiani*; mai mult, Mavrocordat însuși se manifestă drept principele ce, *mutatis mutandis*, e vrednic de acel elogiu. Avem astfel o situație care vine să re-facă, adecvată noii ere, o situație ce strălucește în literatura latină augustană (Roșu 2015: 105-113, 133-164).

E locul să adaug încă o virtute a scrierii, ca să preiau un lait-motiv al romanului, faptul de a glisa, permanent, între 1. lumea cărților, a literaturii, *largo sensu*, reper fundamental intrinsec, 2. lumea reală, ancorată în existența concretă a scriitorului-donnicor, și 3. lumea romanescă, a *Răgazurilor*, ce le adună laolaltă în albia sa. Până să apucăm să ne reorientăm în spațiul textului, admirând împreună cu Filotheos personalitatea sultanului, scriitorul revine, însă, și nu pentru încă o tușă, ci pentru încă o multitudine de cadre, menite să întregească tabloul grădinii paradisiace, cu sugestia irepresibilă că aceasta constituie un element nodal în configurarea discursului ideatic. Eludez aici o interpretare oțioasă ea însăși. În schimb, trebuie reliefat că, prin identificarea elementelor generatoare de sens, simbolistica asociată grădinii se pliază perfect pe imaginea celei descrise de către scriitor:

„Grădina apare adesea în visuri ca o expresie fericită a unei dorințe eliberate de orice anxietate. Este locul creșterii, al cultivării fenomenelor vitale și interioare. Succesiunea anotimpurilor se făptuiește acolo prin forme ordonate... Viața și bogăția ei devin vizibile în chipul cel mai minunat. Zidul grădinii ocrotește forțele interne care înfloresc... Nu se pătrunde în grădină decât printr-o poartă strâmtă. Visătorul este adesea obligat să caute această deschidere dând ocol zidului. Este expresia figurată a unei evoluții psihice destul de lungi, ajunsă la o mare bogăție interioară... Această grădină poate să fie alegoria sinelui când în mijlocul ei se află un pom mare sau o fântână” (Chevalier, Gheerbrant *et alii* 1995: s.v.).

Donnicorul-scriitor se dovedește un veritabil constructor de lumi. Romanul reprezintă în cele din urmă cartografierea unei patrii în care cei patru stâlpi ai edificiului sunt – cu aceeași putere – virtutea, cunoașterea, libertatea,

iubirea. Individul nu e angajat doar într-o construcție socială a realității, ci în același timp rolul său este de cel de a găsi și de a conferi un sens realității (Nicolescu, Camus 2016: 85-92; Roșu 2015: 331). Dar, spun neîncetat chiar scrierile lui Nicolae Mavrocordat, realitatea vieții noastre individuale își estompează pulsionile individualiste și dobândește sens deplin și valoare numai în măsura în care e dedicată cetății și comunității. E, în fond, și sensul profilului domnitorului pe care îl alcătuiește Nicolae Costin. Revoluția interioară transformă viața noastră individuală și socială într-un act atât estetic, cât și etic: actul dezvăluirii dimensiunii poetice a existenței (Nicolescu 1999: 165-170). Ideea aceasta, extrem de actuală în articulațiile sale teoretice, nu e nouă nouă în planul conștiinței, ne spune (și) opera, dar în destulă măsură, și viața lui Nicolae Mavrocordat.

Jinduind, întocmai lui Francis Bacon, al cărui admirator este, la o nouă Atlantidă, utopia mavrocordatiană – precum se știe, în Iluminism utopia va deveni un gen literar în sine – este totuși tangentă lumii noastre. Amalgamând povești, întâmplări, stiluri, urmărit permanent de învederarea acestei idei, despre o atare utopie vorbește Nicolae Mavrocordat. Visul său este/ar trebui să fie al omului, căci, înainte de a se cuceri prin fapte, lumea se construiește prin vise.

„Marea misiune a Utopiei este de a face loc posibilului ca opus unei accepțiuni pasive a stărilor de lucruri existente în prezent. Ea este gândire simbolică, aceea care învinge inerția naturală a omului și-l dotează cu o nouă aptitudine, aptitudinea de a remodela continuu universul său uman” (Cassirer 1994: 92).²

Textul romanului se deschide treptat către o perspectivă umanistă asupra vieții, înlesnindu-ne înțelegerea de profunzime a instanțelor existențiale și ordonarea elementelor durabile și valoroase pentru destinul unui popor. „Dacă termenul «umanitate» înseamnă ceva, el înseamnă că, în ciuda tuturor diferențelor și opozițiilor care există între diferitele lui forme, acestea toate acționează, totuși, pentru un scop comun” (Cassirer 1994: 307). Recunoscând virtutea – alt leit-motiv al romanului – drept element *sine quo non*, discursul se metamorfozează sub ochii noștri, constituindu-se în vector de gândire. Închegat unitar și convergent din niveluri de semnificații, romanul conturează în cele din urmă omul nou, emancipat, responsabil de cultivarea valorilor umaniste în societate. Specialist în gramatica civilizațiilor, Fernand Braudel (1994: 42) definește umanismul drept „elanul, demersul bătaios spre o emancipare progresivă a omului, atenție constantă acordată posibilităților omului de a-și ameliora sau modifica soarta”. Pentru Nicolae Mavrocordat cultura nu este o simplă proiecție spirituală, ea

² O idee convergentă, la Nicolescu, Camus 2016: 33 ssq, e.g.

devine intrinsecă acțiunii, vieții în acțiunile sale cele mai concrete și diverse (cf. Radkowski 2000: 25-80). Într-un recurs firesc la etimologia cuvântului, dar și la ideile Arpinatului, cel care l-a coagulat în elementele sale de substanță, Thomas de Koninck decelează semnificațiile unui concept aflat astăzi sub amenințarea unor grave confuzii:

„Minunatul cuvânt «cultură» ne trimite de la bun început tocmai la viață, mai curând decât la vreun model artificial. El sugerează continuitatea de creștere specifică vieții, autodezvoltarea, dar și o anume fragilitate și dependență față de mediu. Viața despre care se vorbește aici este viața sufletului, potrivit sintagmei clasice, pe care i-o datorăm lui Cicero, de *cultura animi* – adică înflorirea deplină, nu numai a copacului, ci și a spiritului uman pe culmea potențialităților sale. Ea include etica și politica, dar și dragostea de frumos, evident; căci Cicero spune *animi* și nu *animae*, ceea ce sugerează toate valorile pe care noi le asociem cu „inimă” – și nu numai inteligența” (De Koninck 2001: 80).

În viziunea filozofului canadian, cultura „angajează ființa omenească în întregime” (*ibidem*). Or, tocmai aceasta este, la o privire sinoptică asupra Răgazurilor lui *Filothéos*, și înțelegerea pe care domnitorul-scriitor trăitor la întretăierea veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea o atribuie culturii – conjugată, în viziunea sa, cu virtutea.

Astfel, romanul dezvăluie cu percutanță un domnitor neliniștit, nutrit cu același nesaț la școala anticilor și a modernilor, ale cărui acțiuni vizionare sunt contrabalansate de o permanentă reflexivitate asupra instanțelor existențiale. Pentru cel însetat de cunoaștere, visând înălțarea omului, orice răgaz e neliniște; răgazul exterior este permanent contrabalansat de frământarea interioară. Erasmus din Rotherdam îl citează, în *Institutio principis christiani*, pe Cicero, cu exemplul celebru al lui Scipio, care, mărturisește, nicio dată nu e mai puțin singur decât atunci când pare că e singur. Contrariind prin formularea ei paradoxală – dar precum știm, paradoxul e modalitatea de edificare a celor mai adânci realități –, imaginea e un loc comun al individului responsabil, mereu preocupat de ființa sa și a lumii; atare singurătate fertilă însuflețește și dă aripi romanului mavrocordatian însuși. Actualizarea trecutului, la care procedează cu reverență autorul, asimilarea spiritualității creatoare în întregime devine un imperativ existențial și literar, adevăr viu și în universul mavrocordatian: „în căutarea unor noi idealuri de viață, deopotrivă cu activa cercetare a zilelor noastre, nu trebuie să pierdem din vedere legea filogenezei idealurilor. Când se clădește o lume nouă, amintirea celei vechi trebuie ținută trează în inimă și minte” (Vianu 1982: 462-463). Deși se abandonează în teritoriul plin de palpitul existenței dezlănțuite a modernilor, scriitorul se raportează obligatoriu, constant, la cei vechi. Această condiție majoră a devenirii înalte se regăsește concrecută în romanul domnitorului.

Sunt toate acestea repere ce prilejuiesc lectorului nu doar delicii estetice, ci și bucurii culturale și intelectuale, în măsură să-l mulțumească pe cititorul de azi, fiindcă așa cum este articulat romanul, el se găsește în proximitatea noastră. Să ne întrebăm, atunci, iarăși, întocmai lui Giorgio Agamben, „ce înseamnă a fi contemporan?”. Filozoful italian, *un contemporan*, reflectează asupra acestei întrebări, ce ne îngăduie, deși indirect, un răspuns esențial și la întrebarea ce este literatura:

„este contemporan acela care are privirea ațintită asupra vremurilor sale ca să le perceapă întunericul, nu luminile. Pentru cei ce trec prin experiența contemporaneității toate vremurile sunt întunecate. Este contemporan tocmai cel care știe să vadă acest întuneric, cel care este în stare să scrie înmuindu-și pana în tenebrele prezentului” (Agamben 2014: 22).

Relația cu prezentul: decuplare, defazare, discronie, dar *nu* trăire nostalgică într-un alt timp; „contemporaneitatea este o relație aparte cu timpul propriu, care aderă la acesta și, totodată, se distanțează de el; mai exact, contemporaneitatea este *acea relație cu timpul care aderă la acesta printr-o defazare și un anacronism*.” (*ibidem*: 19-20). În relația biunivocă ce se stabilește, suntem contemporani cu scriitorul, scriitorul devine contemporanul nostru.

Așezat la granițe, felurite, precum incursiunea mea exploratorie o sugerează, Răgazurile lui *Filothos* transcende fiecare dintre teritoriile interpretării literare, depășindu-le prin aglutinare. Dacă acceptăm ideea potrivit căreia „strădania însăși este partea cea mai mare a binelui” (Grayling 2009: 195), atunci fără îndoială că Nicolae Mavrocordat a izbândit în întreprinderea sa. Însă din punctul de vedere al cititorului lipsit de prejudecăți, romanul mavrocordatian este izbânditor la un nivel cu mult superior strădaniei. În mod aproape straniu pentru lectorul conformist, textul poate fi socotit contemporan unora dintre scrierile antice, dar, cu aceeași forță, contemporan unora dintre scrierile prezentului – și vizez aici, în ambele perspective, mereu deschise spre cunoaștere *largo sensu*, preocupate mereu de Sens, lipsite de prejudecăți și angoase teoretice constrângătoare. „Suprema cunoaștere – arată cu acuitate filozoful italian Giorgio Agamben (2014: 17) – este aceea care vine prea târziu, când nu ne mai este de folos. Ea, care supraviețuiește operelor noastre, e rodul ultim și cel mai de preț al vieții noastre”. Precum în *Proverbele* lui Pieter Bruegel, unde din mici scene distincte, dar unidirecționate, se încheagă un tablou dinamic al ființei, cu ceea ce îi conferă sens și/sau, dimpotrivă, cu ceea ce o încolțește, amenințându-i integritatea, romanul mavrocordatian se deschide înspre lectura pe trei niveluri/în trei direcții, convergente: estetic, ontologic, gnoseologic.

Referințe bibliografice:

- AGAMBEN, Giorgio, 2014: *Nuditatea*, Traducere din limba italiană de Anamaria Gebăilă, Humanitas.
- BON, Gustave Le, [s.a.]: *Psihologie politică*, Traducerea: Simona Pelin, Antet XX Press.
- BRETON, David Le, 2006: *L'inépuisable secret des sens*, in „Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret”, nr. 18, autumnne-hiver 2006, disponibil online: <http://www.sigila.msh-paris.fr/L-inepuisable-secret-des-sens.html>, accesat ultima dată la 29 sept. 2020.
- BOUCHARD, Jacques, 2006: *Nicolae Mavrocordat, domn și cărturar al Iluminismului timpuriu (1680-1730)*, Traducere din limba franceză și neogreacă de Elena Lazăr, Cu un cuvânt înainte al autorului, București, Editura Omonia.
- BRAUDEL, Fernand, 1994: *Gramatica civilizațiilor. Volumul II*, În românește de Dinu Moarcăș, București, Editura Meridiane.
- BRUNO, Giordano, ERASMUS, Desiderius, 2015: *Panegiric pentru Filip*, Traducere din limba latină, note și indici de Ioana Costa, Oradea, Editura Ratio et Revelatio.
- CARTOJAN, N., 1980: *Istoria literaturii române vechi*, Postfață și bibliografii finale de Dan Simonescu, Prefață de Dan Zamfirescu, București, Editura Minerva.
- CASSIRER, Ernst, 1994: *Eseu despre om. O introducere în istoria filozofiei umane*, Traducere de Constantin Coșman, București, Humanitas.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1995: *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Volumul 2. E-O*, București, Editura Artemis.
- CICERO, Marcus Tullius, 1966: *De l'orateur. Livre II*, Texte établi et traduit par Edmond Courband, Paris, Les Belles Lettres.
- CIORĂNESCU, Alexandru, 1996: *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, București, Editura Cartea Românească.
- CULIANU, Ioan Petru, 2002: *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Ediție îngrijită de Sorin Antohi și Mona Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi, Polirom.
- DANIELOPOLU-PAPACOSTEA, Cornelia, 1983: *Literatura în limba greacă din Principatele Române în secolul al XVIII-lea*, București, Minerva.
- DINU, Tudor 2011: *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat – rivalități politice și literare la începutul sec. XVIII*, Cuvânt înainte de Giorgios Dion. Poukamisas, București, Humanitas.
- FINK, Eugène 1966: *Le jeu comme symbole du monde*, Traduit par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Les Editions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel 1996: *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers.
- GADAMER, Hans Georg 2001: *Adevăr și metodă*, Traducători: Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Teora.
- GRACIÁN, Baltasar 1987: *Criticonul*, Ediție îngrijită, traducere, prefață, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers.

- GRAYLING, A.C. 2009: *Alegerea lui Hercule. Plăcerea și datoria în secolul XXI*, Traducere de Horia Florian Popescu, Polirom.
- HUIZINGA, Johan, 2012: *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. Radian, Prefață și notă biobibliografică de Gabriel Liiceanu, București, Humanitas.
- IORGA, Nicolae, 1937: *Au fost Moldova și Țara Românească provincii supuse fanarioșilor?*, în „Memoriile secțiunii istorice”, seria III, tomul XVIII, Academia Română.
- KÖNICK, Thomas De, 2001: *Noua ignoranță și problema culturii*, Traducere de Mihaela și Ion Zgărdău, Timișoara, Editura Amarcord.
- NICOLESCU, Basarab, CAMUS, Michel 2016. *Rădăcinile libertății*, Ediția a doua, Editor Pompiliu Crăciunescu, Traducere din franceză Carmen Lucaci, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- NICOLESCU, Basarab, 1999: *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Traducere de Horia Mihail Vasilescu, Polirom.
- RADKOWSKI, Georges-Hubert De, 2000: *Antropologie generală*, Traducere de Florin Ochiană, Timișoara, Editura Amarcord.
- ROȘU, Adina-Voichița, 2015: *Instituția mecenatului în epoca augustană*, Oradea, Editura Aureo.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2012: *Lumea ca voință și reprezentare. I*, Traducere din germană și Glosar de Radu Gabriel Pârveu, București, Humanitas.
- STAROBINSKI, Jean, 1985: *Textul și interpretul*, Traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers.
- SPIRIDON, Monica, 1984: *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*, București, Editura Univers.
- VIANU, Tudor, 1982: *Studii de filozofia culturii*, Ediție îngrijită de Gelu Ionescu și George Gană, Studiu introductiv de George Gană, București, Editura Eminescu.

Surse:

- CICERO, Marcus Tullius, 1966: *De l'orateur. Livre II*, Texte établi et traduit par Edmond Courband, Paris, Les Belles Lettres.
- LUCRETIUS, Titus Carus 1950: *De rerum natura: libri sex.*, Vol. I, Edited with prolegomene, critical apparatus, translation and commentary by Cyril Bailey, Oxford, Clarendon Press.
- MAVROCORDAT, Nicolae 2015: *Răgazurile lui Filotheos*, Text, introducere, note și indice: Jacques Bouchard, Cuvânt-înainte: K. Th. Dimaras, Traducere din greacă și franceză, note suplimentare și bibliografie: Claudiu Sfîrșchi-Lăudat, București, Editura Omonia.

**ROMANUL FOILETON
ȘI PROCEDEUL DE CONDENSARE.
STUDIU DE CAZ – *BABETA. ROMAN ORIGINAL*¹**

Lucreția PASCARIU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

lucretia.pascariu@gmail.com

**The Feuilleton-Novel and the Contraction Process. A Case Study – *Babeta*.
*Roman original***

The study looks into the structural function of the feuilleton-novel with precise references to Theohar Alexi's novel, *Babeta. Roman original*. In the 19th century, the publication of a novel in volume was guaranteed by the serial format of the text. Therefore, the comparison between the feuilleton-format and the book format of Alexi's novel would reveal the structural state of the plot together with the contraction methods of the feuilleton-novel (the clipping process of the text – from volume to feuilleton –, the insertion technique and the narrative intrusion). Furthermore, the feuilleton-novel gradually arouses the readers' interest in the plot by using specific methods of “seduction” which are embedded in the structural form of the feuilleton. All in all, the feuilleton-novel benefits from a form that captivates the reader's attention.

Keywords: *feuilleton-novel; plot; narrative intrusion; taboo elements; paraliterature.*

De-a lungul timpului, romanul românesc al secolului al XIX-lea a fost receptat în raport cu traducerea romanului occidental, traduceri ce au intrat în spațiul românesc pe parcursul întregului secol. Interesul pentru proza de mari dimensiuni a luat naștere în urma formării „gustului estetic” (Virgolică 1963: 21) al publicului. Drept urmare, între anii 1845 și 1863 au loc primele încercări de constituire ale romanului românesc (Cazimir 1973: XXX).

¹ Lucrarea de față apare cu sprijinul programului de granturi de cercetare oferite de Ministerul Cercetării și Inovării din România, CCCDI - UEFISCDI, nr. proiect PN-III-P3-3.1-PM-RO-FR-2019-0063 / 13 BM/2019, în cadrul PNCDI III.

Apariția și dezvoltarea genului romanesc se află la granița dintre *literar* și *paraliterar*, dintre *fondul* literaturii culte, *elitiste* și al literaturii „de consum”, „populare”, cu un tiraj comercial de mare întindere (Drăgan 2001: 5). Preluând raportul *literar/ paraliterar*, abordat de Ioana Drăgan în *Romanul popular în România – literar și paraliterar*, dar și de eseistul Adrian Marino în *Biografia ideii de literatură*, vom reliefa caracteristicile *romanului foileton*, prin trimiteri clare la romanul lui Theohar Alexi – *Babeta. Roman original* (Brașov, 1883, Editura și Tipografia Alexi). Totodată, studiul de față își propune să urmărească modul de structurare a firului narativ, prin relevarea *conținutului narativ* în cele două forme de tipărire: publicarea în foileton vs. publicarea în volum, odată cu funcția de „seducție”, mai precis, funcția de atragere a publicului spre formula romanului de consum – rolul elementelor-tabu (incestul, crima, amorul interzis etc.).

Din punct de vedere etimologic, *conceptul de paraliteratură* se concretizează în jurul a două sensuri: 1. ideea de vecinătate/ marginalitate/ periferie – o literatură în vecinătatea sau la periferia altei literaturi (cf. prefixul *para-* ‘alături’, ‘aproape de’, ‘pe lângă’, ‘în afară’, ‘în jurul a ceva’); 2. ideea de împotrivire – o literatură opusă sau contra altei literaturi (Marino 1998: 184). Ca atare, *conceptul de paraliteratură* trimite la o literatură aflată la periferia literaturii culte, fiind asemănătoare cu aceasta, dar nu identică din punct de vedere estetic, artistic sau chiar canonic (Marino 1998: 185). Termenul a dobândit, în decursul timpului, conotații negative, precum o „literatură proastă”, o literatură „de doi bani” (Drăgan 2001: 14), dar care au fost îndepărtate prin succesul colocviului din 1967, din cadrul Centrului Internațional de la Cerisy-la-Salle, din Normandia, unde cercetătorii Noël Arnaud, Francis Lacassin și Jean Tortel au militat pentru punerea în circulație a termenului de *paraliteratură* (Drăgan 2001: 13-14).

În secolul al XX-lea, termenul a fost definit și prin relația cu *literatura de consum*. În studiul său asupra romanului popular, Ioana Drăgan abordează *paraliteratura* prin gradul de consum al acesteia în raport cu publicul țintă (Drăgan 2001: 25). Cu siguranță, *popularitatea* romanului românesc din secolul al XIX-lea a fost determinată de rezultatul gradului de difuzare, dar și de cererea noului tip de lector. Acest aspect al romanului românesc poate fi privit cu precădere în cazul *romanului foileton* – un format adus în atenția cititorului român de ziare și reviste sub influența publicațiilor franceze și germane. Trebuie să subliniem însă că, în Principatele Române, fenomenul publicării în foileton este strict legat de ideea de originalitate/ naționalitate, iar nu de literatura de consum, a cărei originalitate (unicitate)

este îndoielnică. În acest sens, implicațiile *Daciei literare* din anul 1840² au înlesnit dezvoltarea ziarului românesc, a publicisticii din a două jumătate a secolului al XIX-lea.

Evoluția romanului *feuilleton* este legată de evoluția și difuzarea presei. Prin inserarea unor structuri narative specifice, „romancierul-foletonist” (Pillat 1998: 128) își propune să întrețină suspansul – interesul cititorului – prin crearea unor acțiuni neprevăzute, ce conferă lectorului trăiri exacerbate. De asemenea, intriga arborescentă și elementele-tabu îndeamnă cititorul la lectură. Prin acestea se dorea probarea romanului în relația cu publicul țintă. Desigur, pentru „romancierul-foletonist” dobândirea popularității prin publicarea romanului în foieleton garanta transpunerea acestuia în volum. Cu alte cuvinte, în epocă, publicarea ulterioară în formatul volumului era condiționată de verificarea inițială a popularității și de testarea pieței prin tipărirea conținutului narativ în foieleton.

De cele mai multe ori, romanul secolului al XIX-lea avea un parcurs prestabilit de editare. Există un mod obișnuit de transmitere a conținutului narativ. Firește, publicarea în foieleton asigură nu numai transpunerea conținutului narativ în volum, dar și o republicare în foieleton. Altfel spus, după câștigarea popularității în rândul publicului țintă, *romanul foieleton* beneficia fie de o publicare a textului în volum, fie de o retipărire în foieleton. Totuși, parcursul obișnuit de publicare a romanului – de la foieleton la volum sau de la foieleton la foieleton – nu a fost specific tuturor romanelor din secolul al XIX-lea. Ca atare, în decursul secolului au existat și excepții în ceea ce privește tipărirea textului românesc. Dacă până acum volumul reprezenta momentul său de consacrare a conținutului foieletonului în spațiul public, după 1875 procesul publicării își modifica sensul, foieletonul apărând ca haină a conținutului textului în urma volumului.

Odată cu dezvoltarea producțiilor „seriale”, industriale ale literaturii (aproximativ după anul 1875), broșurile literare (*cheap-books*), romanele publicate în volum și publicațiile foieletonistice au început să se dezvolte exponențial, uneori pe fondul reluării sau reproducerii unor creații românești, dictate fie din rațiuni comerciale – dorința de diversificare a ofertei editoriale –, fie de cerințele unui public care începe să consume astfel de genuri literare. În *Dicționarul romanului românesc de la origini până în 1989*

² Manifestul *Daciei literare* din anul 1840 însuma toate problemele publicisticii de la acea vreme. Demersul de redresare a culturii consta în încurajarea unei literaturi originale. Prin îndepărtarea traducerilor și prelucrarea unei inspirații de ordin autohton (folclorul, specificul local, faptele istorice), Mihail Kogălniceanu spera la formarea unei specific local potrivit romantismului european.

(DCRR), se consemnează că romanul publicat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis după 1875, înregistrează particularități aparte, condiționate de forma foiletonistică, uneori inițială, alteori finală a textului.

Prelucrarea temelor-tabu și funcția structurală a intrigii

Publicat în 1883 de Theohar Alexi, *Babeta. Roman original* prezintă tema „copiilor răătăciți” – temă ce îmbină senzaționalul cu intrigile gustate de societatea vremii –, însă dintr-o perspectivă etică. Astfel, descoperirea socialului din roman generează înclinația afectivă a lectorului spre subiectul narațiunii. Efectul operei asupra lectorului a fost relevat de Cornelia Ștefănescu în studiul său *Misterele Parisului și începuturile romanului românesc*. Ștefănescu își propune să analizeze impactul pe care romanul lui Eugène Sue l-a produs în literatura română, urmărind, în același timp, succesul cărții concomitent cu devalorizarea romanului (1973: 9). Evoluția și forma structurală – publicarea în foileton – a romanului *Les Mystères de Paris* au determinat-o pe Cornelia Ștefănescu să-l integreze pe Sue în categoria „autorilor populari” (1973: 9), susținând chiar din primele rânduri ale studiului (p. 7) că nu intriga sentimentală incită lectorul, ci aplecarea spre social, la care aderase scriitorul; mai departe, susține cercetătoarea, nota distinctivă a *romanului foileton* ar constitui-o rezultatul îmbinării rețetei „romanului social” din secolul al XIX-lea cu rețeta „romanului macabru/gotic” (Horace Walpole și Ann Radcliff), dar și cu formula romanului negru francez (Ducray-Duminil) (Ștefănescu 1973: 10).

La fel ca majoritatea romanelor populare publicate în secolul al XIX-lea, *Babeta* lui Theohar Alexi a intrat într-un con de umbră. Romanele sale de colportaj au fost încadrate de Ioana Drăgan (2001: 91) în rândul romanelor de succes din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, alături de creațiile lui Ilie-Ighel Deleanu, Grigorie Haralamb Grandea, Grigore Mărunțeanu, N.D. Popescu, Panait Macri, G. Baronzi, Ioan Pop-Florantin, dar și ale lui George Rădulescu sau chiar Nicolae Rădulescu-Niger. În plus, scrierile sale literare se edifică pe aceeași rețetă a șantajului, în care intrigile dezvoltate fulgurant, episodice conturează întreaga ramă a acțiunii.

Activitatea publicistică și de editare a brașoveanului Theohar Alexi este una considerabilă. În urma debutului său din 1868, cu volumul de poezii în limba germană *Karpathen-Roschen* (DLR1900, 1979: 59-60), Alexi își continuă cariera de traducător, nerenunțând însă la cariera de romancier original. Publică în acest timp teatru, drame, comedii și traduceri remarcabile

din limba germană. Preocupările sale literare și de editare sunt dublate și de semnarea sub pseudonim – „Trocaru”, „Stan Pârjol” – a unor drame publicate în 1892 la Editura N.I. Ciurcu din Brașov (*Înainte de pauză. Comedie într-un act* de „Trocaru”, Brașov, Editura Librăriei Nicolae I. Ciurcu, Tip. Alexi, 1892; *Leac pentru soacre. Comedie într-un act* de „Trocaru”, Brașov, Editura Librăriei Nicolae I. Ciurcu, Tip. Alexi, 1892 și *Vecinătate periculoasă. Comedie într-un act* de „Trocaru”, Brașov, Editura Librăriei N. I. Ciurcu, 1892) (BRM, IV/1996: 346).

Cunoscut și sub numele de Stan Pârjol (BRM, I/ 1984: 74), Alexi publică tot la Editura Ciurcu versuri și drame uitate azi: *Ah, sermana vreme vechie. Monolog alcătuit după o anecdotă a lui C. Negruzzi și după auzite de Stan Pârjol* (1904), *Cartea veteranului Stan Pârjol. Monolog extras din Drama Plevna* (1906), *Moartea lui Mihai Viteazul. Tragedia națională în 5 acte de Stan Pârjol* (1881) (BRM, I/ 1984: 75).

Începând cu anul 1878, Theohar Alexi abandonează lirica în favoarea prozei. Statutul de reprezentant de marcă al culturii transilvănene române se consolidează începând cu anul 1882, când devine proprietar de tipografie și editură, dar și proprietar și redactor al „publicațiilor-magazin” *Noua bibliotecă română* (1882-1883) și *Poșta română* (1888-1889). Beneficiind de pe urma spiritului întreprinzător al autorului, creațiile sale literare trec foarte rapid de la forma ieftină, foiletonistică, la publicarea în volum. Temele abordate nu sunt identice în foiletoane și volume, deși dețin aceeași schemă a senzaționalului dublat de intriga sacadată. Scandalul legat de plagiatul *Ciocoilor* lui Nicolae Filimon din 1882³ nu-l împiedică să scrie mai departe roman, în care abordează teme sociale, având în centru individul supus unor schimbări majore. Fie că discutăm despre romane senzaționale și de moravuri, fie despre romane istorice și de confesiune (originale sau cu iz de plagiat), fiecare dintre ele păstrează unitatea intrigii, ce este înrăurită de episoade narative încărcate de elemente-tabu precum incestul, crima și amorul interzis.

Farsa, patima, teama și frica decăderii sociale sunt principalele teme dezvoltate în paginile broșurilor și foiletoanelor semnate de Alexi, în romane, „narațiuni” și „novele” ce prelucrează drama socială a unei comunități,

³ În 1882 Theohar Alexi este acuzat că ar fi plagiat *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon. Conform *Dicționarul literaturii române de la Origini până la 1900* (ed.cit.), Alexi publică, în urma debutului în poezie din anul 1868, o traducere în limba germană a romanului *Ciocoii vechi și noi*. Episodul plagiatului se dovedește a fi real: în 1882 publică în *Noua bibliotecă română* romanul *Ciocoii*, roman pe care ulterior îl încorporează în narațiunea *Bei, Vodă, Domn* din 1889 (DCRR, 2002: 1306); Alexi nu a precizat nici sursa de inspirație a romanului, nici faptul că romanul său este o adaptare, cu mici modificări, a romanului lui Nicolae Filimon.

aducând mereu în prin-plan tipologii marcate de moralitatea decăzută. Astfel, în romane precum *Sus pe Tîmpa*, *Narațiune romantică* și *O cură radicală*. *Novelă* – publicate în *Noua bibliotecă română*. *Colecțiune de povești și romanuri* (1881) – sunt conturate situații moralizatoare în care amorul interzis, jocurile de noroc, farsa și dragostea veșnică dirijează firul narativ. În *Sus pe Tîmpa* predomină modelul narativ al povestirii în ramă – *a story within a story* – în care drama familiei Weisfells conduce conflictul până la crime și incest (triunghiul amoroș Hermann-Elisabeta-Anton; decesul dramatic al cavalerului Cuno de Weisenfells și uciderea călugărului reneșat Anton). Apoi, în *O cură radicală* acțiunea atinge linii la fel tragice. Cuplurile Lucreția Dode/ Ilie Mogoșan și Olimpia Dode/ Severin Dor își doresc fericirea veșnică, dar patima mamei Varvarița Dode pentru jocurile de noroc pare să-i împiedice. Întâlnim în paginile romanului drama fratelui lui Severin, Romul, căsătorit cu unșuroaica Iulcea pasionată de jocul febril al cărților de noroc. Drama acestora duce până la moartea fiului, Aureliu, abandonat de mamă și de comunitatea maghiară în timpul unui incendiu. Totul se sfârșește prin azilul Iulcei la „casa nebunilor” (Alexi 1881: 415) și mutilarea lui Romul în urma încercării eșuate de a-și salva fiul.

Romanele lui Theohar Alexi au prelucrat de la bun început teme moralizatoare, autorul încercând să contureze în paginile acestora drama socială a comunităților de români și maghiari din Transilvania austro-ungară. Astfel, în romanul de debut din 1878, *Ai carte, ai parte*. *Roman umoristic*, publicat la editura autorului din Sibiu (DCRR, 2004: 1031), este conturată problema unei moșteniri de familie. Jupâneasa Uța, soția nelegitimă a lui Kir Năstase, dorește cu orice preț să obțină averea ficeii Victoria. Ca motor al firului narativ, testamentul Hagiului Kir Năstase răstoarnă acțiunea romanului, stabilindu-l ca moștenitor de drept pe unicul său nepot Ghiță Popîrță. Nemulțumirea jupâneșei o determină pe aceasta să obțină cei 10.000 de florini conșemnați în testament în cazul în care Popîrță refuză mariajul cu Victoria. Realizarea materială devine principalul mijloc de afirmare în societatea din Budinești. Supus înșelăciunii jupâneșei, Popîrță este obligat să plătească pentru ruperea logodnei cu Todoră (cei 20.000 de florini conșemnați în actul notarial), pierzând totodată și o parte din averea moștenită. Pierderea suferită îl conduce spre demență.

Modelul romanului de moravuri a fost prelucrat și în *Strada Carmen Sylva* (1891), roman în care este conturată viața burgheză transilvăneană în care falsul în acte, înșelăciunea și dramele familiale încarcă acțiunea. Întors în orașul natal, poetul Traian Mistrel se angajează pe un post de contabil la

banca din Tîmpești pentru a-și asigura statutul social în vederea căsătoriei cu Coralia Molean. În urma dispariției din casa bancară a sumei de 1000 de florini, Traian este acuzat de delapidare de către vice-președintele băncii, evreul Avram Laib. În ciuda încercării de-al elibera de acuze, Caspar Pucle intră în conflict cu asociatul său Laib. Traian este eliberat, însă divergențele dintre asociați conduc la descoperirea plastografiei lui Pucle, care înlocuise în casa bancară subscrierile și falimentul firmei sale Cseh cu subscrierea firmei lui Avram Laib. Conflictul dintre cei doi degenerază, sfârșindu-se cu uciderea președintelui Caspar Pucle de către evreul avut. Acuzat acum de omucidere, Traian reușește să-și dovedească nevinovăția, rămânând alături de Coralia, în timp ce evreul Laib este închis.

Dintre romanele sale, *Babeta. Roman original* respectă cel mai mult rețeta senzaționalului, în care incestul, crima, procesul, cursa, moștenirea, șiretlicurile și amorul interzis domină întreaga acțiune a romanului. Fără îndoială, Theohar Alexi și-a propus să urmărească drama socială a unei familii, în care personajul eponim (Babeta) dirijează evenimentele cheie ale acțiunii.

Considerăm necesară prezentarea pe scurt a acțiunii pentru a reliefa rolul elementelor-tabu care apar nu numai în scrierile lui Alexi, fiind o constantă în romanele românești din secolul al XIX-lea. Intriga se desfășoară în două planuri narative: pe de o parte, *planul narativ al vieții criminale și incestuoase a personajului eponim*, Babeta, iar, pe de altă parte, *planul narativ de tipul bildungsroman* al tinerilor Tomiță Ciurescu și Ionică Rădulescu din satul Ulmeni.

În centrul romanului se află viața menajerei Babeta care, în urma unui dublu amor cu fiii baronului Rosten, rămâne însărcinată cu Hugo, fiul cel mic al familiei, aspirând mereu la titlul de „baroneasă”. Dorința nu îi este însă îndeplinită. Fiind forțată să părăsească casa, Babeta dă naștere unui fiu pe teritoriul Transilvaniei austro-ungare, despărțindu-se imediat de el, tocmai pentru a șterge rușinea adusă familiei. Firul acțiunii se schimbă în momentul în care Babeta se hotărăște să plece în căutarea fiului său, acceptând postul de guvernantă la familia Săsan din capitala României.

Planul narativ al personajului eponim trebuie privit mai îndeaproape. Până la părăsirea atmosferei grotești a capitalei austro-ungare, în care cadavrele membrilor familiei se vând pe cinci florini pentru practica studenților mediciști, Babeta Cibolca este prinsă într-un vârtej de elemente melodramatice care anunță un climax senzațional, neașteptat: 1. Babeta vinde cadavrul tatălui la spitalul din zonă pentru practica studenților mediciști;

2. înjunghierea fratelui Otto Cibolca; 3. doamna Cibolca și fiului Otto recurg la otrăvire; 3. Babeta păstrează otrava folosită de mama și fratele ei; 4. climaxul: Babeta vinde cadavrul bătrânei Cibolca și al fratelui său la „spitalul cel negru” (Alexi 1888: 22) din cartierul latin al Vienei. Babeta se prezintă de la bun început drept motorul intrigii, ea fiind cea care „aranjează” evenimentele sociale din jurul său, fapt ce se concretizează mult mai clar la întrepătrunderea celor două planuri narrative. Cu siguranță, senzaționalul își are originea în încălcarea tabuurilor, ce stârnesc uimirea dar și plăcerea lectorilor, fapt ce confirmă afirmațiile Corneliiei Ștefănescu cu privire la schema senzaționalului din *romanul foileton* (rețeta „romanului social” îmbinată cu rețeta „romanului macabru/ gotic”, v. *supra*).

Planul narativ de tipul bildungsroman urmărește viața tinerilor Tomiță Ciurescu și Ionică Rădulescu din satul Ulmeni. În urma unui conflict, Tomiță Ciurescu părăsește satul Ulmeni, fiind marcat de secretul nașterii sale dezvăluit de Ionică Rădulescu. Copilul din flori făcut cu o cătană ajunge în București la familia Săsan, fiind angajat comerciant la prăvălia magazinului de modă, în timp ce Ionică Rădulescu este crescut de binefăcătorul său, Aristide Nusmă, urmând ca apoi să plece la studii la Viena pentru a deveni medic. De-a lungul firului narativ apar numeroase răsturnări de situație în care adevărul se face cunoscut. De pildă, testamentul baronului Rosten îi dezvăluie viitorului doctor Rădulescu secretul nașterii sale, lăsându-i moștenire o sumă considerabilă la „Casa Nusmă și fiu” a tutorei sale, bani care sunt pierduți odată cu falimentul casei bancare.

Planul narativ de tipul *bildungsroman* depinde pe deplin de cel al personajului eponim. Astfel, *elementele-tabu* apar la intersecția dintre viețile personajelor și dintre planurile narrative. În urma ghinionului și rușinii ce-i marcase viața, odată cu sosirea în București ca guvernantă, Babeta simte nevoia realizării sale în plan material. Flirtul nereușit cu Ștefan Daftu o determină să se reorienteze spre tânărul comerciant Tomiță, motiv pentru care îl amăgește, ispitindu-l și trăgându-l într-o cursă, ce se sfârșește cu descoperirea cruciuliței pe care tânăra mamă o lăsase fiului ei la naștere. Posibilitatea înfăptuirii incestului o nimicește... Răsturnare de situație: Tomiță Ciurescu nu era fiul său, cruciulița de aur fiind smulsă de la gâtul lui Ionică Rădulescu în timpul conflictului din Ulmeni.

Nu există nicio îndoială în ceea ce privește hotărârea Babetei de a-și duce jocul până la capăt pentru a obține „dragostea materială” și condiția socială visată. Mârșăvia Babetei conduce spre comiterea crimei, uciderea prin otrăvire a doamnei Săsan. Dacă în prima parte a romanului căsătoria îi asigura

posibilitatea găsirii fiului, în cea de-a doua parte, mariajul o determină să se lase purtată de răzbunare, motor ce o împinge spre comiterea crimei prin otrăvire. În acest sens, aversiunea Babetei față de membrii familiei Săsan și dobândirea poziției sociale justifică otrăvirea doamnei Săsan: „«Mai stăm încă la cumpene, nesocotita de mine» își zise ea scârșnind fioros, «Eu ori ea, una din două, voi avea grijă că să nu fiu eu»,» (Alexi 1888: 115). Acțiunea condamnă decăderea familiei. Rolurile se schimbă. Devenind stăpâna casei, nu dă niciun semn de incurie față de treburile casei și față de cei din jur; în același timp însă îi șantajează fără remușcări și scrupule, principala sa victimă fiind chiar capul familiei Săsan care, în urma unei crize de apoplexie, moare.

Fără îndoială, impulsivitatea Babetei și influența sa exercitată asupra fiicelor lui Săsan, Lenița și Sofia, au contribuit la moartea acestuia, motiv pentru care tinerele ar fi acceptat cu greu adevărul: „dacă ar fi venit cineva să le dovedească adevărul acelor bănuieli, nu le-ar fi crezut, ba ar fi prins ură de moarte împotriva lui” (Alexi 1888: 237). Nu trebuie să uităm atrocitatea răzbunării prin otrăvire. Atitudinea Babetei a fost mereu pusă la îndoială de cucoana Țica, prietena doamnei Săsan. După decesul amicei sale, Țica era convinsă că uciderea Mariei Săsan a fost plănuită de Babeta și domnul Săsan. Complicitatea crimei celor doi a ajuns la urechile bucureștenilor, care erau convinși că noul mariaj al Babetei cu Săsan era rezultatul șantajului menajerei, ce-și dorea cu înfocare să-și modifice statutul social.

Originea tabuului ține de primitivism (Freud 1913), fapt ce ne determină să încadrăm personajul lui Alexi la limita dintre primitivism și rafinament în manipularea celor din jur. De asemenea, caracterul unic al firului narativ relevă întrebuițarea tabuului ca trăsătură definitorie a personajului. Interioritatea eroinei și analiza tendințelor sale criminale sunt condiționate de existența *elementelor-tabu* în roman. Pe scurt, este vorba despre *o psihologizare a senzaționalului*. De la o pagină la alta, eroina evoluează pe scara descendentă a valorilor, fapt ce o conduce spre incest, iar în cele din urmă spre sinucidere. În consecință, elementul-tabu devine agentul acțiunii narative, fără de care intriga nu ar fi posibilă de la un capitol de altul. Acumularea de efecte senzaționale este dublată de reflecția morală asupra moravurilor societății burgheze din Vechiul Regat. Practic, toate personajele sunt plasate în rolurile de victimă-criminal, victimă-șantajist, în mod direct sau indirect (de pildă, Doamna Nusmă/Otto Cibolca – Babeta sau Tomiță/Ștefan Daf-tu/ Domnul Nusmă – Babeta; la fel și în restul romanelor lui Alexi: în *Sus pe Tîmpa*: Anton/ Sofronie – Anton/ Elisabeta; în *O cură radicală* lipsa

crimei dublează frecvența șantajistului Herman/ Varvarița, Herman/ Varvara; *Strada Carmen Sylva*: Traian/ Laib; *Ai carte, ai parte*: jupâneasa Uța/ Ghiță Popîrță, Todora/ Ghiță Popîrță).

Totodată, ciclicitatea gesturilor, mai ales dubla otrăvire, mamă – fiu, ce se reia în ultimele pagini ale romanului, asigură continuitate episoadelor foiletonului și chiar a multiplelor „vieți” trăite de malefica Babeta. Dubla otrăvire din primul capitol – a bătrânei Cibolca și a fiului său Otto – se repetă în capitolul *Serata* prin sinuciderea, în aceeași manieră, a cuplului mamă-fiu, Babeta-Ionică Rădulescu. Firul narativ atinge apogeul odată cu mărturisirea crimei: „Da, ne-am otrăvit, cum am otrăvit pe Doamna Săsan” (Alexi 1888: 307). Hotărârea suprimării propriei vieți vine tocmai după conștientizarea incestului dezvăluit de răzbunarea lui Aristide Nusmă. Acesta fusese batjocorit de Ionică Rădulescu odată cu pierderea moștenirii și falimentul casei bancare „Nusmă și fiu”. Scrisoarea trimisă doctorului Rădulescu demască nu numai misterul nașterii, ci și înfăptuirea incestului în casa Săsan: „Tratezi amor cu Babeta Cibolca! Răzbunarea mea e la culme, e desăvârșită! Acea Babetă este... muma Dtale!” (Alexi 1888: 301).

Încă din titlu se anunță publicarea unui „roman original”, a unui roman românesc, care să reflecte situația societății burgheze, în care satisfacerea plăcerilor constituie singura finalitate dezirabilă. Așadar, societatea nouă (Cornea 2008: 143) despre care vorbea Paul Cornea în *Originile romantismului românesc* apare și în romanul lui Theohar Alexi, „noutatea” fiind în acest caz legată nu de progresul tehnologic sau de modernizare, ci de importul unei moralități decăzute, a unei vieți fără reguli.

Indiferent de subgenul în care l-am putea încadra (roman de moravuri, haiducesc, istoric, de confesiune, criminal, senzațional și chiar melodramatic), rețeta structurii narative este stimulată de preponderența elementelor-tabu, ca rezultat al impulsunii senzaționale determinate de intriga emergentă a episoadelor narative. Fără îndoială, romanul *Babeta. Roman original* al lui Theohar Alexi prezintă o tematică cuprinzătoare, ce poate fi urmărită cu ușurință și în restul romanelor sale.

Scurtă analiză comparativă: volum vs. foileton

După 1878, în decursul activității sale culturale din Transilvania, Alexi publică, conform consemnărilor făcute în DCCR, opt creații românești⁴, printre care se numără și textul acuzat că ar fi plagiat romanul *Ciocoii*

⁴ Cu siguranță, numărul romanelor lui Theohar Alexi este diferit de cel consemnat de DCCR.

vechi și noi, roman anunțat în primă instanță ca fiind traducerea romanului din 1862/ 1863. Drept urmare, în 1883 publică romanul *Babeta. Roman original*, prin care face cunoscută publicului drama personajelor, marcate de importul moralității decăzute.

Oglindirea unor astfel de comportamente nu determină încadrarea romanului în categoria misterelor, a „structurilor pure” (Barbu 2003: 128), precum susținea Marian Barbu, ci mai degrabă o îndepărtare de rețeta „misterelor” tocmai prin psihologizarea senzaționalului. Analiza psihologică a raportului individului cu tabuurile sociale este dictată de tiparele senzaționale ale romanului de consum. Pe scurt, Theohar Alexi preia rețeta senzaționalului, proiectând-o într-un orizont etic și psihologic.

Spre deosebire de Marian Barbu, Silviu Iosifescu privește literatura de mistere ca motorul productivității romanului românesc între 1850 și 1890 (Iosifescu 1961: 206). Identifică trei tipare ale romanului de mistere: 1. romanul inadaptable/ „inadaptable romantic” – după modelul lui Manoil al lui Dimitrie Bolintineanu – tipar ce va fi preluat în diverse forme (Fulga, Scarlat, Dinu Millian); 2. romanul senzațional – rețeta misterelor a condus la dezvoltarea romanului spre „recuzita ieftină a senzaționalului”; 3. romanul de observație critică/ de moravuri. Conform afirmațiilor criticului Silviu Iosifescu, Theohar Alexi prelucrează romanul de mistere în direcția celui de-al treilea subgen: *romanul de observație critică/ de moravuri*, categorie în care integrează și romanele lui Nicolae Xenopol (Iosifescu 1961: 206).

Farsa, teama și frica decăderii sociale sunt puse în lumină de către Theohar Alexi tocmai pentru a ilustra utilitatea structurală a romanului în formarea noului cititor. Putem observa îmbinarea acestor mijloace structurale dacă vom compara volumul cu foiletonul, analiză ce ne va permite să avem o imagine asupra genezei și mizelor acestui roman. Înainte de toate, considerăm necesară abordarea unui fragment de istorie literară, o re-contextualizare a publicației ardelenice, mai precis, importanța acesteia în dezvoltarea social-culturală din zona transilvăneană.

Publicat într-o primă ediție în 1883 la Editura și Tipografia Alexi din Brașov, romanul *Babeta. Roman original* cunoaște forma foiletonului în 1886, în cadrul ziarului *Amicul familiei* (1878-1890), publicație aflată sub patronajul episcopiei greco-catolice de Gherla (Hăgău 2012: 6), alături de *Predicatoriul săteanului român* (1875-1890) – cunoscută din 1880 sub numele *Preotul Român* –, Școala (1875-1876), *Cărțile Săteanului Român* (1876-1886),

Având în vedere „novelele” din broșurile literare, precum *Sus pe Țimpa. Narațiune romantică* sau *O cură radicală. Novelă*, totalul publicațiilor românești se modifică.

Higiena și Școala (1876-1882) și Școala *Poporală* (1893-1894). Fără îndoială, revistele și ziarele culturale din Transilvania aveau un singur scop, și anume promovarea valorilor românești din afara Principatelor. Foiaia beletristică, culturală și socială a fost condusă de Nicolae Fekete-Negruțiu în colaborare cu profesorul Grigore Silași, între anii 1878-1890 la Gherla și Cluj. Foiletonul publică poezii, drame, proză, biografii, studii literare și discursuri, atât din Transilvania, cât și din Regat, onorând mereu în paginile sale evenimentele istorice și culturale ale vremii. Încă din frontispiciul ziarului se confirmă tematica publicației bilunare; ca *Țiar beletristicu* și *enciclopedicu literariu*, *Amicul familiei* integrează în paginile sale produsul unei diversități culturale în materie de artă și literatură.

Având ca scop final determinarea structurii foiletonistice a romanului *Babeta*, scurta analiză comparativă între varianta publicată în volum și varianta publicată în foileton va permite evidențierea modificărilor dictate de format. Conform cercetării noastre cu privire la parcursul foiletonului, din anii diversificării strategiilor tipografice (după 1875), romanul lui Alexi se încadrează în categoria romanelor ce trec de la volum la foileton (și nu invers), alături de „romanțurile” lui Dimitrie Bolintineanu (*Elena. Roman original de datine politic filosofic*), N. Rădulescu-Niger (*Fiii ucigașului*), ale lui Carmen Sylva și Mite Kremnitz (*Astra*) și Alexandru Vlahuță (*Dan*). Astfel de excepții editoriale impun abordarea fiecărui caz în parte, pentru a identifica rațiunile din spatele opțiunilor de publicare. Cu siguranță, interesul publicului cititor pentru roman și dezvoltarea industriei seriale de promovare a literaturii stau la baza reluărilor și/ sau reproducerilor, însă fiecare roman în parte trece prin sisteme distincte de re-publicare.

În cadrul analizei comparative vom apela la ce-a de-a doua ediție a romanului (1888), păstrată în fondul Bibliotecii Universitare „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, colecție ce include și aparițiile bilunare ale ziarului *Amicul familiei*. Având de-a face cu o ediție revizuită, romanul prezintă mici schimbări de ordin lexical, gramatical și sintactic, ce nu vor îngreuna analiza foiletonului. La o primă evaluare, ediția revizuită nu implică modificări de ordin narativ. Pentru început ne vom opri asupra *secvențelor finale* ale primelor trei numere din *varianta-foileton*, urmând ca apoi să demonstrăm că *procedeele de condensare a romanului reprezintă o trăsătură impusă de formula foiletonului*.

Pe parcursul celor douăzeci și patru de numere, romanul ocupă un număr de pagini considerabil în revista *Amicul familiei*, prezentând destinul personajului eponim (Babeta). Separarea sau trunchierea capitolelor în

secvențe contribuie la menținerea suspansului, tocmai pentru a satisface gustul noului tip de lector. Cu toate că a fost publicat mai întâi în volum, romanul respectă schema creațiilor narative de consum, încheind capitolele cu momente de maximă emoție. De pildă, nr. 1/1886 cuprinde primele două capitolele ale romanului, sfârșindu-se în aproximativ aceeași manieră ca varianta din volum:

Foileton (1886): „Vomu reveni câtu de curundu la elu, vomu afla tote câte ne suntu de lipsa despre sortea s'a, acum înse trebue se alergamu în altă parte, unde iubitul cetitoriu și drăgălași'a cetitóre nici cu gândulu n'ar fi gânditu că-i vomu duce, și încă de-a dreptulu dintr'unu cătunu românescu. Ce'a ce avemu se povestimu acum se petrece tocmai în capital'a Austriei, în orașiulu faimosu cu numele Vien' a” (*Amicul familiei*, 1/1886: 8).

Volum (1883/ 1888): „Îl vom regăsi, căci de acum înainte avem să nu-l mai părăsim din ochii noștrii cei atenți, acum însă suntem siliți să alergam în altă parte a lunei, într'un loc unde iubitul cetitor și dragalașa cetitóre nici cu gândul n'ar fi gândit, ca vor fi transportați dintr'un singur salt de la Bărsesci. La Viena în capitala Austriei trebue să mergem acum, rugând pe toți, care voiesc să ne urmeze și d'aici înainte, să facă bine a veni cu noi” (Alexi 1888: 20).

Fără nicio îndoială, modificările stilistice de la foileton la volum se remarcă cu ușurință, odată cu micile modificări de ordin lexical și morfologic („acum înse *trebuie* [s.n.] se alergamu” > „acum însă *suntem siliți* [s.n.] să alergăm”). Totuși, diferențele dintre volum și foileton țin și de segmentarea textului, strategie care menține cursivitatea lecturii în ciuda întreruperilor cauzate de forma foiletonistică. Astfel, eliminarea unor sintagme îndreptă romanul fie spre o accelerare a intrigii, fie spre o sporire a tensiunilor din fragmentele finale. Numai prin simplitatea sintagmei „Va urma” și *incursiunile directe ale naratorului* (mult mai frecvente decât în cazul textului publicat în volum!), precum „vomu reveni câtu de curându”, „iubitulu cetitoriu si drăgălași'a cetitóre”, se creează o *convenție narativă* mai accentuată, o relație „conspirativă” cu lectorul. În plus, Theohar Alexi apelează în mod frecvent la astfel de *incursiuni*, nu numai la final de capitol/ fragment, ci și pe parcursul narațiunii propriu-zise, tocmai pentru realizarea unui contact cât mai viu cu lectorul, spre convingerea acestuia despre veridicitatea evenimentelor narate.

Stilemele convenției narative apar și în cazul celui de-al doilea număr (2/1886). De data aceasta, fragmentul din foileton nu coincide cu finalul capitolului din volum. În acest caz, avem de-a face cu o segmentare directă a celui de-al patrulea capitol. Practicarea *adresării directe* – prin *incursiuni narative*

– pe parcursul întregii narațiuni (în volum) permite decuparea capitolelor cu ușurință în momentul pregătirii textului pentru *varianta-foileton*. Prin utilizarea falsului deixis narativ, precum *aici, acum, imediat, de aici încolo/ înainte*, Theohar Alexi identifică cu lejeritate punctul de segmentare pentru stabilirea trecerii de la volum la foileton fără schimbarea ordinii narative. Astfel, nr. 2/1886, din 15/27 ianuarie, cuprinde pe lângă secvența din volum și convingerea naratorului că destinul Babetei va schimba firul narativ:

Foileton (1886): „Din evenimentele ce se voru succedă de aici înainte, ne vom putea forma o închipuire mai desăvârșită despre acesta ființă înfricoșată. Se ne întorcem acum la domnul și domn'a Sasanu și la casa lor” (*Amicul familiei*, 2/1886: 24).

Volum (1883/ 1888): „Să ne întorcem acum la Domnul, la Domna Săsan și la casa lor” (Alexi 1888: 41).

De asemenea, finalul foiletonului din nr. 3/ 1886 este identic cu finalul capitolului din volum. Apariția nepotului doamnei Săsan stârnește în sufletul Babetei hotărârea împlinirii aspirațiilor sociale:

„Babeta era destul de cuminte pentru a-și explica cauz'a morozității lui, și deoarece nu voise alt'a nimicii, decât se scormonească – cum zicea ea – pasiunea tînerului, să-l înfierbînte și să-l încovoie apoi după intențiunile ei, văzând că tînerul este cât se poate de frămîntat nu stăruia mai departe” (*Amicul familiei*, 3/1886: 36); sau „Nemțoaica era un'a din ființele cele mai abjecte, dar' pe lângă nenumeroasele defecte, avea o calitate foarte prețioasă. Era stăruitoare, nimic nu o obosea, când era vorba ca prin jertfe chiar' să-și ajungă un scop propus” (*Amicul familiei*, 4/1886: 50).

Flirtul cu Ștefan Daftu menține atenția lectorului, delectat fiind de elementele senzaționale, limitate, în acest caz, la atitudinile și comportamentele subite ale personajelor aflate în momente de cumpănă. Întâlnirea stabilită în camera guvernantei nu reprezintă decât primul pas în fermecarea tînărului avocat:

Foileton (1886): „(...) Îl săruta pe buze. Ștefan se cutremura, un fior neînțeles îi parcurse vinele. «Noapte bună!» balbâi și el, apoi plecă” (*Amicul familiei*, 3/1886: 36).

Frecvențele incursiuni ale naratorului și elementele de senzațional prezente deja în volumul din 1883 oferă posibilitatea publicării în întregime și/ sau a segmentării capitolelor în *varianta-foileton* din 1886. Practic, semnalaarea stilistică a prezenței naratorului în textul publicat în volum devine o bună premisă a „foiletonizării” romanului lui Alexi. Totuși, fără decuparea

unor fragmente/ episoade, romanul nu poate fi publicat, având în vedere numărul de pagini din volum – trei sute nouă în cazul de față – vs. formatul pe coloane din revistă/ ziar.

În cazul romanului lui Alexi, analiza primelor trei numere ale *variantei-foileton* înregistrează două tipuri de modificări: pe de o parte, *decupaje de episoade cheie*, iar, pe de altă parte, *inserări restrânse de text*, ce nu sunt consemnate în volum. Cu siguranță, recurgerea la decupaj a fost condiționată de numărul restrâns de pagini al foiletonului, în majoritatea cazurilor romanul ocupând între trei și cinci pagini. Însă, prin condensarea textului și eliminarea unor pasaje descriptive foiletonul dobândește o cursivitate specială susținută de frecvența secvențelor dialogate.

De pildă, în numărul 1/1886, mai precis capitolul I, *Rușinea*, există o serie de decupaje narrative, care atrag atenția asupra funcției dialogului din varianta-foileton. Discuția dintre Ionică Rădulescu și părinții adoptivi despre viitoarea poziție socială a tânărului a fost redusă de prozator la un răspuns simplu, aproape sibilinic, eliminându-se în același timp descrierile anevoioase cu privire la portretul fizic sau chiar indicațiile de plasare a personajelor în spațiu:

Volum (1883/ 1888): „«Auzit-ai Ionică, tată-tău vrea să facă Domn din tine» zise lelea Maria cătră un baietas ca de vreo șapte ani care se tăvălea pe prispă. «Vrei să te faci?» mai adăugase ea. Băiatul îmbrăcat numai în o ie lungă și încins cu un găitan roșu peste mijloc, clinti din ochii săi cei mititei și uitându-se la mă-sa nu zise de cât: «Păi!» apoi rămase cu ochii aținți asupra părinților săi, care ieșiseră în curte” (Alexi 1888: 4).

Foileton (1886): „«Auzi Ionică, tatăl-tău vrea să facă domn din tine», zise lelea Măria către un copil ca de vreo șapte ani, care se tăvălia pe prispă. «Vrei să te faci?» «Păi,» răspunse acest'a” (*Amicul familiei*, 1/1886: 3).

Concluzii

Printr-un astfel de decupaj narativ, lectorul din secolul al XIX-lea poate urmări cu o mai mare ușurință evoluția acțiunii de la un număr la altul. Textul nu se restrânge numai prin eliminarea unor mici pasaje narrative, precum cel exemplificat anterior, ci și prin eliminarea unui număr de pagini din volum, pentru încadrarea perfectă în formatul standard al foiletonului. Din acest motiv, episodul întâlnirii dintre domnul Săsan și Tomiță Ciurescu din capitolul (IV) *Lipscanul* a fost limitat doar la conversația de pe șoseaua Kiseleff, când băiatul Reveichii acceptă propunerea domnului Săsan de a lucra la magazinul familiei, fiind totodată și partenerul de joacă al lui

Costică. Întâlnirea din magazin, pregătirea și sprijinul oferit lui Toma Ciurescu de către Săsan sunt restrânse în foileton doar la o simplă înțelegere. Astfel, s-au eliminat 3 pagini.

În ceea ce privește inserările restrânse din text, acestea urmăresc de fapt fie înlocuirea unor fragmente, fie rezumarea unor episoade narative deja eliminate. În ansamblu, de-a lungul celor douăzeci și patru de numere, procesul de decupare este mai des folosit decât cel de inserție. Trecerea de la volum la foileton presupune o manipulare a materialului textual, în așa fel încât planul narativ să nu sufere modificări.

Fără îndoială, prezența stilemelor narrative (prezența masivă a naratorului în textul romanului) determină o translație mai facilă de la forma în volum la forma în foileton a romanului. De asemenea, frecvența decupajului față de procesul inserției facilitează trecerea romanului de la volum la foileton. Astfel, procesul decupajului mizează atât pe rigorile formale (și spațiale), cât și pe strategia de menținere a interesului cititorului pentru o perioadă mai lungă de timp. Procesul decupajului produce o trecere facilă de la volum la foileton. Avem de-a face cu o modificare a experienței lecturii: lectura romanului foileton, spre deosebire de lectura romanului în volum, presupune un fir narativ trunchiat, discontinuu, senzație pe care foiletonistul încearcă să o îndepărteze prin procedee de contragere.

Prin urmare, trecerea romanului de la volum la foileton presupune întrebuițarea eficace a procedeelelor de condensare (decupajul narativ, procesul inserției, prezența stilemelor narrative), ce permit urmărirea acțiunii cu ușurință fără a modifica planul narativ. Astfel, romanul *Babeta. Roman original* semnat de Theohar Alexi respectă nu numai tema romanului de consum, ci și fundamentele romanului foileton, fiind rezultatul unui amplu proces editorial.

Referințe bibliografice:

- *** 1979: *Dicționarul literaturii române de la Origini până la 1900* (DLR1900), București, Editura Academiei Române.
 - *** 1984: *Bibliografia românească modernă (1831-1918)* (BRM), vol. I (A-C), cu o prefață de Gabriel Ștrempel, București, Editura Academiei Române.
 - *** 1996: *Bibliografia românească modernă (1831-1918)* (BRM), vol. IV (R-Z), cu o prefață de Gabriel Ștrempel, București, Editura Academiei Române.
 - *** 2004: *Dicționarul romanului românesc de la origini până în 1989* (DCRR), București, Editura Academiei Române.
- BARBU, Marian 2003: *Romanul de mistere în literatura română*, ediție revăzută și adăugită, Craiova, Editura Fundația „Scrisului Românesc”.

- CAZIMIR, Șt. 1973: *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Barozzi*, București, Editura Minerva.
- CORNEA, Paul 2008: *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, ediția a II-a, București, Cartea Românească.
- DRĂGAN, Ioana 2001: *Romanul popular în România – literar și paraliterar*, Cluj, Editura Cărții de Știință.
- FREUD, Sigmund 2017 [1913]: *Totem și tabu. O interpretare psihanalitică a vieții sociale a popoarelor primitive*, traducere de Gabriel Avram, București, Editura Herald.
- HAGĂU, Gligor 2012: *Clerul din Episcopia Română-Unită de Gherla în mișcarea națională și viața culturală românească din Transilvania (1855-1905)* (teză de doctorat), Cluj-Napoca, Academia Română.
- IOSIFESCU, Silvian 1961: *Din copilăria romanului românesc*, în *În jurul romanului*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura de Stat pentru Literatură.
- MARINO, Adrian 1998: *Biografia ideii de literatură*, vol. V, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- PILLAT, Dinu 1998: *Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional*, în *Mosaic istorico-literar. Secolul XX*, ediția a treia revăzută și adăugită, București, Editura Albatros.
- ȘTEFĂNESCU, Cornelia 1973: *Misterele Parisului și Începuturile romanului românesc*, în *Momente ale romanului. Modele, continuitate, neprevăzut*, București, Editura Eminescu.
- VÎRGOLICI, Teodor 1963: *Începuturile romanului românesc*, București, Editura Pentru Literatură.

Surse:

- ALEXI, Theohar 1878: *Ai carte, ai parte. Roman umoristic*, Sibiu, Tiparul lui W. Krafft.
- ALEXI, Theohar 1881: *Sus pe Tîmpa. Narațiune romantică*, în *Noua bibliotecă română. Colecțiune de novele și romanuri*, seria I, broșura I-XII, pp. 125-232, Brașov, Editura și Tiparul Tipografiei Alexi.
- ALEXI, Theohar 1881: *O cură radicală. Novelă*, în *Noua bibliotecă română. Colecțiune de novele și romanuri*, seria I, broșura I-XII, pp. 342- 487, Brașov, Editura și Tiparul Tipografiei Alexi.
- ALEXI, Theohar 1886: *Babeta*, în „Amicul familiei”, X, nr. 1, p. 3-8; nr. 2, p. 19-24; nr. 3, p. 34-36; nr. 4, p. 50-54.
- ALEXI, Theohar 1888: *Babeta. Roman original*, Brașov, Tipografia Alexi.
- ALEXI, Theohar 1891: *Strada Carmen Sylva*, Brașov, Editura și Tip. Alexi.

AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ. CONEXIUNI TRANȘNAȚIONALE

Maria PAȘCALĂU

Universitatea de Vest din Timișoara

maria.nicolescu79@e-uvv.ro

The Romanian Literary Avant-Garde. Transnational Connections

Emerging in the literary space a century before transnationalism became a topic of discussion in relation to globalization, the avant-garde's aims and practices displayed extra-national tendencies. This paper aims to emphasize the transnational character of the Romanian literary avant-garde, particularly those aspects that demonstrate how the experimental literary movements that reunited under the Romanian avant-garde umbrella manifested themselves as network-type phenomena that acted across national, linguistic and cultural borders. The paper will also investigate cultural practices that significantly contributed to creating interliterary networks and, consequently, the avant-garde transnational space. The article draws upon recent studies on literary transnationalism as analytical tools in order to develop a critical perspective on the historical Romanian literary avant-garde. The transnational approach intends to provide a new way of understanding these literary movements, which is different from the national point of view that we find in the history of Romanian literature. Considering that the avant-garde's transnationalism cannot be completely understood only in the light of the unilateral relation centre-periphery, the present article shows that a bilateral and dynamic relationship defines the Romanian avant-garde connections and the centres of the international avant-garde. Moreover, it draws attention to inter-peripheral relations at regional level. Through the creative appropriation of the new aesthetics originating in the centre of transnational collaborative practices, the Romanian avant-garde contributed to the avant-garde project with authentic poetics and innovative artistic techniques. These marginal creative contributions made a noticeable impact on the centre, thereby influencing the avant-garde movement's history.

Keywords: *Romanian Literary Avant-Garde; transnational literature; border; culture; experimental; national; interliterary networks.*

Introducere

Deși termenul „trans-naționalism” a fost adoptat de UNESCO¹ în anul 2000 folosind accepțiile date acestui termen de Steven Vertovec și Alejandro Portes în studiile din 1999 (Morgan 2017: 4), caracterul transnațional al activităților umane, inclusiv al celor culturale, precede perioada în care acest termen a început să fie teoretizat. Transnaționalismul, afirmă Steven Vertovec, „se referă, în sens larg, la multiplele legături și interacțiuni legând oamenii și instituțiile dincolo de granițele statelor-națiuni”², făcând precizarea că transnaționalismul înțeles ca o rețea larg extinsă a relațiilor interumane a existat și înaintea constituirii națiunilor (1999: 447). Folosit la începutul anilor 2000 în domeniul finanțelor internaționale și în studiile care vizau circulația transfrontalieră a forței de muncă și a mărfurilor, termenul „transnaționalism” ajunge să fie asociat cu activități din alte domenii precum cel politic, cultural sau religios (Morgan 2017: 4), activități care, după cum precizează Alejandro Portes, „au loc în mod recurent dincolo de granițele naționale” (1999: 464).

Această rețea de interacțiuni umane transfrontaliere în diverse domenii a dobândit o nouă dimensiune odată cu apariția și dezvoltarea noilor tehnologii, ajungând să se discute despre transnaționalism în contextul fenomenului globalizării. Referindu-se la modul în care transnaționalismul este influențat de schimbările aduse de noile tehnologii în dinamica relațiilor globale, Steven Vertovec preciza:

„[...] astăzi aceste sisteme de legături, interacțiuni, schimb și mobilitate funcționează intensiv și în timp real, fiind răspândite în întreaga lume. Noi tehnologii, în special cele implicând telecomunicațiile, au rolul de a conecta asemenea rețele cu o viteză și o eficiență în creștere. Transnaționalismul descrie o condiție în care, în ciuda distanțelor mari și a prezenței granițelor internaționale (și a tuturor legilor, regulilor și a narațiunilor naționale pe care le reprezintă), anumite moduri de relaționare s-au intensificat la nivel global și acum au loc în mod paradoxal pe toată întinderea planetei într-o arenă de activitate comună, însă virtuală.”³ (1999: 447).

¹ Vezi <https://wayback.archive-it.org/10611/20171126022530/http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/trans-nationalism/> [Accesat la 11.10.2020].

² Tr. n., M. P.: „broadly refers to multiple ties and interactions linking people or institution across borders of nation-states”.

³ Tr. n., M. P.: „[...] today these systems of ties, interactions, exchange, and mobility function intensively and in real time while being spread throughout the world. New technologies

Într-un cadru transnațional, identitatea indivizilor nu se mai construiește pornind de la criteriile de definire a națiunii. Transnaționalismul, așa cum sugerează și sensul etimologic al cuvântului, implică transcenderea categoriilor asociate cu ideea de națiune precum originea, teritorialitatea, rasa, limba, caracteristicile etno-culturale (Morgan 2017: 10). Această perspectivă „trans-națională” abordată inițial în studiile sociologice în relație cu fenomenul globalizării este adoptată și în studiile culturale și literare, ajungându-se la formula „transnaționalismului literar”, care se referă, potrivit lui Peter Morgan, la „fluxul de oameni, idei și bunuri culturale dincolo de granițele naționale”⁴ (2017: 4).

Transnaționalismul literar pune în evidență două tipuri de relații. Pe de o parte, mediază relația dintre local și global, dintre literaturile naționale și tendința recentă spre globalizare, scoțând în evidență, acolo unde este cazul, relația conflictuală dintre cele două moduri de organizare a literaturii (Morgan 2017: 3). Pe de altă parte, transnaționalismul literar este văzut ca acel punct în care mai multe forme de literatură localizate geo-cultural „se intersectează, se conectează, relaționează, rup legăturile sau intră în conflict”⁵ (2017: 14).

Interacțiunile literare de tip transnațional au fost amplificate de fenomenul globalizării, însă au existat permanent în câmpul literar internațional. Chiar în perioada în care statele-națiuni își construiau sau își consolidau identitatea prin intermediul literaturii, în interiorul cadrului literar național s-au dezvoltat și forme de literatură care desconsiderau orice fel de ancorare națională. Apărută în spațiul literar înainte de epoca globalizării, al cărei început a fost plasat, în mod convențional, spre sfârșitul secolului XX, avangarda istorică, prin scopurile și practicile sale cu tendință „extra-națională”, a manifestat un vădit caracter transnațional (Sjöberg 2019: 34).

Folosind ca instrumente de analiză studiile transnaționale, articolul de față își propune să evidențieze „practicile extra-naționale” (Sjöberg 2019: 34) ale avangardei literare românești care au permis intersectări, interconexiuni și colaborări în plan literar cu celelalte avangarde europene, contribuind astfel la crearea spațiului transnațional al avangardei. Sunt avute în

especially involving telecommunications, serve to connect such networks with increasing speed and efficiency. Transnationalism describes a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationship have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual – arena of activity.”

⁴ Tr. n., M. P.: „the flow of people, ideas and goods across cultural and national boundaries”.

⁵ Tr. n., M. P.: „intersect, connect, engage with, disrupt or conflict with each other”.

vedere atât relațiile cu marile centre avangardiste, cât și cele cu avangardele marginale din Europa Centrală și de Est, cu intenția de a arăta că avangarda românească nu a dezvoltat o relație exclusivă cu marile centre, bazată pe dependență, ci și-a adus propria contribuție la proiectul avangardist, elaborând poetici și tehnici artistice autentice, unele dintre acestea fiind rezultatul colaborărilor artistice la nivel regional.

Cercetarea propusă în articolul de față pornește de la accepția dată de Peter Morgan transnaționalismului literar și operează cu o serie de concepte dezvoltate de autori precum Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih (2005), James M. Harding (2006), Per Bäckström și Benedikt Hjartarson (2014), Sami Sjöberg (2019) și Emanuel Modoc (2020) în studii care vizează caracterul transnațional al avangardei literare.

Concentrându-se asupra practicilor colaborative transnaționale cu efect evident în ceea ce privește inovarea artistică, scopul acestui articol este de a propune un mod de înțelegere a avangardei literare românești diferit de cel al studiilor în care această mișcare este abordată prin prisma literaturii naționale și a raportării la canonul național. În contextul cultural actual marcat de globalizare, teoriile transnaționale constituie un instrument util în studierea relațiilor dintre literaturile lumii, a dinamicilor din spațiul literar, în condițiile în care devine din ce în ce mai dificilă trasarea granițelor unei literaturi naționale, constituite după criterii precum specificul național, apartenența scriitorului la un anumit teritoriu, la o limbă sau la o etnie specifică.

Trans-naționalism. Cosmopolitism. Dezrădăcinare

În 2006, James M. Harding atrăgea atenția asupra „fundamentelor transnaționale ale avangardei” pe care o descria, în termenii folosiți de Deleuze și Guattari⁶, drept un „fenomen deteritorializat” (2006: 27). „Mecanismele transnaționale” ale avangardei se dezvoltă, pe de o parte, în contextul în care progresul tehnologic demarat în forță la sfârșit de secol XIX și început de secol XX a permis circulația persoanelor, produselor culturale și a informației într-un timp scurt pe distanțe lungi, contribuind la dispersia internațională a fenomenelor artistice (Modoc 2020: 59-60). Pe de altă parte, se poate discuta despre caracterul transnațional al avangardei ca o consecință a opoziției scriitorilor din rândurile acestei mișcări față de ideologia naționalistă și de instituțiile care o reprezentau. După cum precizează Peter Morgan,

⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

„[...] transnaționalismul literar operează în acele contexte în care congruența și continuitatea dintre percepțiile individuale și de grup și experiențele identității spațiale trăite sunt mai degrabă divergente decât convergente. Unde, spre exemplu, experiența individuală este dislocată, întreruptă și traumatizată până într-acolo încât identitatea de grup națională sau locală este experimentată ca disfuncțională și discontinuă. Aceasta însemnând că, în unele texte, experiența transnațională este caracterizată prin ruptură și distrugere.”⁷ (2017:12).

În numărul din octombrie 1928 al revistei avangardiste „unu”, Ilarie Voronca publica textul *Ora 10 dimineața*, un amestec de poezie în proză și manifest literar, care se încheia cu declarația: „Dar uite, eu, dintre toate NAȚIUNILE aleg imagi-NAȚIUNEA” (1928: 1). În climatul turbulent al perioadei interbelice, marcat de presiunile asupra culturii venite dinspre zona naționalist-antisemită, declarația lui Voronca poate fi interpretată ca manifestare a refuzului asumării unei identități etno-naționale în artă. În cadrul anchetei „Scriitor român – scriitor evreu” lansate în 1935 de revista „Facla”, făcând referire la tentativele de etichetare a scriitorilor în funcție de criteriile etno-identitare, un alt scriitor de origine evreiască, Al. Robot, preciza:

„A fi evreu e un destin. E o identitate, o situație și ceva strict personal. Dincolo de acest detaliu particular, apare creatorul, artistul. Cetățenia acestuia e universală și se legitimează cu limba pe care o manevrează și cu gradul de continuitate care îl are față de precursori și succesori. Originea e element secundar.” [sic!] (Volovici 2000: 15).

Totuși, adauga Al Robot, scriitorul evreu „poate să reprezinte cu demnitate și specificul țării la a cărei artă participă și în a cărei limbă se exprimă” (Volovici 2000: 15). Spre deosebire de opinia lui Al. Robot privind rolul scriitorului în calitate de reprezentant al unei națiuni, intenția lui Voronca și a avangardiștilor, în general, nu era de a continua în linia trasată de precursori, nici de a reprezenta specificul național în arta lor. Similitudini în declarațiile celor doi poeți se regăsesc însă în ceea ce privește ideea de identificare a poetului cu o categorie supra-națională, universal-umană, aceea a artiștilor, a creatorilor la care se referea Al. Robot, declarația lui

⁷ Tr. n., M. P.: „[...] literary transnationalism operates in those contexts where congruence and continuity between individual and group perceptions and experiences of lived spatial identity are divergent rather than convergent. Where, for example individual experience is dislodged, disrupted and traumatized to the extent that national or localized group identity is experienced as dysfunctional and discontinuous. In some texts, that is, the transnational experience is characterized by disruption and destruction.”

Voronca reprezentând în plus, după Sami Sjöberg, o semnalare a caracterului transnațional al literaturii avangardiste pe care o promova, atât în sensul „transcenderii categoriilor convenționale ale apartenenței, precum națiunea sau etnicitatea”⁸, cât și în sensul de „intersecare de fluxuri de idei, produse culturale și oameni dincolo de granițele naționale”⁹ (2019: 33).

Având în vedere opoziția avangardei literare românești față de ideologia naționalistă, transnaționalismul poate fi înțeles, din acest punct de vedere, ca o direcție asumată de către scriitorii avangardiști, în mare parte evrei, care se raportează în mod conflictual la ideea de identitate colectivă națională, în sensul de identitate etno-culturală. Poziționată critic față de această ideologie, precum și față de ideea de reprezentare a specificului național în artă, avangarda românească nu se identifica etnic, ci geografic cu spațiul cultural românesc, în sensul unei „funcțiuni locale” a avangardei internaționale (Cărăbaș 2011: 179). Relevantă în acest sens este indicarea exactă a poziției suprarealiștilor români¹⁰, „44° 5’ latitudine nordică și 26° longitudine estică”¹¹, menționată în textul-manifest *Dialectique de la dialectique* adresat de autorii acestuia, Gerasim Luca și Dolfi Trost, „prietenilor noștri suprarealiști, dispersați în lumea întreagă”¹² (Luca & Trost 1945: 6).

Refuzul avangardiștilor de a reprezenta specificul românesc în arta lor nu a implicat în mod obligatoriu contrariul. După cum precizează Irina Cărăbaș, artiștii avangardiști de origine evreiască nu au intenționat să imprime un specific evreiesc practicilor lor artistice¹³, cum s-a întâmplat, spre exemplu, în cazul unor asociații de artiști avangardiști din Rusia, Ucraina sau Polonia care și-au asumat evreitatea prin arta lor¹⁴. De altfel, identitatea colectivă a avangardei a fost rezultatul interacțiunii identităților

⁸ Tr. n., M. P.: „in its efforts to circumvent conventional categories of belonging, such as nation or ethnicity”.

⁹ Tr. n., M. P.: „intersecting flows of ideas, cultural products, and people across national borders.”

¹⁰ În acest caz, indicarea coordonatelor geografice are rolul de a semnaliza ieșirea grupului suprarealist român din izolarea totală în care fusese forțat să-și desfășoare activitatea artistică în timpul războiului.

¹¹ Tr. n., M. P.: „44° 5’ latitude nord, et 26° longitude est”.

¹² Tr. n., M. P.: „à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier”.

¹³ Există și interpretări care susțin ideea existenței unor influențe din sfera culturii tradiționale evreiești în arta avangardistă, precum cea a lui Tom Sandqvist din volumul *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006. Vezi și Sami Sjöberg, *An Other Transnationalism: Romanian Jewish Emigrants in Francophone Avant-Garde Literature*, in *French Studies*, Volume 73, Issue 1, 2019, p. 33-49.

¹⁴ Irina Cărăbaș menționează în acest sens, în articolul citat, grupul *Kultur Lige* din Kiev.

individuale ale unor artiști de diferite origini etnice, nu numai de origine evreiască, precum Geo Bogza, Stephan Roll sau Hans Mattis-Teusch (2011: 178-179).

Asumată programatic, orientarea internaționalistă a avangardei a presupus, pe de o parte, ignorarea în mod deliberat a aspectelor privind identitatea națională sau etnică (Cărăbaș 2011: 178-179), pe de altă parte, adoptarea unei identități cosmopolite (Modoc 2020: 12) în sensul la care se referă Guy Scarpetta:

„[...] să adopți poziția insurmontabilă a unei traversări sistematice, a unui exil existențial, a unei instabilități, a unei smulgeri de tot ce te înrădăcinează, fixează și încremenește, să pricepi că nicio valoare nu poate fi localizată și că nicio limbă nu este întregă – aceasta, în fond nu este nimic altceva decât cosmopolitism” (1997: 23).

Cosmopolitismul înțeles în acest mod se situează în raport de opoziție cu „dispozitivul ideologic de înrădăcinare” în național, rasial și teritorial (Scarpetta 1997: 81), într-o limbă „a cărei puritate trebuie respectată” (Scarpetta 1997: 86). Deși identitatea cosmopolită este asumată de toți artiștii asociați diferitelor mișcări de avangardă, indiferent de etnie, nu se poate spune că opțiunea identitară a avangardiștilor români de origine evreiască nu a fost influențată de relația lor cu statul român, promotor al unei ideologii naționalist-antisemite, ostil în atitudinea sa față de evrei chiar și după acordarea emancipării impuse României la Conferința de Pace de la Paris din 1919 (Iancu 1998: 15). Statutul de „strein de țară” înscris pe certificatul de naștere al lui Maxy (Cărăbaș 2011: 181) sau de „étranjuif”, așa cum se se autoîntitulează Gherasim Luca (Morar 2017b: 185), nu are cum să nu influențeze atitudinea subversivă a acestor artiști față de ideea de legitimare prin intermediul unei limbi sau al unei culturi naționale.

Refugiați în Elveția neutră, la Zürich, în urma izbucnirii războiului, „toți dadaiștii erau străini; pentru Huelsenbeck, era o chestiune de principiu să rămână străin [...]. Ball intrase cu acte false în țară, Tzara era student, dar apatrid”, precizează Marius Hentea (2016: 87), așadar problema „dezrădăcinării” îi afecta în mod direct. Tema dislocării este abordată de dadaiști în poemul simultan „L’amiral cherche une maison à louer [Amiralul caută o casă de închiriat]”, scris în 1916 de Tristan Tzara împreună cu R. Huelsenbeck și Marcel Iancu/M. Janko în trei limbi, franceză, engleză și germană, pentru a fi performat pe scena *Cabaretului Voltaire*. Interpretat de către cei trei autori în fața unui public cosmopolit, compus în mare parte din

imigranți pentru care problema identității naționale sau a apartenenței teritoriale stabile era o problemă sensibilă (Hentea 2016: 83), poemul era construit în jurul căutării fără succes a unui spațiu de locuit (Huelsenbeck, Janko & Tzara 1916: 6-7). În vremuri în care ideologia naționalistă din ce în ce mai agresivă ajunsese să domine viața culturală, politică și socială a Europei măcinată de război, punerea în scenă într-o manieră caricaturală, ludică¹⁵ (Pop 2017: 91) a unui poem cu o astfel de problematică avea drept scop luarea în derâdere a ideii de „înțelegere a lucrurilor dintr-un *singur* punct de vedere”¹⁶ [subl. aut.] (Ball 1996: 66), de identificare cu o singură națiune, cu o singură limbă. După cum mărturisea Hugo Ball, această abordare era tipică spiritului dadaist: „Ceea ce numim dada este o farsă a derizoriului în care toate problemele majore sunt implicate.”¹⁷ (1996: 65).

În contextul izbucnirii Primului Război Mondial, problema „deteritorializării”, în sensul de „slăbire a legăturilor dintre cultură, respectiv limbă, și teritoriu”¹⁸ (Morgan 2017: 15), devine preocuparea centrală a dadaștilor. Încă din anul 1915, Hugo Ball nota în jurnalul său: „Dacă limba ne face într-adevăr regii națiunii noastre, atunci, fără îndoială că noi, poeții și gânditorii, suntem de vină pentru această baie de sânge și cei care trebuie să ispășească pentru aceasta”¹⁹ (1996: 29). În 1916, prezentarea poemului *L’amiral cherche une maison à louer* [*Amiralul caută o casă de închiriat*] de către Huelsenbeck, Janko și Tzara sub formă multilingvă punea sub semnul întrebării ideea de ancorare a scriitorului în limba națiunii pe care ar fi trebuit să o reprezinte. Dadaștii urmăresc nu numai contestarea teoriei conform căreia scriitorii se legitimează printr-o limbă națională, ci și abolirea limbajului convențional implicat în construcția discursului modernității, aici fiind inclus și discursul estetic, care contribuise „la agonia și la chinurile morții din vremurile noastre”²⁰ (Ball 1996: 66). Pentru a putea imprima o nouă sensibilitate lumii, se impunea revoluționarea limbajului artistic. Mișcarea

¹⁵ Descriind modul în care erau puse în scenă poemele simultane, Henri Béhar preciza: „Fiecare poem simultan juxtapune cuvinte (limbajul dublei articulații) și sunete sau, mai naiv, zgomote. Astfel, poemul eponim *Amiralul caută o casă de închiriat* conține un «interludiu ritmic» plin de țipete, de onomatopee, cuvinte sau litere repetate la refuz,acompaniate de fluierături, de toba mare și de castanietă” (*Tristan Tzara*, Iași, Editura Junimea, 2005, p. 76).

¹⁶ Tr. n., M. P.: „the comprehension of things from *one* point of view”.

¹⁷ Tr. n., M. P.: „What we call dada is a farce of nothingness in wich all higher questions are involved.”

¹⁸ Tr. n., M. P.: „the weakening of links between culture, including language, and place”.

¹⁹ Tr. n., M. P.: „If language really makes us kings of our nation, then without doubt it is we, the poets and thinkers, who are to blame for this blood bath and who have to atone for it”.

²⁰ Tr. n., M. P.: „the agony and the death throes of this age”.

Dada, precizează Paul Cernat, își îndrepta revolta atât împotriva „tradiției canonice, normate academic” a culturii europene, cât și împotriva normelor etice ale acestei culturi care a conținut fermentii războiului (2018: 52).

Avangarda împotriva Centrului

Revolta avangardei față de o cultură hegemonică a fost deseori adusă în discuție în studiile care s-au concentrat asupra relației centru-periferie. În acest sens, începând cu Eugen Ionescu, în opinia căruia avangarda se definește „în termeni de opoziție și de ruptură” (Ionescu 1992: 68), continuând cu Renato Poggioli, care sesiza „spiritul de ostilitate și de opoziție”²¹ al avangardei, gata oricând „să agite *împotriva* a ceva sau a cuiva”²² [subl. aut.] (1968: 25-26) și cu Matei Călinescu, potrivit căruia „respingerea trecutului și cultul noului” erau caracteristici ale programelor estetice ale tuturor „școlilor noi” (2017: 136), avangarda a fost descrisă dintr-o perspectivă verticală, care puna în prim-plan poziționarea antagonică a acestei mișcări față de un centru reprezentat de o cultură dominantă, respectiv cultura burgheză, față de instituțiile, de tradițiile și de practicile estetice ale acesteia (Bäckström & Hjartarson 2014: 13).

Manifestându-și atitudinea negatoare în practici radicale, avangarda urmărea să revoluționeze limbajul artistic sterilizat prin uz de conformismul normelor estetice ale artei tradiționale (Pop 2017: 17; Morar 2017a: 219). Astfel că ideea distrugerii tradiției ca o condiție absolut necesară instaurării unui nou limbaj artistic (Călinescu 2017: 136) devine recurentă în cele mai multe dintre manifestele avangardei românești (Pop 2017: 16). „Jos Arta/căci s-a prostituat” era lozincă *Manifestului activist către tinerime* publicat în numărul din 16 mai 1924 al „Contimporanului”. Tot aici era reclamată „minunea cuvântului nou și plin în sine” și era lansat îndemnul împotriva întregii ascendențe literare: „Să ne ucidem morții!” (Manifest activist către tinerime 1924: 10). Impusă de „spiritul secolului”, ruptura cu „arta paseistă”, care nu ar fi fost altceva decât „fotografie, plagiat, imitație”, era cerută și de Scarlat Callimachi, directorul revistei *Punct*:

„Nu putem continua a făuri opera de artă după rețetele și tehnicile vechi, să zicem mai bine învechite [...]. Trebuie să distrugem, cu riscul violențelor și exagerațiilor unei revoluții, – fie ea și în artă – toate creațiile submediocre fie în pictură, fie în literatură, fie în sculptură și muzică. Trebuie să sădim în privirile speriate, revoltate ale publicului, plăcerea contemplării a formelor noi de artă.” [sic!] (1924: 1).

²¹ Tr. n., M. P.: „this spirit of hostility and opposition”.

²² Tr. n., M. P.: „to agitate *against* something or someone”.

În articolul *Gramatică* din revista „Punct”, Ilarie Voronca insista asupra rolului artistului „de a împrăști cu un element nou și propriu cadrul uzat al artei” (1925a: 3). Inovația în artă cerută de „pulsul epocii” putea fi realizată numai prin „efortul contimporan de neîncetată căutare a formei noi și de lepădare a celor găsite”, continua în această direcție Ilarie Voronca în articolul *Suprarealism și integralism* din revista „Integral” (1925b: 4). În numărul din aprilie 1931 al revistei „unu”, în care își exprima susținerea pentru tinerii poeți grupați în jurul nou-apărutei reviste „Alge”, Geo Bogza aducea în atenția următoarei generații intențiile demersului avangardist: renunțarea la a scrie o literatură al cărei singur merit ar fi fost „contribuția adusă unor valori existente”, precum și o „puternică dorință de altceva, de o apariție care să nu fie o contribuție, ci o răsturnare” (1931b: 5). Atașamentul la crezul revoluționar al avangardei era reafirmat de Geo Bogza în numele grupului de la „unu”, la începutul celui de-al patrulea an de apariție a revistei, în articolul *Exasperarea creatoare*:

„Coeziunea grupului nostru actual nu pornește din specularea diferențierilor ideologice de școală, de generație sau ale oricărei doctrine, ci din puternice *diferențieri organice*, din situarea noastră *prin temperament*, dintr’odată în câmpul magnetic al polului patronând activități în perpetuă răzvrătire împotriva oricărei așezări în confortabil, împotriva însăși a întregii literaturi al cărui mobil este tocmai o râvnire a confortabilului.” [sic!] [subl. aut.] (1931a: 9).

În cazul celor mai mulți dintre avangardiștii români, militantismul manifestat în sensul revoluționării artei prin răsturnarea valorilor burgheze trebuie înțeles și din perspectiva aderării acestor artiști la ideologia de stânga (Morar 2015: 103). Începând cu anii ’30, această tendință devine din ce în ce mai evidentă mai ales în ceea ce-i privește pe artiștii grupați în jurul revistelor de orientare suprarealistă „unu” și „Alge”, Geo Bogza, Sașa Pană, Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Ion Călugăru, Stephan Roll, Jules S. Perahim, Victor Brauner ș.a., care optează pentru o literatură „în serviciul Revoluției” (Morar 2017a: 223-224). În anul 1933, fostul grup redacțional de la „Alge”, Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca și S. Perahim, publică în unicul număr al revistei „Viața imediată”, sub semnătură colectivă, articolul-manifest *Poezia pe care vrem să o facem* în care se regăsesc ideile politice ale lui André Breton, Paul Éluard și Troțki, devenind astfel evidentă angajarea politică de stânga a semnatarilor (Morar 2015: 102-104). Pentru acești poeți, poezia „modernismului hermetic” era redusă la o „îndeletnicire egoistă care nu surprindea „realitățile vieții”, în consecință, perpetuarea

acestui tip de poezie reprezenta „un abuz de inconștiență, un anacronism și o fraudă” (Bogza, Păun, Luca & Perahim 1933: 1). La sfârșitul războiului, „marea tragedie colectivă”, ar fi fost inadecvat ca poezia să reprezinte doar o expresie artistică individuală. Poezia pe care voiau să o facă era, așa cum declarau, o poezie care să exprime suferința colectivă a primărilor:

„Noi vrem să captăm în stare sălbatică și vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă când ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau suflul.” (Bogza, Păun, Luca & Perahim 1933: 1)

Însă „temperamentul” artistic avangardist la care făcea referire Geo Bogza în „Exasperarea creatoare” (1931a: 9) nu se manifestă numai în spirit de opoziție, ci după cum îl caracteriza Poggioli, „dintr-o pură bucurie a dinamismului, un apetit pentru acțiune, un entuziasm sportiv, precum și din fascinația emoțională a aventurii”²³ (1968: 25). Grupul de la „unu”, ca, de altfel, întreaga avangardă, nu se rezuma la un militantism negator al artei „confortabile”, ci își propunea, în baza „acțiunilor noastre întru creație”, să realizeze un nou tip de estetică, „de puritatea și incandescența unui vârf de platină prin care s-ar fi scurs un trăsnet” (Bogza 1931a: 9). Potențialul creativ al avangardei nu poate fi înțeles numai din punctul de vedere al poziționării acesteia împotriva normelor etice și estetice ale unui model cultural dominant, ca o „contrapondere” la atitudinea radicală, negatoare a artei tradiționale, bazate pe mimesis (Pop 2016: 8). Nu numai motivele care au dus la căutarea noului merită atenție, ci și procesul prin care avangarda a ajuns la inovarea din temelii a practicilor estetice. O perspectivă critică asupra avangardei care are în vedere doar practicile culturale îndreptate împotriva instituțiilor și tradițiilor unei culturi majoritare riscă să pună în plan secund „intervensiunile creative pe care rețelele de culturi cu statut minoritar le produc în și de-a lungul granițelor naționale”²⁴, atrag atenția Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih (2005: 7).

Avangardele în rețea. Relația cu Centrul. Relații interperiferice

Având în vedere că abordarea transnaționalismului literar din perspectiva relației centru-periferie, o relație de profundă „inegalitate”, după cum a

²³ Tr. n., M. P.: „out of the sheer joy of dynamism, a taste for action, a sportive enthusiasm, and the emotional fascination of adventure”.

²⁴ Tr. n., M. P.: „the creative interventions that networks of minoritized cultures produce within and across national boundaries”.

fost etichetată de Franco Moretti (2000: 56), s-a dovedit limitată (Morgan 2017: 15), „în studiile recente, avangarda a fost descrisă tot mai des nu numai în termeni referitori la activitățile sale cu caracter transnațional, [...] ci și în termeni precum rețele sau rizomi”²⁵, precizează Per Bäckström și Benedikt Hjartarson (2014: 8). Teoria „avangardei-ca-rețea” (Modoc 2020: 59) are în vedere strategiile specifice acestei mișcări prin care s-au stabilit conexiuni literare transfrontaliere între avangardele localizate în interiorul granițelor statelor-națiuni, conducând astfel la configurarea „spațiului transnațional” al avangardei, un spațiu „în care publicațiile, operele și activitățile sale au circulat liber dincolo de granițele naționale, culturale și lingvistice”²⁶ (Bäckström & Hjartarson 2014: 8).

Deschisă față de experimentele literare îndrăznețe practicate în afara spațiului literar național, avangarda literară românească s-a angajat în mod susținut în construirea „strategiilor interliterare care au consolidat crearea unei rețele a avangardei internaționale” (Modoc 2017:18). Chiar din primul număr al „Contimporanului”, în articolul *Ferestre spre Occident*, B. Fundoianu atrăgea atenția asupra faptului că timpurile prezente erau favorabile ieșirii din izolarea culturală impusă națiunilor de ideologia naționalistă și de războiul abia încheiat:

„Altădată țările erau închise ermetic ca niște nuci și istoria – cel puțin sufletească și culturală – a fiecăreia, se desfăcea din propriul ei miez, izolată. Timpuri de altădată. Bătrânul continent trăiește astăzi ca un hotel cu cărămida putredă, cu țâțâni neunse, cu uși care nu se mai închid, cu toată viața din odăi risipită, ca într-un fonograf, pe coridoare. Circulația s-a reluat lesne, de cărți și de idei.” (Fundoianu 1922: 11).

O primă mișcare a avangardei românești în ceea ce privește deschiderea către Occident a fost raportarea nu la canonul național, ci la „un canon alternativ” în care erau incluse nume importante ale artei experimentale europene (Sjöberg 2019: 40). Unele dintre aceste nume sunt menționate în manifestul lui Voronca din revista „Punct”, intitulat *Gramatică* (Sjöberg 2019: 40), făcându-se referiri la precursorii avangardelor, Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, André Salmon, Braque, Picasso, precum și la artiștii implicați în mișcarea dadaistă, Hans Arp, Marcel Iancu, Tristan Tzara, Francis Picabia, Philippe

²⁵ Tr. n., M. P.: „the avant-garde has increasingly been described in recent scholarly writings not only in terms of its transnational activities, [...] but also in terms of networks and rhizomes”.

²⁶ Tr. n., M. P.: „a transnational space in which its publications, works and activities circulated freely across national, cultural and linguistic borders”.

Suopault, Kurt Schwitters (Voronca 1925a: 3). Alte nume ale noii arte moderne sunt incluse și în poemul-manifest al lui Sașa Pană publicat în primul număr al revistei *unu*: Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Brâncuși, Theo von Doesburg (Pană 1928: 1).

Practicile colaborative transnaționale au reprezentat o altă strategie cu impact semnificativ în construirea rețelei avangardelor. Revistele de avangardă românești, raliindu-se acestei tendințe manifestate la nivelul avangardelor europene, își propun și chiar reușesc să colaboreze cu nume importante ale „canonului alternativ”. În unicul număr al revistei „75 HP” apărut în 1924 se făcea precizarea: „Notre groupement compte parmi ses collaborateurs les meilleurs écrivains et artistes du mouvement moderniste de tout le monde”²⁷. De multe ori, colaborarea cu avangarda internațională este facilitată de artiștii stabiliți permanent sau aflați temporar în centrele europene avangardiste precum Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu, M. H. Maxy, Victor Brauner, Gellu Naum, Gherasim Luca ș.a. Unii dintre aceștia nu se ocupă numai de promovarea în țară a artiștilor reprezentativi ai noii arte moderne europene, ci și de „traducerea și de promovarea artei române moderne” în afara țării (Cernat 2007: 123), un demers a cărui necesitate era reclamată de B. Fundoianu în primul număr al revistei „Contemporanul” (1922: 12). Consecvent ideilor sale, B. Fundoianu/Benjamin Fondane, al cărui interes față de avangardă era doar tangențial, s-a ocupat împreună cu Hans Mattis-Teutsch de editarea la Paris a revistei „Integral”. La București, unde avea sediul central, revista era editată de o echipă compusă din F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy și Ilarie Voronca.

Crearea unei rețele colaborative care să realizeze conexiunea cu artiștii din orașele europene în care se demarau proiecte avangardiste a fost inițiată de revista „Contemporanul”, la conducerea căreia se aflau Ion Vinea și Marcel Iancu. Nume precum Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Paul Dermée (Paris), Louis Emié (Bordeaux), Émile Malespine (Lyon), Richard Huelssenbeck (Berlin), Marinetti, Prampolini (Milano), Georges Linze (Liège), Hans Arp (Zürich), Kassák Lajos (exilat la Viena în acel moment), Tamás Aladár (Budapesta) își exprimă disponibilitatea de a colabora cu grupul de la „Contemporanul”, apărând în paginile revistei care, la rândul ei, le promovează lucrările în cadrul expozițiilor internaționale și al conferințelor pe care le organizează. Asocierea numelor acestor artiști cu orașele în care

²⁷ Tr. n., M. P.: „Printre colaboratorii grupului nostru se numără cei mai buni scriitori și artiști ai mișcării moderniste din lumea întreagă.”

activează conturează imaginea unei rețele în cadrul căreia devine vizibil faptul că avangarda românească nu se conectează numai la marile centre culturale europene, ci la toate punctele de manifestare a avangardei la care poate avea acces. Ceea ce trebuie menționat este faptul că, în ciuda promovării intense a artiștilor afiliați avangardelor europene, rolul avangardei românești în cadrul acestei rețele nu poate fi limitat la acela de simplu susținător. Avangarda românească, asemeni celorlalte avangarde cu statut marginal, își croiește propriul drum, are „propria istorie și propriile caracteristici” (Bäckström & Hjartarson 2014: 9).

Nici percepția de sine a avangardei românești nu era aceea de ecou al mișcărilor de avangardă care au luat naștere în marile centre culturale europene, după cum reiese din articolul *Politica plastică* publicat în 1926 de M.H. Maxy în revista „Integral”. Maxy respinge ideea potrivit căreia artiștii avangardiști români ar poseda doar „abilitățile de acaparatori pentru cea mai curentă dintre mărfurile scutite de vamă”, susținând că arta lor nu se limitează doar la împrumut și adaptare, ci reprezintă o manifestare simultană, de egală importanță și valoare:

„Modernismul nostru nu e adaptarea curentului x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit europeanesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate fi, după cum au aerul s’o creadă băeții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală împrumutat din Occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeași esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici și aiurea, biruind date psihologice și climaterice socotite până acum inalterabile.

Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european așa cum o certifică cazul Brâncuși.” [sic!] (Maxy 1926: 3).

Așa cum s-a întâmplat în cazul lui Brâncuși, atracția centrului a fost resimțită de către o parte a avangardiștilor români pentru care, afirmă Emanuel Modoc, „singura modalitate [...] de a acumula capital cultural era prin validarea externă, certificată prin expatrieri, migrații sau diverse forme de pelerinaj cultural” (2020: 53). Odată epuizată experiența avangardistă în marile centre sau constrânși de evoluția nefavorabilă a războiului în țările în care se aflau, unii dintre aceștia revin în țară și încep să demareze propriile proiecte avangardiste. Marcel Iancu, trecut prin aventura dadaistă alături de Tristan Tzara și prin experiența constructivismului german alături de Hans Richter, Viking Eggeling și Hans Arp (Pop 2017: 94), nemaifiind interesat

de direcția înspre care se îndrepta dadaismul parizian, se hotărăște, după cum mărturisea, „să-mi caut propriul drum și să plec ca misionar al artei în țara mea natală” (Corespondența Ion Vinea -Tristan Tzara 1981: 162-163). Întors la București, inițiază împreună cu poetul Ion Vinea, vechiul prieten și colaborator de la „Simbolul”, primul proiect avangardist concretizat în apariția din anul 1922 a revistei „Contimporanul”:

„ [...] o publicație interesată de toate mișcările europene de avangardă, dar care acordă totuși prioritate constructivismului, pe fundamentele căruia își va definitiva propriul program, prin lansarea, în numărul 46 din mai 1924 a *Manifestului activist către tinerime*, datorat lui Ion Vinea.” (Pop 2017: 78).

Orientarea constructivistă a „Contimporanului” manifestată în „etapa propriu-zis avangardistă” din perioada 1924-1927 este influențată de o altă repatriere, aceea a artiștilor plastici Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu și M. H. Maxy, care, întorși în țară la începutul acestei etape, se grupează în jurul revistei, constituind primul „grup constructivist românesc” (Cernat 2007: 28-29).

Grupul suprarealist român se constituie în circumstanțe asemănătoare celor în care s-a format grupul constructivist din jurul „Contimporanului”. Potrivit lui Petre Răileanu, Gherasim Luca și Gellu Naum sunt nevoiți să revină în țară în urma ocupării Parisului de către naziști, după o ședere de doi ani (1938-1940) în centrul artistic al lumii, timp în care au intrat în contact cu Breton și grupul suprarealist francez prin intermediul lui Victor Brauner. În atmosfera tulbure din România anului 1940, dintr-o „dublă poziție subversivă”, în primul rând față de regimul de extrema dreaptă instaurat în România, apoi, optând pentru direcția Breton-Troțki, față de regimul totalitar stalinist, Luca și Naum își propun să continue proiectul suprarealist demarat de revistele „unu” și „Alge”. Până în 1941, celor doi li se alătură Paul Păun cu care Gherasim Luca colaborase la „Alge”, Dolfi Trost, prieten al lui Păun, care se va dovedi și un foarte bun teoretician al grupării și Virgil Teodorescu²⁸ (Răileanu 2019: 117-121). Se formează astfel grupul suprarealist român, „un grup perfect original și combativ”²⁹ (Luca & Wenner 2014: 78), care va funcționa în clandestinitate în timpul războiului, mai ales că în componența lui intrau trei evrei (Yaari 2011).

²⁸ Potrivit lui Petre Răileanu, grupul suprarealist român ar fi inclus și o femeie, Nadine Crainic, însă numele ei nu apare menționat în textele grupului.

²⁹ Tr. n., M. P.: „un groupe parfaitement original et combatif”

Solidar „în ceea ce privește opțiunea teoretică și metodologică”, grupul funcționează până în 1945 în condiții de izolare atât în ceea ce privește vreo formă de manifestare publică, cât și față de evoluția mișcării suprarealiste internaționale (Răileanu 2019: 126), legăturile cu suprarealiștii de limbă franceză, suprarealiștii parizieni, în principal, dar și cei bruxellezi, fiind reluate doar în scurta perioadă cuprinsă între finalul războiului și căderea cortinei de fier în 1947 (Yaari 2011). Această izolare va avea drept efect conceperea unor poetici și tehnici artistice originale, care vor fi prezentate publicului începând din 1945, în cadrul expozițiilor de artă suprarealistă, dintre care cea mai cunoscută este expoziția *Infra-Noir*, deschisă la București în anul 1946. În ciuda divergențelor care încep să devină vizibile între membrii grupului din momentul publicării în 1945 a celor două manifeste, *Critica mizeriei* de Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu și *Dialectique de la dialectique*, apărut sub semnătura lui Gherasim Luca și a lui Dolfi Trost, poeții suprarealiști români contribuie la catalogul Expoziției Internaționale a Suprrealismului din 1947 cu două texte colective, *Eloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu* și *Le sable nocturne* (Răileanu 2019: 126-127). În textul cu care deschidea catalogul expoziției, făcând referire la o formulare din *Le sable nocturne*, Breton afirma: „Potrivit formulei fericite a prietenilor noștri din București, «cunoșterea prin necunoaștere» rămâne marele cuvânt de ordine suprarealistă”³⁰ (Breton 1947: 15), recunoscând astfel autenticitatea noilor poetici ale suprarealiștilor români (Răileanu 2019: 128) într-un moment în care avântul revoluționar al mișcării suprarealiste se afla în impas, fiind pus în pericol de mimetism și manierism (Luca&Trost 1945: 9-13).

Se poate spune astfel că relația cu centrul a avangardei românești este mediată de artiștii care au ales să se stabilească în miezul efervescentei culturale europene. Însă această mediere nu a presupus doar o relație unilaterală care ar fi constat în „traducerea” pentru periferie a manifestărilor artistice care își au originea în centru, ci scoate în evidență o relație a centrului cu marginea caracterizată printr-o dinamică bilaterală, de influență reciprocă de tip „centru la margine/margine la centru” (Harding 2006: 20). În ceea ce privește statutul de mari centre culturale europene al unor orașe precum Paris sau Berlin, în care și-au avut originea și din care s-au propagat către margine unele dintre cele mai importante mișcări avangardiste, acesta rămâne de necontestat. Însă spațiul transnațional al centrului, generator de practici artistice revoluționare s-a format tocmai în urma migrației dinspre margine

³⁰ Tr. n., M. P.: „Selon l'heureuse formule de nos amis de Bucarest, «la connaissance par la méconnaissance» demeure le grand mot d'ordre surréaliste.”

a artiștilor în căutare de afirmare la nivel internațional. Se creează astfel o relație ambivalentă: pe de o parte, artiștii sunt atrași de prestigiul centrului, pe de altă parte, potențialul creativ al centrului nu se poate manifesta în forță fără artiștii veniți dinspre margine (Bäckström & Hjartarson 2014: 20-21). În plus, având în vedere că nu se poate nega impactul avangardelor periferice asupra „centrelor”, existând situații în care „hegemonia centrului asupra periferiei a fost, nu de puține ori, deturnată, inversată, sau pur și simplu eliminată” (Modoc 2020: 51), răspunsul periferiei la activitățile din centre nu poate fi descris în termeni precum simplă receptare, dependență sau întârziere, precizează Per Bäckström și Benedikt Hjartarson. Reacția periferiei a implicat fie un răspuns critic, fie o „însușire activă a noilor practici estetice”, ambele tipurile de răspuns devenind astfel „o parte integrantă a proiectului avangardist, modelându-i caracterul complex și adesea paradoxal”³¹ (2014: 21).

Un exemplu în acest sens este oferit de Emanuel Modoc în volumul *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*. Aflată într-o poziție de dublă marginalitate, o dată în cadrul sistemului literar național, apoi în cadrul avangardei literare europene, avangarda românească și-a stabilit conexiunile interliterare în cadrul rețelei avangardiste atât în relație cu marile noduri ale avangardei occidentale, în special cu Paris și Berlin, cât și cu avangardele marginale din Europa Centrală și de Est (Modoc 2020: 48-51), dezvoltând cu acestea din urmă o relație ce poate fi încadrată în ceea ce Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih numeau „transnaționalism minor”³² (2005: 6). Analizând „preluarea și sintetizarea elementelor vest-europene în variante autohtone ale acestor avangarde”, Emanuel Modoc ajunge la concluzia că *poemele-tablou* ale avangardistului maghiar Kassák Lajos, *poemele-imagine* ale artistului ceh Karel Teige, *pic-topoezia românească* avându-i ca autori pe Victor Brauner și Ilarie Voronca și *fotomontajul* artistului polonez Mieczysław Szczuka reprezintă cazuri „ilustrative pentru relațiile interliterare intensive stabilite între cele patru avangarde la începutul anilor douăzeci” (Modoc 2020: 200). Descinse din dadaism și cubo-futurism, fiecare dintre cele patru cazuri de avangardism local a dezvoltat o formă particulară a acestor avangarde, „fiind, măcar în egală măsură, și produse ale emulației vest-europene, și rezultate ale unei producții culturale transnaționale” (Modoc 2020: 200).

³¹ Tr. n., M. P.: „an integral part of the avant-garde project, shaping its complex and often paradoxical character”.

³² În accepțiunea cercetătoarelor Françoise Lionnet și Shu-Mei Shih, „transnaționalismul minor” este înțeles ca mișcare culturală transversală între culturi cu statut minor sau minoritar.

Apărut în 24 octombrie 1924, unicul număr al revistei *75 HP*, editat de Ilarie Voronca, Victor Brauner, Mihail Cosma și Stephan Roll, „noua promoție avangardistă” formată în jurul „Contimporanului”, conținea texte în care se resimțea „neastâmpărul iconoclast al dadaismului”, precizează Ion Pop (2017: 78). Având în vedere decalajul temporal față de momentul de origine al dadaismului, același critic cataloga momentul *75 HP* drept un „dadaism târziu” (2017: 23). În plus, considera că „dadaismul nu reușește totuși să marcheze, în spațiul românesc, un moment aparte, cu adevărat semnificativ” (2017: 78). Însă acest moment, chiar dacă scurt, rămâne, totuși, marcat de apariția primului și singurului număr al revistei *75 HP*, dedicat pictopoeziei.

Apariția pictopoeziei în spațiul artistic al avangardei românești este pusă de Emanel Modoc în relație cu unele manifestări ale avangardei cehe, maghiare și poloneze la începutul anilor 1920 (2020: 200). „Intervențiile creative” (Lionnet & Shih 2005: 7) ale acestor avangarde periferice, poemul-tablou, poemul-imagie, pictopezia și fotomontajul, denumite de Emanuel Modoc „invenții locale, produse transnaționale” (2020: 189), prezentau similitudini izbitoare în ceea ce privește teoretizarea și modul de realizare:

„Încă din capul locului, cunoscuta definiție a pictopoeziei («Pictopezia nu e pictură/Pictopezia nu e poezie») poate fi pusă în paralel cu definiția lui Teige a poetismului («Poetismul nu e literatură.[...] Poetismul nu este pictură. [...] Poetismul nu este un ‚-ism’. [...] Poetismul nu este artă. [...] poetismul e, înainte de toate, un mod de viață»³³.)” (Modoc 2020: 193-194).

În plus, Karel Teige teoretiza pentru prima dată poemul-imagie în articolul *Pictură și poezie*, publicat în 1923. Înainte de Teige, avangardistul maghiar Kassák Lajos publicase în numărul din februarie 1922 al revistei *Ma* o serie de poeme-tablou pe care le-a teoretizat în numărul din martie al aceluiași an în manifestul *Képarchitektúra (Picturarhitectura)*. În anul 1924, aproximativ în aceeași perioadă în care fusese publicată pictopoezia, avangardistul polonez Mieczysław Szczuka publica în numărul din iulie al revistei „Blok” două fotomontaje, care ajung să fie teoretizate în numărul din noiembrie (Modoc 2020: 194-197).

Deși asemănările formale pot fi puse în legătură cu influențele comune, Apollinaire, Tzara, Marinetti ș.a (Modoc 2020: 190), manifestarea simultană a acestor avangarde periferice vecine și asemănătoare din punctul de

³³ Fragmentul citat de Emanuel Modoc face parte din manifestul *Poetismus*, publicat în „Host”, anul III, nr. 9-10, iulie 1924.

vedere al expresiei artistice este pusă pe seama existenței unor „conexiuni inter-periferice fertile care înlocuiau tranzacțiile centru-periferie” (Modoc 2020: 193), conexiuni intermediare, în ceea ce privește partea română, de revista „Contimporanul” (Modoc 2020: 188; 193). Chiar dacă s-au manifestat la o distanță de câțiva ani față de avangardele sub influența cărora s-au dezvoltat, nu se poate vorbi de un mimetism „târziu”, deoarece „produsele” fiecăreia dintre aceste avangarde central și est-europene au fost marcate de originalitate. Această originalitate trebuie înțeleasă nu atât ca un concept complet nou, cât, mai ales, ca o reinterpretare particulară a acestor influențe cărora li s-au atribuit sensuri noi, în conformitate cu „poeticile explicite ale fiecărui micro-curent local” (Modoc 2020: 190). Spre deosebire de perspectiva națională asupra literaturii, care puneau autenticitatea operei literare în relație directă cu prezența specificului național, văzut ca un criteriu de diferențiere între culturile izolate ale diverselor națiuni, în acest caz de „trans-naționalism minor”, problema autenticității este pusă în relație cu multiplele intersectări, interconexiuni și colaborări artistice la nivel regional, într-un spirit de deschidere și de competiție creativă.

Concluzii:

Studierea avangardei din perspectiva studiilor transnaționale pune în evidență tocmai dificultatea încadrării literaturii scriitorilor avangardiști într-un model literar național, a stabilirii apartenenței acestor scriitori la o literatură națională sau la alta, a legitimării lor printr-o singură limbă de creație. În acest caz, convergența limbă, literatură, națiune nu mai este posibilă. Scriitorii avangardiști nu mai aparțin unui spațiu național, ci unuia transnațional, delimitat de coordonatele avangardei.

În plus, în studiile recente, caracterul transnațional al avangardei este nuanțat, depășind limitele impuse de studiile în care această mișcare este descrisă numai din perspectiva relației centru-periferie. În loc să insiste asupra statutului hegemonic al avangardelor centrale, bazat pe o relație unilaterală de dominație, această nouă abordare evidențiază faptul că „paradigmele estetice ale avangardei nu se dezvoltă independent în așa-zisele centre (ca Paris, Viena sau Berlin), ci mai degrabă în spații transnaționale” (Sjöberg 2019: 34.) la care avangardele se conectează printr-un sistem de tip rețea. Procesul prin care este creată rețeaua transnațională a avangardei presupune raportarea la un canon paralel celui oficial, existența unor practici colaborative transnaționale, precum și practicarea plurilingvismului în ceea ce privește creația literară (Sjöberg 2019: 35).

Înșușindu-și în mod particular și creativ noile poetici estetice, avangardele marginale au avut un impact evident asupra centrului, influențându-i evoluția, astfel că se poate spune că, în cadrul rețelei, relația dintre avangardele marginale și centru este una dinamică, de tipul „centru la margine/margine la centru” (Harding 2006: 20), o relație în care importanța centrului este diminuată. În plus, așa cum demonstrează Emanuel Modoc, contribuția avangardelor marginale la proiectul avangardist nu survine numai în urma racordării acestora la activitățile avangardei din marile centre, ci, în unele cazuri, este rezultatul interconexiunilor productive, la nivel regional. În ceea ce privește avangarda literară românească, circulația artiștilor, a revistelor și a produselor culturale în spațiul transnațional al avangardei, în care „tranzacțiile” artistice au implicat schimburi de idei și influențe reciproce, a permis atât elaborarea unor poetici originale și a unor tehnici artistice inovative, cât și afirmarea în literatura lumii a unor nume precum Tristan Tzara, Gherasim Luca, Ilarie Voronca ș.a.

Referințe bibliografice:

- *** 1981: *Corespondența Ion Vinea-Tristan Tzara*. Investigație documentată de Henri Béhar, preambul de Al. Oprea, traducere și note marginale de Fănuș Băileșteanu, în „Manuscriptum”, anul XII, nr. 2 (43), p. 157-166.
- *** 1924: *Manifest activist către tinerime*, în „Contimporanul”, anul III, nr. 46, p. 10.
- BALL, Hugo 1996: *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Edited with an Introduction and Notes by John Elderfield, translated by Ann Raimés, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- BÄCKSTRÖM, Per, HJARTARSON, Benedikt 2014: *Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Introduction*, in Per Bäckström, Benedikt Hjartarson (eds.), *Decentring the Avant-Garde*, Amsterdam/New York, Brill/Rodopi.
- BÉHAR, Henri 2005: *Tristan Tzara*. Traducere din limba franceză de Alina Savin, Iași, Editura Junimea.
- BOGZA, Geo 1931a: *Exasperarea creatoare*, în „unu”, nr. 33, p. 9-10.
- BOGZA, Geo 1931b: *Profesie de credință pentru grupul Alge*, în „unu”, nr. 35, p. 4-5.
- BOGZA, Geo et al. 1933: *Poezia pe care vrem să o facem*, în „Viața imediată”, nr. 1, p. 1.
- BRETON, André 1947: *Devant le rideau*, in *Le Surréalisme en 1947*, Exposition Internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, Éditions Pierre à Feu, p. 13-20.
- CALLIMACHI, Scarlat 1924: *Revista „Punct”*, în „Punct”, nr. 4, p. 1.
- CĂLINESCU, Matei 2017: *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Iași, Polirom.
- CĂRĂBAȘ, Irina 2011: *Poziționări identitare în avangarda românească*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, nr. 1, p. 177-197.

- CERNAT, Paul 2007: *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, București, Institutul Cultural Român.
- CERNAT, Paul 2018: *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Iași, Polirom.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix 1975: *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- FUNDOIANU, B. 1922: *Ferestre spre Occident*, in „Contimporanul”, anul I, nr. 1, p. 11-12.
- HARDING, M. James 2006: *From Cutting Edge to Rough Edges: On the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, in James M. Harding, John Rouse (eds.), *Not the Other Avant-Garde. The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 18-40.
- HENTEA, Marius 2016: *TaTA DadA. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*. Traducere din limba engleză de Daniel Clinci, București, Tracus Arte.
- HUELSENBECK, R., JANKO, M., TZARA, Tr. 1916: *L'amiral cherche une maison à louer*, in „Cabaret Voltaire”, nr. 1, p. 6-7.
- IANCU, Carol 1998: *Emanciparea evreilor din România (1913-1919)*, București, Hasefer.
- IONESCO, Eugène 1992: *Discurs despre avangardă*, in *Note și contranote*. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, p. 67-78.
- LIONNET, Françoise, SHIH, Shu-Mei 2005: *Introduction: Thinking through the Minor; Transnationally*, in Françoise Lionnet, Shu-Mei Shih (eds.), *Minor Transnationalism*, Durham and London, Duke University Press, p. 1-26.
- LUCA, Gherasim, TROST, Dolfi 1945: *Dialectique de la dialectique*, București, Slova, ediție realizată prin facsimilizare de către Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Internaționale, în colaborare cu Editura Vinea, 2001.
- LUCA, Gherasim, WENNER, Tilo 2014: *...pour quelques amis lointaines...*, Paris, Éditions des Cendres.
- MAXY, M. H. 1926: *Politica plastică*, in „Integral”, anul II, nr. 9, p. 3.
- MODOC, Emanuel 2017: *Avangardă și transnaționalism*, in „Cultura”, Seria a III-a, nr. 8 (564), p.18.
- MODOC, Emanuel 2020: *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- MORAR, Ovidiu 2015: *Poezie și revoluție*, in „Meridian critic”, nr. 2, p. 91-108.
- MORAR, Ovidiu 2017a: *Avangarda în slujba Revoluției*, in „Philologica Jassyensia”, an XIII, nr. 1 (25), p. 219-226.
- MORAR, Ovidiu 2017b: *Cosmopolites, Deracinated, «étranjuifs»: Romanian Jews in the International Avant-Garde*, in Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, p. 175-193.
- MORETTI, Franco 2000: *Conjectures on world literature* in „New Left Review”, Issue 1, p. 54-68.
- MORGAN, Peter 2017: *Literary transnationalism: A Europeanist's perspective*, in „Journal of European Studies”, Vol. 47 (I), p. 3-20.
- PANĂ, Sașa 1928: *Manifest*, in „unu”, nr. 1, p. 1.
- POGGIOLI, Renato 1968: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.

- OP, Ion 2016: *Prefață*, in Tristan Tzara, *Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ*, ediția a II-a revizuită, Iași, Polirom, p. 5-17.
- POP, Ion 2017: *Avangarda în literatura română*, Ediția a III-a, Chișinău, Editura Cartier.
- PORTES, Alejandro 1999: *Conclusion: Towards a new world – the origins and effects of transnational activities*, in „Ethnic and Racial Studies” 22(2), p. 463–77.
- RĂILEANU, Petre 2019: *Gherasim Luca poezie ontofonie urmat de Gherasim Luca este o femeie*, București, Tracus Arte.
- SANDQVIST, Tom 2006: *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press.
- SCARPETTA, Guy 1997: *Elogiul cosmopolitismului*. Traducere de Petruța Spânu, Iași, Polirom.
- SJÖBERG, Sami 2019: *An Other Transnationalism: Romanian Jewish Emigrants in Francophone Avant-Garde Literature*, in „French Studies”, Volume 73, Issue 1, p. 33-49.
- VERTOVEC, Steven 1999: *Conceiving and researching transnationalism*, in „Ethnic and Racial Studies” 22(2), p. 447–62.
- VOLOVICI, Leon 2000: *Scriitor român – scriitor evreu*, in „Vatra”, anul XXVIII, nr. 10-11, p. 14-15.
- VORONCA, Ilarie 1925a: *Gramatică*, in „Punct”, nr. 6-7, p. 3.
- VORONCA, Ilarie 1925b: *Suprarealism și integralism*, in „Integral”, nr. 1, p. 4.
- VORONCA, Ilarie 1928: *Ora 10 dimineața*, in „unu”, nr. 6, p. 1.
- YAARI, Monique 2011: *Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947: une page d’histoire*, „Synergies Canada”, No 3, (<https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/issue/view/128>, accesat la data de 07.10.2020).

Resurse online:

<https://wayback.archive-it.org/10611/20171126022530/http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/trans-nationalism/> [Accesat la 11.10.2020].

AFILIERE ȘI AUTORITATE: (NEURO)BIOLOGIA FEMININĂ ȘI PROIECȚIILE EI ÎN POEZIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Grațîela BENGĂ-ȚUȚUIANU

Institutul „Titu Maiorescu”, Academia Română, Filiala Timișoara

gratielabenga@yahoo.com

Affiliation and Authority: Feminine (Neuro)biology and Its Traces in Romanian Contemporary Poetry

Drawing upon emotional, identity, feminist and posthumanist theories, I intend to explore the direct and the implicit meanings of the poems written by two Romanian women poets, who have recently published their first poetry books: Ștefania Mihalache and Anastasia Gavrilovici. I am interested not only in the way they depict a feminine experience (namely motherhood), but also in their specific exploration of the unusual semantic and metaphorical territories, by using different technical approaches in their poetry and even scientific insertions into their private observations concerning spaces, relations and the act of writing. As speaking subjects, women poets become witnesses to the detrimental effects of binary structures. Even if peculiar, their poetry mirrors an identity constructed through multiply positioned discourses - facing inner inquiry, (non)human bridges, and self-writing. The lexical and metaphorical mixture is accompanied by another process of hybridization: it begins in the female body and turns into a type of conscience that does not belong to the (individual) appearance anymore.

Keywords: *motherhood, connection, creativity, metaphorical territories, (non)human relations, hybridization.*

S-a discutat pe diverse tonuri (chiar cu accente radicale) despre poezia românească din perioada recentă și, în particular, despre agresivitatea, visceralitatea sau superficialitatea poemelor scrise de autoare. Am încercat în

repetate rânduri, pe spații mai mici sau mai ample, să arăt că prejudecata și generalizarea nu pot cuprinde și defini un fenomen literar a cărui particularitate îl constituie (printre altele) cultivarea individualităților – cu toată claviatura largă de poetici care derivă de aici. De această dată, îmi propun să mă opresc la două dintre debuturile din ultimii ani, pentru a urmări specificul imaginarului și amprenta distinctă a expresivității, dincolo de elementele care le apropie – începutul poetic, genul (feminin) și experiența specifică (maternitatea).

Între *repetare* și *facere*

Ce au așezat experiențele în inconștientul femeilor, de-a lungul istoriei, se vede (și) în felul în care și-au modulat vocile ca mod de expresie și formă de reglare a societăților tradiționale, în care predomina însă oralitatea. Fixate în statutul reactiv al casnicei, ale cărei consecințe se măsoară în pulberea identității autoafirmative și în imposibilitatea existenței autonome, femeile și-au văzut cuvintele agățate de versantul informalului și al colectivității (cf. Perrot 1998: 259). Reluarea mecanică, alienantă a rutinelor domestice, în care arareori încape o fibră neînsemnată de creativitate, nu poate fi compensată de experiența maternității. Miraculoasă, legată prin fire lungi de mitul Zeiței Mame¹, ea nu este totuși consacrată social – ceea ce a făcut-o pe Simone de Beauvoir să o includă tot în tabloul repetării (biologice) și să remarce că nu are decât o transcendență iluzorie (cf. Beauvoir 1998: 246). Irigate de valorizarea negativă a femeii și a corporalului, paginile lui Simone de Beauvoir au scos la lumină mecanismele repetiției în care au fost prinse femeile secole de-a rândul și care le-au situat în planul unui Sisif condamnat să perpetueze, la nesfârșit, aceeași stare de fapt. Derivată din statutul secundarului („al doilea sex” pasiv și dependent), dihotomia repetiție – creație este unul dintre pilonii pe care s-a construit întreaga viziune a autoarei franceze². În opinia mea, viața femeilor este supusă de Beauvoir unei hermeneutici a suspiciunii³ prin care observă că matricea repetiției ascunde un întreg eșafodaj

¹ Amintim că maternitatea și-a găsit expresia religioasă și mistică în cultul Zeiței Mame a pământului. Din perspectiva simbolismului cosmic, principiul matern e alăturat vieții, morții și reînvierii. Pentru C.G. Jung, mama reprezintă unul dintre simbolurile arhetipale.

² Pentru detalii despre relația femeilor cu maternitatea, vezi Simone de Beauvoir, *op. cit.*, vol. II, p. 231-273.

³ Nu folosesc această sintagmă în accepțiunea pe care i-o conferă Paul Ricoeur când se referă la Marx, Nietzsche și Freud. Subliniez doar valența devalorizării – atașată unei analize critice și istorice atente la reconfigurarea cronotopică a mentalităților și a normelor sociale.

al mistificării. După cum arată investigațiile sociologice, în cazul femeilor, repetiția se produce pe trei axe ale existenței: 1. în raportarea la propria imagine, îndemnată să se încadreze într-un stereotip, 2. în dinamica derizorie, mereu reluată, din cadrul microgrupului familial și 3. în relația cu copilul. Formă de narcisism primar și metaforă despre coexistența sinelui și a celuilalt este maternitatea pentru Julia Kristeva⁴, care vede corpul matern ca purtător al unui set de semnificații anterioare culturii. Acest punct de vedere e amendat de Judith Butler, care îi reproșează autoarei franceze că protejează conceptul de cultură ca structură paternă (Butler 2000: 112).

Structuri și reprezentări din exterior au traversat întreaga istorie a femininului: au amplificat valoarea simbolică a maternității, i-au utilizat demografic potențialul (inclusiv prin politici de un cinism deconcertant) și au ignorat chipul personal pe care îl îmbracă la nivel individual – cu bucuria, rutina, depresia și nevroza lui. De la inserții biografice și analize ale ambivalenței maternității pleacă Adrienne Rich în *Of Woman Born*. Concluzia scriitoarei care a crescut trei băieți în mariajul cu Alfred Haskell Conrad (profesor la Harvard) este că, în forma ei tradițională, instituția maternității este viciată de către organizarea patriarhală și subliniază nevoia de a analiza mai degrabă practica decât instituția.

Cum, în România, activitatea femeilor pe piața muncii și în câmpul artistic nu este susținută de sprijinul valoric al egalității de gen în familie și gospodărie, ieșirea din malaxorul repetării e cu atât mai dificilă. Și totuși, între cele câteva femei de excepție care au pigmentat viața literară a veacului XIX (Elena Ghica/Dora d'Istria, Carmen Sylva, Iulia Hasdeu, Adela Xenopol, Elena Văcărescu) și cele care au pătruns în câmpul literaturii în prima jumătate a secolului XX (când a apărut și prima antologie de literatură scrisă de femei⁵) nu este mai mult de o generație. Iar între o bunică din interbelic⁶ (pentru care de poziția de casnică depind însăși feminitatea individuală și percepția ei socială) și mama care, în anii '70, scrie scenariile de filme deși nu e angajată nicăieri, nu a trecut decât timpul care desparte o generație

⁴ O privire sintetică asupra acestei problematice în viziunea Juliei Kristeva se poate găsi în *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986.

⁵ Este vorba despre *Evoluția scrisului feminin în România*, de Mărgărita Miler-Verghi și Ecaterina Săndulescu, cu o prefață de E. Lovinescu, București, Editura Bucovina, 1935. În volum descoperim autoare care scriu în limbi străine și în limba română, de la Dora d'Istria la Hortensia Papadat-Bengescu, Henriette Yvonne Stahl, Cella Serghi și Elena Farago.

⁶ Fac aluzie la povestea împărtășită de Iaromira Popovici, *Case, femei, generații*, in „Dilema veche”, 2020, nr. 848, <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/articol/case-femei-generatii?fbclid=IwAR22Yif3O28yHPyDseCOCaUHxug5aHyfFruW-klrZMEcqUOKNzIEMWcj-dMU> [ultima accesare, 12 iulie 2020]

de alta. Aș îndrăzni să afirm că transferul de memorie care se realizează între mamă și fiică, ca un curent de lichid care pulsează când impetuos, când mai lin, poate constitui un stimul pentru reiterare, un imbold pentru revoltă sau un factor de autodepășire. În cazul creionat mai sus, mama și fiica perpetuează condiția de casnică, dar diferențele care apar în intervalul unei singure generații sunt fundamentale. Prima se gândește pe sine prin raporturile de proximitate: repetă aceleași gesturi prin care se legitimează în grup. A doua face o breșă: amestecă rolurile, suprapune casa și slujba, combină interiorul și exteriorul și se încumetă să creeze. Se așază pe pragul dintre *repetare* și *facere* (în termenii Simonei de Beauvoir), înțelegând prin aceasta din urmă crearea de valori impasibile la trecerea timpului.

Ar fi fost de așteptat, poate, ca femeile cu vocație creatoare să treacă dincolo de acest prag, pentru a se stabili în perimetrul facerii, măcar pentru intervale determinate de timp (dar decente în ordinea efortului creativ). Realitatea arată însă că această basculare e oprită de apăsarea pe mai multe pârgii – care ating logica relațiilor și etica grijii⁷ (încastrată în sistemul limbic, răspunzător de emoție, și proiectată pe interfața dintre amigdală, hipocampus și cortex), la care se adaugă punctul de sprijin al responsabilităților profesionale – obligatorii într-o societate în care literatura nu asigură o remunerație suficientă pentru supraviețuire. Rezultatul cultivă o *hibridizare a existenței*, în care femeia scriitoare, cu neputința de a opta între modele și întreruptă (de cele mai multe ori) pe drumul spre creație, e prinsă *între repetare și facere* – îngemănare epuizantă, depistabilă în mărturiile rutinei alienante și ale strădaniei creatoare.

Educate să alerge, să se dedice casei și maternității, antrenate să organizeze o adevărată *sarsaneliadă*⁸, tot mai multe femei își găsesc curajul asumării și al gândirii libere, care să afirme prevalența individualului în sfera publică și a creativității în câmpul literar – inclusiv prin forjarea poetică (la temperaturi variate) a maternității. E o promisiune față de ele înseși, pe care se străduiesc să o împlinescă, de cele mai multe ori, fără să abandoneze etica responsabilității. Și e aici o învecinare care îmi amintește, printr-un reflex buberian⁹, de Eu-Tu ca un cuvânt fundamental, grefat pe conceptul de relație în sens ontologic și antropologic.

⁷ De etica grijii și logica relațiilor s-a ocupat Carol Gilligan în vol. *In a Different Voice*, Harvard University Press, 1982.

⁸ Termenul îi aparține Adrianei Babeți și se referă la adunătura de coșuri, traiste, saci, sacoșe, genți, plase sau geamantane pe care le duc femeile. Cf. Adriana Babeți, *Scriu despre tot ce am cărat de la grădiniță până alaltăieri*, în „Suplimentul de cultură”, nr. 185, <http://suplimentul-decultura.ro/3619/adriana-babeti-sarsanela/> [ultima accesare, 15 iulie 2020].

⁹ Am în vedere concepția lui Martin Buber asupra relației, așa cum o dezvoltă în vol. *Eu și Tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.

Și repetare, și facere

La prima vedere, despre miracolul maternității (cu neînțelesul și lămuririle lui) scrie Ștefania Mihalache¹⁰ în *Sisteme de fixare și prindere*¹¹. De feminitate, cu toată descărcarea (ne)obișnuitului pe care îl suportă, pare că e interesată poeta. De pe copertă, imaginea fetusului schițat de Leonardo da Vinci *fixează* un traseu de lectură pe care primele texte îl *prind* fără osteneală, lăsând totodată spații care se cer (*și ele*) umplute. De aceea, atenția îndreptată exclusiv asupra unei traiectorii vizual pecetluite văduvește lectura de resurse considerabile.

În paradigma lacaniană a limbajului falogocentric, femeile constituie ireprezentabilul și evocă un paradox în ceea ce privește discursul identității. Este poziția (opusă lui Simone de Beauvoir și viziunii ei despre femei ca alteritate) pe care o adoptă Luce Irigaray când încearcă să demonstreze că femeile fixează opacitatea lingvistică, iar femininul nu poate pecetlui un subiect. Prin urmare, femeile formează sexul care nu poate fi redus la singularitate, ci căruia trebuie să i se accepte caracterul multiplu (Irigaray 1977). Însă corpul femeii nu se regăsește în perimetrul semnificabilului, deoarece atât el, cât și trăsăturile care i se atribuie rămân închise într-un mod de semnificare masculin (falogocentric). Acest orizont falogocentric în care se semnifică femininul reia fantasmă ale propriei dorințe de potențare și legitimare.

Între *Primul, A doua, Colierul dublu și Cablu de tracțiune* (cele patru segmente ale cărții Ștefaniei Mihalache) se infiltrează o schimbare de perspectivă, o reevaluare a sistemului extensiv în care se mișcă eul (feminin), după re poziționarea primenitoare în teritoriul interiorității. Evoluția biologică, alături de jocul ei de forțe a căror natură împacă, inexplicabil, raționalul cu miraculosul, e dublată de evoluția conștiinței – altfel decât în planul idolatriei maternității. Pe scurt, *Sisteme de fixare și prindere* e transpunerea poetică a intrării în rezonanță (trupească, afectivă și creativă), dar și un teren

¹⁰ Ștefania Mihalache nu este un nume nou în peisajul frământat al literaturii: a debutat cu poeme într-o revistă studentească, a publicat proză, eseuri și cronică literară în „Dilemateca”, „Noua Literatură”, „Observator cultural”, „Tiuk!”, s-a numărat printre autorii incluși în volumul colectiv *Junii 03, Antologia tinerilor scriitori brașoveni* (2003). După un roman al dislocărilor identitare (*Est-falia*, 2004) și o poveste corporatistă răsădită pe tărâmurile bucureștene, cu un altoi de inflamare amorală și euforie naivă (*Poemele secretarei*, 2010), a publicat în 2016 o primă carte de poezie la Editura Nemira, în colecția coordonată de Svetlana Cârștean.

¹¹ Cartea a obținut Premiul pentru Literatură la cea de-a doua ediție a Galei Premiilor „Matei Brâncoveanu” acordate de Fundația „Alexandru” tinerilor creatori. Selecția a fost făcută de un juriu condus de criticul Ion Bogdan Lefter.

care permite distincția dintre metaforele ce pot fi descoperite nemijlocit în constituția textului și metafora ca procedeu textual care să funcționeze la un nivel superior al construcției de sens.

Secvențe dedicate, în principal, experienței maternității, *Primul și A doua* talmăcesc noua structură a existenței din *Brutăria umană* într-un limbaj resemantizat, în care denotativul gestației mocnite își descoperă un arsenal de conotații reverberante în registrul scrierii poemului:

„Să nu crezi că membranele cu care te înconjoară sunt/ doar sânge și carne,/ nu, ele sunt straturi fine de posibilități, lipite ușor între ele,/ ca niște mici animale de apă/ care își freacă blând una de alta pieile cu solzi/ proaspeți și mici/ până când din ele încep să răsară/ incantațiile pe săptămâni./ [...] Să nu te temi de ele/ să dansezi după muzica lor/ până când aerul din jurul tău o să înceapă să crească/ și să devină/ un aluat pus la dospit/ dar să nu te oprești, să începi să-l guști cu încredere,/ să-l vâlurești și să-l frământăți cu poftă și cu putere/ trebuie să faci în el goluri mici/ tunele subțiri/ cât să-mi încapă vocea.”.

Poemul care deschide volumul (*Brutăria umană*) poate fi citit ca o scrisoare adresată pruncului nenăscut, dar și ca apropiere de penumbrelor parcursului creator, care strânge laolaltă biograficul și esteticul. Un fel de „Life Studies” din alte unghiuri decât cele folosite de Robert Lowell¹² – deși se poate spune că *Brutăria umană* problematizează, într-o anumită măsură, și relația dintre ceea ce scriitorul american numea adevăr individual și adevărul poemului. Încordarea dintre aceste tipuri de adevăr este potolită de modul în care autoarea găsește proporția justă între detaliul personal, lirismul aflat uneori la limita sentimentalului și construcția paradoxală a efectului de naturalețe cu care se completează rostirea poetică. Transpus într-o realitate senzorială din care nu lipsește nici unul dintre simțuri (deși elementele vizuale, auditive și tactile sunt preponderente) și impregnat de caracterul temporal al facerii, adevărul personal se metamorfozează în adevăr al poemului. Monumentalizate, infiltrarea temerilor, potențarea iubirii și intensificarea simțurilor ar fi provocat ciobirea acestui adevăr, însă autoarea le menține în zona tensiunilor interioare, a fisurilor roditoare și a rafinatei tranziții spre imagini. Una dintre reușitele poemelor este modalitatea în care concretețea reprezentărilor sporește realitatea indefinibilului și urmele participării la miracolul a-filierii, în dubla ei accepțiune: a te dedica / integra unui șir biologic creat, cu toate condiționările lui, și a intra – printr-un acord diferențiat – în fluxul specific creativității.

¹² *Life Studies*, cea de-a patra carte a poetului american Robert Lowell, este considerată printre cele mai inovatoare și mai reverberante pe palierul liricii confesive. Sylvia Plath și Anne Sexton au fost printre creatorii influențați de Robert Lowell.

Între încorporarea revelației și externalizarea ei se află, așadar, autoarea. Pendulând în intervalul dintre paralizia în fața inexplicabilului și deplina angajare, vocea poetică evită lipsa de modulație a polarităților și încearcă, totodată, să găsească timpul potrivit al intrării în consonanță. Bunăoară, *Capete 1* îl imaginează pe *primul* ocupat să lase „în pasta moale din țesuturile mele amprente micițe,/ [...] ca un drum între tine și Dumnezeu.// Pe drumul ăsta, eu stau undeva la mijloc/ mă uit speriată în ambele direcții/ așteptând ca unul dintre voi să îmi vorbească.” Se vede cum strecurarea unui simplu trop face ca întregul discurs să alunece de la o supoziție banală, profund biologică, spre un registru al realului în care nevăzutul se poate substanțializa. Dar, așa cum se străvede în *Capete 1*, livrarea de sine presupune, inevitabil, și frământarea întreținută de absența garanțiilor ultime.

Un potențial capabil să se esențializeze este surprins în poeme – nu prin mecanismele unei ficțiuni nebuloase, ci prin raportarea la diverse tipuri de prezență în lume: prospețime vibratilă, rutină oarbă, oricât de meșteșugită, sau metabolism cu un sens limpede, eficient și gratuit în egală măsură:

„știam că ești dincolo/ de un perete de gânduri și ligamente rotunde/ care se tot întindeau/ [...] iar tu nu trebuia nici măcar să știi că sunt acolo/ prinsă în propriile ligamente ca în niște liane/ și mă gândesc că tu ai nevoie de un adult adevărat/ și că eu o să fiu doar o mamă/ și tu o să vezi cum se lipesc de mine obiectele din casă,/ să le spăl să le șterg de praf și să le așez la locul lor.// [...] mama ta și sora păturilor bufetului tetinelor saltelelor/ dresoarea mopului și a aspiratorului și a măturii, cu pielea albă și zâmbetul senin pe buze/ mereu senin când o să mă uit la tine/ [...] Cel mai rău o să fie când o să dau năvală pur și simplu/ peste mintea ta cu pereți din frunze, crengi și pene.// Eu o să fiu mama-tăvălug de la care poate o să afli/ cât de înspăimântătoare e iubirea. (Timpul tău e al meu).

Intercalând sugestiile plasticității ingenue printre impulsuri care generează reprezentări tari, izbitoare, imaginarul *Ștefaniei* Mihalache amplifică ecoul unor trăiri ambivalente, de tip *fascinans-tremendum*. E aici un sâmbure de universalitate, trăită și asumată cu frenezia noutății. A unei identități care se re-descoperă cu uimire, printr-un soi de cuplaj reglat înăuntrul și în afara feminității:

„Noi doi suntem împreună la fel de reali și la fel de pieriți/ ca un ultim cadru de film./ [...] Azi, eu stau în genunchi aici, pe fâșia asta de tăcere/ și-ți adulmec piciorușele și palmele fibrele mici și noi și crude/ care-mi respiră în obrazul ca o plăcintă uriașă./ Ochii mei imenși te privesc umezi prin vitrina cărnii mele/ iar zâmbetul meu nichelat ne închide unul într-altul.” (*Gravidă pierdută*).

Am insistat asupra secvenței *Primul* pentru că toate punctele de articulație ale poemelor se află, clare sau abia sugerate, în acest segment inaugural – inclusiv glisarea spre limbajul tehnic, ilustrat în amplasamente paratextuale, ca reper fix al existenței salutar dependente, articulate, integrate, care-și păstrează paradoxal singularitatea. Sau capacitatea de a (se) chestiona, a (se) lămuri și minuna, printr-un ocol care îi orientează redefinirea sinelui (altul decât cotirea spre *celălalt*). Cu alte cuvinte, subiectul poetic însoțește redefinirea identității cu parcurgerea unui proces de identificare, în sensul pe care Diana Fuss îl dă acestui ultim termen. Identificarea denumește pătrunderea istoriei și a culturii într-un subiect care poartă urmele fiecărei întâlniri cu exterioritatea. Ca atare, identificarea e o problemă de relație – de la sine la altul, de la subiect la obiect, dinăuntru în afară (cf. Fuss 1995: 2-3).

Deși *A doua e repetiția*, venind cu „un alai de umbre războinice” mne-motehnic recuperate, nici de data aceasta nu lipsește sentimentul unicității – cu inserții ale neașteptatului într-un orizont previzibil. În mare parte, imaginarul poetic rămâne ancorat în teritoriul biologicului: „respirația ta/ umple planeta/ cu particule de oxigen, lapte și ulei de măsline”, „mâna ta, cu nervuri puternice,/ mișcă încolo și-ncoace/ balonul amniotic/ cântându-mi/ un cântec de leagăn/ ori de câte ori mă chircesc de frică/ înăuntru.”. Totuși, de parcă s-ar lăsa pe neașteptate un pod mobil, unele poeme găsesc continuități între lexicul biologic și metaforismul cosmic (în *Coadă de cometă*) ori elemente domestice (cu cartofi și scobitori, cu doze de bere și lenjerie intimă). Registrele lingvistice își transpun latența imprevizibilă în imagini care se străpung, se șlefuiesc una pe cealaltă și proiectează, în ansamblul expresiei, fluxul renunțării și regăsirii – nu ca act autonom, ci ca traiectorie a participării transfiguratoare.

Interdependența va constitui, de altfel, centrul de greutate al segmentelor *Colierul dublu* și *Cablul de tracțiune*. Dând glas trupului expandat, poemele vorbesc despre un amplasament existențial cu închideri ferme (*Inel de cuplare*) și deschideri tenace (*Opritor 3*). Sau despre spații emoționale în care-și fac loc alterări, primeniri și marcaje decisive: „În ziua a treia de frig/ noi patru/ eu, tu, primul, a doua/ suntem ca un ceas floral/ cu patru limbi/ care se suprapun nebunește/ fiindcă toate patru/ se mișcă după soare” (*Ger*). Inconsistența existențială și starea de provizorat nu sunt pricinuite de consimțirea intrării într-un tip de relaționare (biologică, afectivă, cerebrală, spirituală), ci de absența unei înnoitoare experiențe participative – fie și dintr-o frică rudimentară, ca simptom al captivității.

„Câteodată/ gândul/ c-o să ne dizolvăm într-o zi în singurătate veșnică/ imposibil de înțeles asta/ mintea mea îl așteaptă în gardă/ încearcă să inventeze/ aburi/ energii/ cuante/ orbite/ orbitali/ găuri negre/ găuri albe/ elipse/ elipsoide/ sori/ gaze/ orice promisiune cosmică fizică organică anorganică solidă/ lichidă atavică/ c-o să te mai simt încă/ în spatele urechii.” (*Ansamblu culisant*).

Colectarea de recuzită cosmică sau decupașul din realitatea senzorială depășește palierul neutralității ori al intimității cotidiene: nu o expunere anatomică se regăsește în poemele Ștefaniei Mihalache, cât strădania de a oglindi punțile, relațiile care stau la temelia lumii. Fiziologia macro – cu înțelesul și neînțelesul ei.

Între trupul care, în poemele Ștefaniei Mihalache, își descoperă nucleul miraculos, potențialul sacrificial (*Șină de montaj rapid rail*), dar și nedorite prezențe, cum se întâmplă în *Prietene în vizită* (burți „nerușinate și bârfitoare/ și voyeuriste/ [...] se așază pe canapea/ în locul care are forma corpului tău”), și corpul care își reflectă metaforic graviditatea în secțiunea unui „ou Kinder” (în cartea de debut a Anastasiei Gavrilovici) nu intervine doar o distanță temporală (din perspectiva maternității), ci o deosebire de viziune. Dacă Ștefania Mihalache transfera experiența maternității în miezul tematic al poemelor, pentru Anastasia Gavrilovici aceasta nu este decât unul dintre „cele mai glorioase lucruri în 2019./ M-am căsătorit. Am absolvit. Am făcut un copil./ Am tradus, am scris o disertație, am învățat câteva/ lucruri esențiale despre frică, am râs mult și am făcut ceea ce/ fac oamenii când se pregătesc să intre în timp, să-și propage/ informațiile genetice în viitor” (*Obsessive Confessive Disorder*).

Intensitatea poemelor din *Industria liniștirii adulților* (2019) nu putea fi trecută cu vederea. Pe de altă parte, atenția îndreptată asupra debutului Anastasiei Gavrilovici a mai avut un declanșator – subliniat de Octavian Soviany când, după ce a salutat maturitatea poetei, a observat că

„n-au lipsit nici cârcotașii ce i-au reproșat pe rețelele de socializare niște violențe de limbaj, care de altfel trebuie căutate cu lumânarea, căci poeta nu se încadrează în categoria autoarelor «rele de gură», iar criticii cu pricina au dovedit doar că nu sunt la curent cu producția poetică a ultimelor decenii. În comparație cu lirica altora (autori și autoare), cea a Anastasiei Gavrilovici e aproape feciorelnică. Poezia ei are uneori accente de revoltă, dar e departe și de discursul «mânios» al promoției fracturiste, și de manifestele zgomotoase ale feministelor.” (Soviany 2020).

Tangentă la alienare, vulnerabilitatea subiectului poetizant se poate metamorfoza în stimul energizant. Dar forța emoțională, oricât de intensă, are

(natural) limitele ei. Destule din poemele Anastasiei Gavrilovici palpează aceste hotare prin imagini derulate rapid de la o extremă la alta, ca într-un film obișnuit să mențină adrenalina la cote înalte. În acest caz, imaginile clădite nu o dată pe logica sinecdocii (Crăciun 2020: 29) par că spun totul, când, de fapt, prin tehnica asamblării lor, lasă deschisă responsabilitatea convergențelor în teritoriul afectului și plasticității: „inima mea a dat tot și dă tot ca o broscuță/ applatizată sub roțile unui tir” (*mâl, roșii modificate genetic și seringi*). Sau: „lumina trece aproape tomografic peste perne/ acolo unde creierele noastre își spun povești de când erau mici/ fac planuri de vacanță și râd ca două conopide grăsuțe/ înainte să intre în cuptor” (*un măr roșu*).

Poemele Anastasiei Gavrilovici sunt lucrate cu o atenție care favorizează continuitatea și omogenitatea. Ca atare, e vizibilă în *Industria liniștirii adulților* coacerea temeinică a unui stil care nu se sfiește să-și metabolizeze contradicțiile, să își asimileze vulnerabilitățile, să urmărească întreaga alchimie a dezechilibrului, a artificialului, a incoerenței. A răului. Critica de întâmpinare a remarcat o „lirică a umanității, deopotrivă nudă și ingenuă, cu slăbiciuni și friabilități” (Chirian 2020: 41), în timp ce Andreea Pop observa că poetei

„îi reușește un adevărat inventar al precarităților și al fascinației discrete pentru complexitatea lumii (prelucrată, însă, ca rechizitoriu și nu ca adulație, e prea lucidă ca să îi iasă altfel), indiferent de perspectiva din care o privește – ca femeie, iubită, (viitoare) mamă, credibilă în toate. Nimic din umorile sentimentalismului, aici, însă, pentru că și în cele mai confesive pasaje se păstrează între limitele unui regim cerebral, pe fondul căruia orice linie dramatică e trasată cu o febrilitate a observației temperate, ce rareori se pretează unor inflexiuni ceva mai aprinse. Istoria mică, așa cum se citește la firul ierbii, e pentru Anastasia Gavrilovici mai mult o pistă de lansare a unor anxietăți sobre și disperări mute, una care mai mult implozează decât să producă efecte general vizibile.” (Pop 2020: 31).

M-am întrebat ce declanșează implozia conștiinței care se cutremură într-atât de mult încât „lucruri simple în jurul/ nostru îmi fac inima origami”. Explicația se află în deturnarea reacțiilor afective ale subiectului poetizant față de direcția spre care le-ar conduce conformarea. În cazul urmăririi unui grup (cu toată rutina pe care o dezvoltă), o infuzie puternică de emoție intervine și stopează un proces care în mod obișnuit este dorit, pentru că dă amploare satisfacției. Emoția care palpită în poemele Anastasiei Gavrilovici nu trebuie înțeleasă ca un răspuns dereglat, ci ca fenomen organizat, cu un

vector de predictibilitate – în sensul pe care i-l dădea teoria motivațională a emoțiilor (cf. Leeper 1948: 17). Ruptura dintre conștiința poetică și conformare produce expandarea tristeții („Un simplu fenomen demografic ce va dispărea odată cu noi”) și atingerea vibratilor a depresiei – a cărei patologie emoțională poate fi pusă pe seama operării unor factori cognitivi modulari¹³ (Charland 1995: 273-301) Aceeași distanță față de conformare îi acutizează subiectului poetizant perceperea dezumanizării și îl îndeamnă la cântărirea omului distopic, antrenat într-o comunicare *fake*, chinuit de maladii sufletești și cu un afect atrofiat. Ruptura lasă drum liber invaziei de *jucării defecte*: „lăcuste de 8 cm ieșind din pântecul femeilor/ [...] tremur atunci când mi se spune să nu tremur și bucuria/ când simt contrastul termic al corpurilor față mea/ se luminează ca farfurioara plină de mucuri de țigară pe care o adiere/ le face să pâlâie încă o dată”. Cu alte cuvinte, Anastasia Gavrilovici își asumă un alt tip de răspuns la întrebarea „cine sunt?” decât acela spre care ar ghida-o apartenența la un grup social sau literar. Iar răspunsul la această întrebare se constituie undeva la răspântia dintre raporturile de putere și relațiile de cunoaștere, o răspântie în care luciditatea chirurgicală e complementar însoțită de nucleele emoției și se transferă în scenarii al căror dinamism vizual topește, laolaltă, non-umanul și umanul. Consecința este depistabilă în transferul de comunicare și în interfețele complexe ale biologiei inteligente, ale organismelor dependente și ale unui *hardware* nonbiologic – în poeme ca *aici*, *e doar tristețe* sau *Natural Born Digitals*:

„Cum stau în picioare lângă ușile de la metrou, cu/ plasele de cumpărături, gravă și gravidă, mă uit la oamenii/ de pe scaune, la capetele plonjate în ecranul telefonului, cu/ mâhnirea aia cu care l-am privit poate doar pe/ băiatul de care îmi plăcea în liceu când am aflat/ că e gay. [...] N-am învățat nimic de la nimeni./ [...] Niciun shortcut spre fericire, nicio aplicație capabilă să/ ne facă atenți la nevoile celor de lângă noi, să ne estompeze/ defectele de fabricație. Doar universuri compensatoare, realități virtuale/ în care grafica e concepută de bijutieri maniaci și organizatori/ de nunți și botezuri. Universuri în care există scaune pentru toată lumea și/ asta e suficient să fim fericiți.”

Inadecvarea la conformare (care asprește refuzul geografiilor compensatorii și al substitutelor de toate calibrele) e acompaniată de obediența clădită

¹³ L. C. Charland arată că modulele, numite și sisteme de *input*, sunt mecanisme computaționale care mediază între procesorii centrali și traductori (mecanisme fizice care codează informația fizică în reprezentări sau invers). De aceea, modulele necesită o explicație a reprezentărilor potrivit principiilor semantice. În schimb, traductorii sunt mecanisme fizice pentru care o lămurire fizică este suficientă. În sfârșit, o altă caracteristică a modulelor este că pot fi încapsulate informațional și de nepătruns din punct de vedere cognitiv.

în raport cu autoritatea afectului recunoscut, insinuat în repetarea confesiunii ori a ceremonialului erotic care transpare, la intervale inegale, din materia poetică. Totodată, obediența se configurează în relație cu autoritatea poeziei, adică în orizontul facerii, nu în sfera reiterării. Cu alte cuvinte, se situează în paradigma recuperării umanului prin capacitatea lui de a da naștere unei imagini intensive, (auto)transformatoare. Față de o autoritate bicefală rezonează Anastasia Gavrilovici, dar (în loc să fie exterioară) este o autoritate extrasă din magma propriei interiorități, cu componenta ei de autenticitate și de libertate: „i-am lăsat să-mi umple cortexul/ cu grăunțe pentru tine zornăitul compulsiv și gesturile de bărbat cu/ sindromul peter pan cândva o să-mi crească/ bâte de baseball în loc de picioare o să/ merg până la capăt./ nu ai de ce să-ți faci griji.” (*ce mai fac*).

Opoziția dintre hipersensibilitatea vocii poetice și dezumanizarea pe care o discerne accentuează categoria negativă în care este plasată umanitatea. Deși le unesc o vulnerabilitate comună și certitudinea extincției, le diferențiază distanța față de inuman, dar și încrederea în forțele creative ale imaginației. În *Industria liniștirii adulților* există o linie fină care desparte viața autoexprimată prin acumularea de coduri de informație (în sisteme somatice, culturale, tehnologice, legate între ele) de viața privită din perspectiva unui concept metafizic. Semnificative mi se par punctele de sutură dintre umanitatea efluviilor contrastante și o etică postumană, cu conexiunile ei teritoriale – urbane, sociale și psihice. Poemele devin terenul unui desen expansiv al spațiilor, care sugerează apartenența multiplă datorită căreia senzorialul și conceptualul se modifică pentru a re-cunoaște un sine, o natură colectivă și împletitura de relații non-umane:

„dragostea, doar ea prolifera ca o tumoare harnică, hotărâtă să-și/ facă treaba repede și bine, și planurile de viitor dispăreau unul câte unul, așa cum dispar avioanele de hârtie într-un ventilator performant./ luând cu ele pe rând vinul californian, geografiile, iepurii mici și diformi,/ stabilopozii, S-Bahnul, Berlin, Berlin.” (*Berlin*).

Sceptic și vitalist, relațional și multifacetat (femeie, iubită, soție, mamă, marginală), subiectul poetic postuman poate fi conceptualizat undeva în zona respingerii viziunii transcendente a subiectului (perspectiva lui Deleuze) și a devenirii-minoritar (cf. Deleuze, Guattari 1987), cu o inserție abia recognoscibilă de teorii feministe, pe liniile expuse de Rosi Braidotti (cf. Braidotti 2011). Deși mefientă față de universalismul cognitiv și moral, vocea postumană este capabilă de acoperire universală. În epoca performanțelor sau a

excelenței, propune (în răspăr) energie critică și resurse vizionare. Demitizează nostalgiile futuriste și intuieste amenințările tehnologizării „cu o vocație aproape apocaliptică și fără ambiția adevărului absolut, de pe margine, dintr-o poziție de *misfit* sentimental” (Pop 2020: 31).

Nu e nimic liniștitor în poemele Anastasiei Gavrilovici. Sunt un carusel de nerv și de emoție, o preschimbare a fiorului dezvrăjirii în imagini care își afirmă, incandescent, existența – chiar și pentru a chestiona reprezentări ce suplinesc idoli sau se avântă pe teritorii interzise. *Industria liniștirii adulților* scutură umanitatea din convenția ei stearpă. Îi așază în față oglinda disoluției, verifică simulacrul învelit în atributele realității și reține spațiul de întâlnire a sensibilității cu tehnica. Sau a ruinei cu supraviețuirea. Venită din direcția liricii confesive a Marianeii Marin și a Ruxandrei Novac¹⁴ (poete din generații diferite), Anastasia Gavrilovici a descoperit (la timp, aș spune) că urlatul și „decibelii de care e nevoie să-ți pierzi timpanul” (*cochilie*) nu sunt echivalente cu punerea în contact, așa cum nici existența „glandei-fericire” nu asigură mulțumirea. Și nici tăcerea nu este sinonimă cu liniștea. Șoptită, investigarea tăioasă a complexității lumii este posibilă numai prin experiența apropierei extreme (poetizante) de ceea ce este expus – chiar și în *instrucțiuni* sau prin experiența apropierei extreme de ceea ce e de nerevelat (ca în poemul și *tot în frumusețe* îmi va cădea capul). În această apropiere extremă e cheia amorsării poetice, iar rezultatul îl constituie conexiuni pătrunzătoare între imagini – proces unde se disting neurobiologia expresiilor emoționale umane și plasticitatea axonică prin care se recartografiază universul postuman, într-o întreagă geometrie de stări și reprezentări.

Cu poetici care ignoră corporalitatea în dimensiunea ei materială, pentru a evidenția, în schimb, punțile (post)umanului, amplitudinea contagiunii emoționale sau consecințele absenței empatiei, Ștefania Mihalache și Anastasia Gavrilovici arată că autoscopiile se pot îngemăna cu detenta relațiilor (non-)umane, dar și cu scrierea de sine – fără a produce scurtcircuitarea unui limbaj nevoit să treacă prin etape succesive de hibridare (între grupuri lexicale dintre cele mai diferite, dar și între straturi metaforice care converg spre o instanță din nucleul generativ, devenit centru semantic care oferă coerență la nivel macrotextual). Pe plan biologic, hibridarea începe în corp, dar se termină într-un soi de conștiință care nu aparține trupului – plurivalentă și integratoare.

¹⁴ Este plasarea pe care o face Octavian Soviany, *op. cit.*, adăugând că „Angela Marinescu, care domina cu autoritate noua lirică feminină de la începutul mileniului, se pare că și-a mai pierdut din puterea de seducție.”

Referințe bibliografice:

- BABEȚI, Adriana: *Scriu despre tot ce am cărat de la grădiniță pâna alaltăieri*, in „Suplimentul de cultură”, nr. 185, <http://suplimentuldecultura.ro/3619/adriana-babeti-sarsanela/> [ultima accesare, 15 octombrie 2020].
- BEAUVOIR, Simone de 1998: *Al doilea sex*, vol. I-II, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, *Prefață* de Delia Verdeș, București, Editura Univers.
- BRAIDOTTI, Rosi 2011: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BUTLER, Judith 2000: *Genul – un măr al discordiei*, traducere de Bogdan Ciubuc, *Postfață* de Andreea Deciu, București, Editura Univers.
- CHARLAND, L. C. 1995: *Feeling and representing: Computational Theory and the Modularity of Affect*, in “Synthese”, 105, p. 59-84.
- CHIRIAN, Rita 2020: *Lumi autosustenable*, in „Euphorion”, nr. 1, p. 41-42.
- CRĂCIUN, Călin 2020: *Despre debutul Anastasiei Gavrilovici*, in „Vatra”, nr. 8-9, p. 28-29.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix 2013: *Mii de platouri*, traducere de Bogdan Ghiu, București, Editura Art.
- FUSS, Diana 1995: *Identification Papers, Readings on Psychoanalysis, Sexuality, and Culture*, New York, Routledge.
- GAVRILOVICI, Anastasia 2019: *Industria liniștirii adulților*, București, Casa de editură Max Blecher.
- GILLIGAN, Carol, 1982: *In a Different Voice*, Harvard University Press.
- IRIGARAY, Luce 1977: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Édition de Minuit.
- LEEPER, Robert W. 1948: *A Motivational Theory of Emotion to Replace “Emotion as Disorganized Response”*, in “Psychological Review”, 55, p. 5-21.
- MIHALACHE, Ștefania 2016: *Sisteme de fixare și prindere*, București, Editura Nemira.
- MOI, Toril (ed.) 1986: *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press.
- PERROT, Michelle 1998: *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion.
- POP, Andreea 2020: *Un misfit sentimental*, in „Vatra”, nr. 1-2, p. 31-32.
- RICH, Adrienne 1976: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago.
- SOVIANY, Octavian 2020: *Omul distopic*, in „Observator cultural”, nr. 1013, <https://www.observatorcultural.ro/articol/omul-distopic/> [ultima accesare, 9 noiembrie 2020].

DAN IONESCU, *CARTA A TETIS*, POEMAS EN ESPAÑOL

Geo CONSTANTINESCU
Universidad de Craiova, Rumanía

geo_constantinescues@yahoo.es

Dan Ionescu, *Carta a Tetis*, Poems in Spanish

Dan Ionescu, the author of the book published in Spanish, *Carta a Tetis* (Editorial Éride Ediciones, Madrid, 2020, due to the excellent Spanish translation by Francisco Javier Bran Garcia and Dana Oprica), is a member of the 2000 Generation of Romanian poets who use reality as a source of inspiration for their poetry. At the same time, they are sentimentally impacted by this issue. Thus, their poetry would lose a significant part of its meaning if analysed only from a structuralist point of view. If literary critics overlook the sentimental load of these poets' words, of their syntax, of their obstinacy to provide a genuine image of the human being and the world s/he lives in, they might provide a wrong interpretation. For this reason, Geo Constantinescu, the author of this article, performs a classic, impressionist analysis, so as to better decode the shades of the poet's experiences, his subtle psychology and the emotions in the contact with reality that are inspired by each moment of his creation.

Key words: *condition of poetry; Romanian spirituality; rural life; the city; nature; memories; the paradise of childhood.*

El octavo volumen de versos de Dan Ionescu, *Carta a Tetis*, apareció en febrero de 2020, en Madrid, Editorial Éride Ediciones, gracias a la excelente traducción al español hecha por Francisco Javier Bran García y Dana Oprica. Poeta, prosista, crítico literario y periodista rumano, Dan Ionescu (nacido en 1970, en Bălăcița, distrito de Mehedinți) debutó en lengua rumana, en 1995, con el volumen *Biblioteca într-o alocuțiune* (*Biblioteca en una alocución*, Editorial Avrămeasa), en que planteaba el problema de la condición del poeta y la poesía en la sequía espiritual del momento en su

país, cuando los rumanos estaban reducidos a la mera condición de sobrevivientes en una sociedad trastornada por un capitalismo salvaje, después del derrumbamiento de la utopía comunista.

El poeta observaba el mundo de su alrededor sin norte, dispuesto a abandonar el espíritu y los valores tradicionales. Pero su punto de vista era tónico; bajo la apariencia de la inocencia se vislumbraba su fe en el valor perenne de la palabra y la necesidad del poeta de recuperar lo humano de las trituradoras de un tiempo de perpetua degradación. Así él descubre este mundo por el mero ceremonial (perdido de muchos de sus coetáneos) de la lectura: “deschid un volum/ cu nimb rustic:/ tocmai căzu luna/ în cântul coșilor” (*abro un libro/ de nimbo rústico:/ acaba de caer la luna/ en el canto de los gallos*), *Lectură (Lectura)*¹. El eje vital de la espiritualidad rumana queda en el espacio rural del nacimiento del pueblo y al mismo tiempo de su nacimiento como hijo y del territorio de su infancia. No se trata de una vuelta hacia atrás en la escala del tiempo, no es una nostalgia del poeta, sino un punto de apoyo en la búsqueda de sí mismo por entre las ruinas de las ilusiones de la bondad y la felicidad humana y la realidad social tremenda de aquellos tiempos. Entre los elementos que le confieren apoyo espiritual al poeta es el sonido de la campana en aquel paisaje que anuncia todos los acontecimientos de los individuos y las comunidades, con la autoridad casi divina. La gente en aquel paraíso de su infancia se dirigía bajo las señales de la naturaleza y la naturaleza expresaba siempre la presencia de Dios por entre los hombres, las reses, por los campos, los cerros y los bosques. Pero aquel paisaje no existe aún para él, sino en los recuerdos. Añade el poeta: “Și se duceau/ în amintiri la moară strabunii mei cu saci rotunzi de grâu” (*y partían/ por los recuerdos al molino mis antepasados con los sacos redondos de granos de trigo*). Se trata de la imagen que salva del tiempo devorador lo que era esfuerzo, vida, fe. Y bajo su pluma todo se convierte en poesía. Por esto el poeta y su poesía sobreviven en aquel mundo del empobrecimiento y la destrucción de lo humano. El volumen siguiente *Altceva de cunoscut (Otra cosa a conocer*, Editorial Aius, Craiova, 1998) sigue por este tono fijándose en el tiempo vacío de sus coetáneos arremolinados para desperdiciarse bajo lo inútil de la materialidad que los esclaviza. El horizonte le aparece pesado, degradado, irrisorio: “Apusul plecat peste un purceluș rumen/cu mărul în gură” (*El ocaso inclinado sobre un cerdito rubicundo/ con manzana en boca*). Se trata de la imagen que resume la condición del

¹ Las traducciones al español de las citas de los volúmenes en rumano de Dan Ionescu pertenecen al autor del artículo, Geo Constantinescu

hombre que ha anulado todos sus valores, sus ideales y vive sólo para hartarse de los bienes del mundo. Por esto la poesía viene para salvar a este hombre disminuido, perdido, adormecido entre los bultos de las cosas que le someten a su antojo. “Tensiunea poeziei mă fură din bagajele acestei vieți” (*La tensión de la poesía me rapt a de los equipajes de esta vida*). Entre tantos objetos, el poeta mismo como individuo será “prosopul care/ să șteargă de tristețe și suferință pe Dumnezeu” (*la toalla que/ limpie de tristeza y sufrimiento a Dios*), *La hotel (En el hotel)*. En estas circunstancias la poesía vuelve triunfadora hacia el poeta cuando sorprende elementos de la naturaleza que el hombre común, hartado, vacío de sustancia humana no la ve. Apunta el poeta en *Spirala (La espiral)*: “Exultă grădina. Palpitația se transferă în păsări. Văzduhul dă bice norilor, a căror turmă, / așează pe-o îndepărtată cetate, începe să pască/ sunete de clopotniță” (*Exulta el jardín. La palpitaación se traslada en los pájaros. El cielo fustiga las nubes, cuya manada/ coloca sobre una lejana ciudadela, comienza a pastar/ sonidos de campanario*). La metáfora de la espiral es la del destino del hombre, la de su perpetuo devenir. El cielo, las nubes constituyen la cuna del hombre primitivo, natural, de las puras vivencias, pero la ciudadela, los sonidos de las campanas son las creaciones de la civilización que le dan sentido. Cuando estos elementos son abandonados, el hombre es definitivamente perdido. Por esto, el poeta debe salvarlos del paso del tiempo.

El volumen que sucede *Depart de ocean (Lejos del Océano*, Editorial Cartea Românească, București, 2000) continúa el tema, el poeta sigue con la representación simbólica del paisaje rústico frente al paisaje de la enajenación de su derredor. El poeta mismo se pregunta sobre su vida: “de cine e țesută și la ce macat/ e adăugată, la al plângerii sau al fericirii?” (*¿De quién es tejida y a qué tapiz/ está añadida, a lo del llanto o a lo de la felicidad?*) *Subiecte despre vreme (Asuntos sobre el tiempo)*.

El volumen *Vis visus sau Forța visului (Sueño visum o la Fuerza del Sueño*, Editorial Scrisul românesc, Craiova, 2007) encuentra en la tradición clásica de *Lucretius* o de *Ovidius* la eternidad del ser humano que no había renunciado a soñar, que no había renunciado al amor. Entonces cuando el hombre se pierde por los laberintos de los amontonamientos materiales de la civilización de desparramamiento, cuando no encuentra aún sentido e ideal le recuerda de sus palabras en el poema *Îndemn (după Ovidiu) Animo* (según Ovidio): “Prin aceste îndeletniciri, prin altele, / te dezobișnuiești să iubesti. / Tu călătorule, totuși, / cu toate că, prin lanțuri puternice, iubirea te reține” (*Por estas preocupaciones, por otras, / te deshacías a amar. / Tu viajero, sin embargo, / aunque, por cadenas fuertes, el amor te retiene*).

El contacto con los clásicos le permite que construya una expresión más clara, más sabia. Así el poeta está seguro del hecho de que la poesía seguirá

viviendo aún en estos tiempos. Dice él en *Între gandurile lui Dumnezeu (Entre los pensamientos de Dios)*: “Lumina viselor îmbogațeste,/ Într-un fel misterios lucrurile. / O reșezare a lumii în rosturi și o îndeplinire mai bună a destinelor” (*La luz de los sueños enriquece,/ De manera misteriosa las cosas./ Un reposicionamiento del mundo en objetivos y un cumplimiento mejor de los destinos*).

Los peligros para el hombre llegan a causa de la superficialidad del tiempo presente. De este modo le aparece delante de los ojos aquel mundo sin brújula, sin sueños, sin amor: “din ziare extragem, pentru bârfă/ subiecte comice” (*De los diarios extraemos, para los chismes/ asuntos cómicos Pretenție estivală (Pretención estival)*). Así, en su loco correr del individuo de hoy para hacer de su ser una atormentada pieza del engranaje de la práctica social productora de bienes constata que “Din mersul tău prin fapte, cu viteză,/ taina scade în ochii tăi într-un fapt mărunț” (*De tu andar por los hechos, tan rápido,/ el secreto disminuye en tus ojos como un hecho diminuto*).

El volumen traducido por Francisco Javier Bran García y Dana Oprica a la lengua de Lorca, *Carta a Tetis*, recoge motivos de la poesía clásica, despierta símbolos general humanos de la realidad urbana donde está trabajando y viviendo el poeta y el mundo rural donde nació y pasó su infancia. Así en el poema que abre el volumen, *El sentido contrario a la subida del ascensor*, el hecho concreto del mecanismo de elevarle de la tierra hacia arriba a su piso le sugiere por un instante la idea de “que el impulso de subir salía volando desde mi interior hacia el cielo”. Al mismo tiempo vive el miedo de que “abandonándome en una gravitación aberrante, del fin del mundo,/ cuando todo se desploma sobre esta tierra que a todos engulle” va a caer en el precipicio. Es decir, el movimiento técnico no le ofrece la certeza de la gran ascensión sentida en su interior, sino algunos momentos de la precariedad de la vida y de la historia. Continúa el poeta: “Mi identidad interior se estaba difuminando/ y regresaba a una estampa de la vida de mi abuelo, excombatiente/ en Sebastopol”. En este movimiento el poeta siente como se enlaza su ser a los acontecimientos cósmicos (subida al cielo) y a las grandes crisis de la historia a través del destino de su abuelo en el frente ruso en las batallas de reintegración nacional, de la segunda guerra mundial. Concluye el poeta en el mismo poema: “El precipicio existencial estallaba en mi ser/ como una bomba lanzada sobre la ciudad/ desde el avión”. En el poema *El esfuerzo* el yo poético “quisiera tornar mi andar en vuelo/ y mi condición de hombre en la de pájaro”. El poeta tiene este don de vivir la

felicidad y los sufrimientos a la vez de todos los seres vivientes del Planeta. Recordando las fiestas de otros tiempos de las aldeas constata que “La luna es ajena a la eternidad escarbada en la aldea/ por pezuñas de caballo”.

Es decir, elementos comunes de la realidad circundante le ofrecen al poeta la oportunidad de viajar por la mitología (la búsqueda por todo el volumen de la diosa Tetis) la historia, sobre todos la de sus crisis, con graves repercusiones en los miembros de sus antepasados, los recuerdos personales (el pueblo se su infancia) y el mundo muchas veces no entendido de su derredor. Con todo esto constata en el poema *Consejo literario* que “todos los versos están cubiertos/ por un regio velo que muchos reconocen: «¡epíteto!»”/ menos mal que mi inquietud/ no se ha reflejado al final”. Aquí constata él los límites de su poesía. Puede reflejar mucho de lo del mundo y del universo, pero raras veces llega a denominar lo inefable del interior del hombre. Pero en *El retiro buscado* en el nacimiento de la poesía encuentra este apoyo inesperado: “Un palo, con una bombilla apagada en la punta/ se asemeja a una letra”. El pequeño universo de los insectos le da el impulso de cambiar de condición: “¡Ven, insecto de oro,/ a hacerme partícipe de tu impulso de flotar!/ Por un día/ daría mi condición de hombre a cambio de tu fragilidad...” Otras veces quiere “vestirme con el atuendo de la música,/ por entregarme a un ritmo exótico de baile hasta la extenuación/ y no a un marasmo existencial” (*Mi vida interior es dura*).

Pero lo que da „sustancia” a su poesía es el sentimiento de amor. Aquí sus versos se reúnen con la gran poesía clásica, la poesía que canta desde milenios sin perder expresividad y fuerza las vivencias, la sensibilidad del hombre. Así escribe él en el poema *Idilio*: „Una joven rivaliza, según veo, con la paloma salvaje,/ Oh, esta vuela para cantar en un lugar adecuado,/ y la joven igual,/¿Quién goza de la pericia de ambas en su arrullo?”. Vemos como motivos antiguados de la poesía lírica: la belleza de la mujer joven está aequiparada modernamente con el arrullo del pájaro cantante. Lo acertado aquí es el despertar de la sinestesia de los sentidos: icono viviente sentido como arrullo encantador. El final del poema cierre el retrato idílico de las vendimias vividas por el poeta en su infancia: „Al final del viñedo/ el buey desuncido empuja el adral del carro”.

Como notamos, la poesía del poeta rumano Dan Ionescu tiene nueva personalidad en la lengua española. Es decir, su técnica y los motivos comprueban más allá de los confines de la lengua materna el hecho de que han llegado a adquirir valor universal, como la de los grandes poetas rumanos que publicaron versos en la lengua de Lorca. (Recordamos aquí sólo los

versos de Alexandru Busuioceanu de la mitad del siglo pasado, versos considerados ya como valor de la poesía castellana por las historias de la literatura aparecidas en la Península Ibérica. También las traducciones más recientes de la poesía de Marin Sorescu al español y al catalán marcaron el interés de los hablantes estas dos lenguas por la lírica rumana.) Por estos motivos consideramos la propuesta de los dos traductores de los versos del joven poeta rumano, Dan Ionescu, como un gran acierto en la misión de dar a conocer y poner en circulación unos de los más recientes valores poéticos de nuestro país, a través de este nuevo atuendo universal neolatino, la lengua española.

Bibliografía:

- Dan Ionescu, *Carta a Tetis*, Madrid, Eride Ediciones, 2020.
Idem, *Biblioteca într-o alocuțiune*, Craiova, Editorial Avrămeasa, 1995.
Idem, *Altceva de cunoscut*, Craiova, Editorial Aius, 1998.
Idem, *Departa de ocean*, Bucarest, Editorial Cartea românească, 2001.
Idem, *Fugă de scris*, Bucarest, Editorial Cartea românească, 2001.
Idem, *Visus vis sau cartea visului*, Craiova, Editorial Scrisul românesc, 2008.
Idem, *Sunt poet în fiecare zi*, Timișoara, David Press Print, 2016,
Idem, *Pauză romantică într-un veac precipitat*, Craiova, Editorial Sitech, 2016.

RECITIRI. *VERDICTUL*

Gabriela GLĂVAN

Universitatea de Vest din Timișoara

gabriela.glavan@e-uvvt.ro

Revisiting Kafka's *The Judgment*

The autumn of 1912 was a period of great importance in Kafka's work: at the end of September, he wrote in one night *The Judgment*, which he considered his dearest work; later, in early December, *The Metamorphosis* was written, paving the way to Kafka's artistic maturity. The present paper explores the contexts surrounding *The Judgment* and the ways in which they influenced the literal/figurative opposition in this short story.

Keywords: *Kafka; biography; modernism; creative contexts; crisis.*

Fără a fi cea mai cunoscută scriere a lui Kafka, nuvela *Verdictul*, elaborată într-o singură noapte, în toamna anului 1912, a fost considerată de către scriitor opera primă și esențială ce se va reflecta în tot ceea ce va scrie ulterior. Interesul exegetic a oscilat, în diferite decenii și epoci ale citirii lui Kafka, între viziunea psihanalitică, ce explora nuvela ca pe o „fantezie punitivă” exemplară (Sokel 2002: 44), structurând angrenajele imaginare ale unuia dintre conflictele oedipiane majore. Dincolo de această lectură evident restrictivă, *Verdictul* este un cumul exploziv de conflicte, accelerate pe o durată scurtă, cu un efect dramatic a cărui culminare a fost descrisă de către scriitor în termenii gratificării sexuale. Prezenta incursiune în imaginarul nuvelei își propune să exploreze îndeaproape contextele simbolice oglindite și purificate ficțional în materia narativă, precum și prelucrarea lor în substratul limbajelor figurate. Fără a ignora evidenta intenție a scriitorului de a alcătui o relatare alegorică a dramei paterne, definitorie în opera sa, lucrarea de față analizează modul în care nuvela *Verdictul* expune o serie de teme și reprezentări ce vor recalibra raporturile de putere și autoritate din întreaga literatură a lui Kafka de după anul 1912.

Două elemente validează un context biografic pregnant: întâlnirea cu Felice Bauer, pe care a cunoscut-o în casa lui Max Brod cu puțin înainte de scrie nuvela, și sărbătoarea Yom Kippur, celebrată cu o zi înainte de noaptea în care Kafka a scris nuvela, 22 spre 23 septembrie 1912. Atât constrângerile convențiilor din jurul logodnei cu Felice, cât și o anumită anxietate cauzată de sugestia justițiară a prezenței divine generează un curent subteran ce emană viguros semnificații în suprafața textului. Kafka și-ar fi dorit ca *Verdictul* să apară într-un volum, alături de *Metamorfoza* și *Fochistul*, sub titlul *Fiii*, deoarece ele „constituie și la modul exterior, și la cel lăuntric, un tot” (Kafka 1998: 107). Proiectul nu se împlinește, iar nuvela e publicată în mai 1913 în antologia *Arkadia*, alcătuită de Max Brod. Cu toate acestea, după ce, în 1914, elaborează *Colonia penitenciară*, revine asupra intenției de a include *Verdictul* într-un volum, de data aceasta alături de *Metamorfoza* și noua nuvelă, sub titlul *Pedepse*. Cele două proiecte, rămase nerealizate, în care Kafka asocia *Verdictul* cu statutul vulnerabil de fiu și cu condiția pedepsei, indică cel puțin două mari direcții de interpretare a nuvelei, despre care Kafka a scris cu patimă și în jurnal. Prima direcție este cea a scindărilor eului, prin care criza existențială a protagonistul culminează cu o fractură interioară, așa încât acesta elaborează o scrisoare către un prieten plecat departe, în Rusia. Această proiecție reconciliază adversitățile din viața de celibatar a lui Georg Bendemann, care nu îi erau străine nici lui Kafka, cu o existență purificată, eliberată de contradicții și neputință. Scrisul, narațiunea despre sine, ficționalizarea propriei existențe sunt alegoriile salvatoare ale imaginarului kafkian. O a doua direcție, articulată printr-o atentă orchestrare a unui mit central al operei lui Kafka, conflictul oedipian, reunește o serie de literalizări ale expresiilor figurate ce conotează dorința paricidă ascunsă a fiului. Fiecare dintre aceste două direcții a beneficiat de o tradiție exegetică amplă, care a adus la lumină o arhitectură ficțională austeră și robustă, concentrată în structuri simbolice derivate din limbajul comun. Faptul că scriitorul și-a declarat în mod repetat atașamentul față de această nuvelă îi confirmă locul privilegiat în opera sa, iar acest atașament derivă din semnificațiile contextuale pe care i le atribuie. Nuvela ascunde și deopotrivă revelează atât versantul nevrozei filiale, cât și eșecul asumării unui mariaj, aspecte pe care Kafka le reia și recalibrează în nuvelele sale majore, cu precădere în *Metamorfoza*. Scrise una după cealaltă, în toamna aceluiași an, 1912, *Verdictul* și *Metamorfoza* se află într-o relație de continuitate și complementaritate. Același „fiu dezmoștenit” (Kafka 1998: 111), celibatar, captiv, își găsește sfârșitul după un conflict exploziv cu tatăl. Pe un spațiu

mult mai restrâns, cu o dinamică mai accelerată, *Verdictul* pregătește matricea în care vor germina, la distanță de câteva săptămâni, eșecul existențial și retragerea din lume a lui Gregor Samsa.

Pentru Kafka, elaborarea nuvelei *Verdictul* este o victorie personală trăită aproape visceral. În jurnal descrie travaliul scrierii în repriza nocturnă de transă ca pe o naștere: „povestea s-a ivit ca într-o naștere adevărată, năclăită de murdărie și slin, și doar a mea e mâna care poate ajunge până la trupul ei și are dorința de a o face” (Kafka 1998: 190-191). În aceeași perioadă, notează entuziast: „Încordare și bucurie teribilă, pe măsură ce povestirea se desfășura în fața ochilor mei, ca și cum aș fi înaintat tot mai departe prin apă. [...] *Numai astfel* se poate scrie, numai într-un asemenea context, cu o asemenea totală deschidere a trupului și a sufletului” (Kafka 1998: 188). Lui Max Brod îi vorbește despre satisfacția creației în termeni sexuali, așa încât eliberarea de tensiunea scrisului a fost ca o „ejaculare puternică” (Brod 1947:129). Metatext de o mare relevanță în exegeza nuvelei, descrierea procesului creativ este contextul determinant ce formează legături indisolubile între materia ficțională și contextul biografic. Descriindu-și munca nocturnă, Kafka își validează din nou o obsesie acută – scrisul este un act solitar, incompatibil cu așezarea domestică și cu mariajul:

„Povestirea asta, *Verdictul*, am scris-o în noaptea de 22 spre 23, de la orele zece seara până la șase dimineața, dintr-un suflu. Îmi înțepeniseră picioarele de atâta nemișcare, abia mi le-am putut scoate de sub masa de scris. Încordare și bucurie teribilă, pe măsură ce povestirea se desfășura în fața ochilor mei, ca și cum aș fi înaintat tot mai departe prin apă. De mai multe ori, în noaptea asta, mi-am purtat greutatea propriului trup ca pe o povară în spinare. Cum se pot exprima toate, cum pentru cele mai străine impresii s-a pregătit un foc unde ele se mistuie și din care reînvie! Cum creștea albastrul dincolo de ferestre! Trecea o mașină. Doi bărbați mergeau pe pod. Pe la două m-am uitat ultima oară la ceas. Când a intrat servitoarea, mai întâi în anticameră, eu tocmai scriam ultima frază. Stingerea lămpii și lumina zilei. Înțepăturile în inimă. Oboseala îmi pierise încă de la miezul nopții. Intrarea mea, tremurând din toate încheieturile, în camera surorilor. Lectura cu voce tare. Înainte de asta, întinzându-mă în fața servitoarei și spunându-i: «Am scris până adineauri.» Imaginea patului neatins, ca și cum abia atunci ar fi fost adus în cameră. Convingerea sporită că scriind romane mă situez în ținuturile cele mai de jos și mai rușinoase ale literaturii. *Numai astfel* se poate scrie, numai într-un asemenea context, cu o asemenea totală deschidere a trupului și a sufletului. Dimineața în pat. Ochii mereu limpezi. În timp ce scriam, mulțimea emoțiilor purtate cu mine; de pildă, bucuria că o să am ceva frumos pentru *Arcadia* lui Max, gândul la Freud, firește, undeva anume la *Arnold Beer*, altundeva la Wasserman, la *Uriașa* lui Werfel, desigur și la a mea *Lume citadină*.” (Kafka 1998: 188)

Într-o altă notă din jurnal, datată 13 februarie 1913, cu ocazia corecturilor pe textul nuvelei, Kafka proiectează o scurtă interpretare a acestuia, descifrând, ca într-o confesiune, rețeaua vizibilă de semnificații ce subîntind evenimente interioare grave, perene. Numele personajelor, literele ce le alcătuiesc, misterioasa prezență a unui prieten plecat în Rusia, precum și previzibila periclitare a logodnei devin instrumente retorice în pledoaria lui despre această nuvelă-eveniment. Dedicată Felicei Bauer, aceasta este una dintre cele mai puternic ancorate contextual dintre toate scrierile lui Kafka. Câteva luni mai târziu, în același an, Kafka reia în jurnal câteva idei legate de *Verdictul* concluzionând: „Urmările *Verdictului* pentru cazul meu. Indirect, îi datorez ei povestirea asta. Georg însă e distrus din cauza logodnicei” (Kafka 1998: 202). Pe ea, adică pe Felice Bauer, Kafka a cunoscut-o cu un an în urmă, acasă la Max Brod, iar prima impresie pe care i-a lăsat-o nu a fost una favorabilă:

„Domnișoara Felice Bauer. Când, la 13 august, am ajuns la Brod, ea ședea în fața mesei și la început mi s-a părut un fel de servitoare. Nici nu eram curios să aflu cine era; mi se părea atunci, în primele momente, cu totul obișnuită. Fața osoasă, goală, purtându-și goliciunea cu sinceritate. Gâtul liber. Bluza îmbrăcată parcă la întâmplare. Părea foarte casnică, înveșmântată astfel, deși, cum s-a vădit mai târziu, nu era deloc așa. (Mă înstrăinez puțin de ea, ca să-i fiu astfel mai aproape de trup. În orice caz, starea în care mă aflu mă înstrăinează de tot ce e bun și tot nu cred. Dacă noutățile literare de astăzi de la Max nu mă distrag prea mult, am să mai încerc să scriu la povestirea cu *Blenkelt*. Nu trebuie să fie lungă, dar să mi se potrivească.) Nasul aproape spart, părul blond, cam țepăn, lipsit de farmec, bărbia puternică. De-abia când m-am așezat, am privit-o pentru prima dată mai atent, dar îmi și formasem o părere de nezdruccinat” (Kafka 1998: 183).

Această însemnare din 20 august 1912 are meritul de a fi enunțat, ca pe un verdict în orb, natura până la capăt neschimbată a relației lui Kafka cu Felice. Până la ruptura finală din 1917, Kafka se vede nevoit să recunoască ariditatea fizică a relației și sincopile severe în comunicare, teama sa că mariajul i-ar periclita scrisul fiind enunțată în repetate rânduri în jurnal. În *Verdictul*, așa cum notează Martin Greenberg, „Kafka a intenționat să reprezinte conflictul dintre mariaj și scris ca parte integrantă din opoziția tată-fiu” (Greenberg 1968: 60). Acest conflict face parte dintr-o lungă serie de adversități ce definesc existența protagoniștilor lui Kafka, centralitatea sa provenind din grija scriitorului de a sugera, neobosit, un proces alienant ce suprapune o criză la nivelul relațiilor de familie și starea de celibat. În *Verdictul*, conflictul este tripartit: el se consumă între tată și fiu, între fiu și

prietenul din Rusia și între proiectul mariajului și încremenirea în celibat, înțeles ca o condiție esențială a creativității manifestate în scris.

În mai 1914 are loc la Berlin petrecerea de logodnă al lui Kafka și a Felicei, prilej ce îi declanșează scriitorului o criză interioară fără precedent. În primele zile din iunie notează în jurnal: „Întors de la Belin. Am fost înlănțuit de mâini și de picioare, ca un criminal. Dacă aș fi fost cu adevărat aruncat în lanțuri într-un ungher, cu paznicii în față, expus în văzul lumii în felul acesta, tot nu ar fi fost mai rău. Și era vorba de logodna mea” (Kafka 1998: 247-248). În 1915, cei doi au prilejul de a petrece câteva zile la Bodenbach, ocazie cu care Kafka devine conștient de limitele acestei relații și de incapacitatea sa de a se dedica unei conviețuiri cu Felice: „Cred că este cu neputință să ne unim vreodată, dar nu îndrăznesc să-i spun asta nici ei nici mie în momentele hotărâtoare. [...] Două ceasuri am fost singuri în cameră. În jurul meu doar plictiseală și deznădejde. N-am avut nici măcar o singură clipă bună împreună, în care să fi respirat și eu în voie” (Kafka 1998: 299).

Logodna ocupă un loc central în scrisoarea lui Georg către prietenul îndepărtat, enunțare dramatică a neputinței protagonistului de a armoniza divergențele cu tatăl și de a accepta sentimentul imposibilității unui mariaj. În interpretarea lui Walter Sokel, făcută într-o amplă exegeză dedicată *Verdictului*, un element important este acela că, la începutul nuvelei, Georg meditează la eșecul prietenului său de a se integra social și de a avea succes economic, acesta „întocmindu-și astfel viața pentru o burlăcie definitivă” (Kafka 1996: 38). Deși nu are nici pe departe un statut cu mult superior celui al prietenului (Georg locuiește cu tatăl său în „casele scunde și șubrede ce se înșirau la nesfârșit de-a lungul râului” (ibid.)), Georg e captiv într-o iluzie a bunăstării și firescului anihilată doar de furia autoritară a tatălui.

Pentru Kafka, interpretarea nuvelei are și un potențial confesiv. Într-o scrisoare adresată Felicei, din 2 iunie 1913, scriitorul îi oferă acesteia, pe un ton defensiv-justificativ, câteva explicații ale simbolisticii numelor din *Verdictul*. Acest discurs are rolul de a oculta adevăratul sens al logodnei, aparent un eveniment fericit, care însă va arunca în haos existența lui Georg. Kafka îi dezvăluie cum a creat nuvela, îi oferă interpretări, în timp ce păstrează sub tăcere aspecte definitorii:

„Găsești că în *Verdictul* există vreun sens oarecare, vreau să spun vreun sens oarecare direct, coerent, care să poată fi urmărit? Eu nu-l găsesc și nici nu pot explica ceva. Dar sunt multe lucruri remarcabile acolo. Uită-te numai la nume! A fost scris într-un moment în care te cunoșteam, e drept, iar lumea își sporise valoarea prin existența ta, dar încă nu-ți scrisesem. Și acum, vezi, Georg are la fel de multe litere ca și Franz, „Bendemann” e alcăuit din Bende și Mann, Bende are tot atâtea litere ca și Kafka și chiar cele două vocale sunt

plasate în același loc în cuvânt, «Mann» se cuvine poate să-l întărească pe sârmanul «Bende» în luptele lui. «Frieda» are la fel de multe litere ca și Felice și aceleași inițiale, «Fiede» (pace) și «Glück» (fericire) sunt noțiuni apropiate. «Brandenfeld» are prin «Feld» (câmp) legătură cu «Bauer» (țăran) și aceleași inițiale. Și mai sunt câteva lucruri de felul acesta, elemente, firește, pe care le-am descoperit mai târziu. De altfel, totul a fost scris într-o noapte, de la ora unsprezece până la șase dimineața. Când m-am așezat la scris, voiam, după o duminică atât de nefericită încât îmi venea să țip (mă învârtisem toată după-amiaza mut pe lângă rudele cumnatului meu, care veniseră atunci pentru prima dată în vizită la noi), voiam să descriu un război, un tânăr trebuia să privească de la fereastra lui o mare mulțime de oameni trecând pe pod, apoi totul mi s-a răsucit printre degete. Încă ceva important: ultimul cuvânt din penultima propoziție trebuie să fie «prăbușindu-se» nu «căzând» (Kafka 1999: 298).

Logodna constituie esența conflictului cu tatăl și cu prietenul, iar Kafka a acumulat o experiență întinsă pe acest teritoriu incert, intermediar, suspendat între imaturitate și viața de adult. Prin intermediul acestei strategii ce focalizează doi adversari, Kafka desfășoară un imperceptibil proces simbolic, opunând în realitate cele două naturi incompatibile ce îl revendică – fiul imatur, aflat în umbra amenințătoare a tatălui și tânărul înfrânt de obsesie și neputință. Juxtapunerea opozițiilor și identificarea unui rezervor de adversități major, alături de descoperirea unui tip de „scriere extatică a ficțiunii” (Corngold 2006: 17), care va rămâne modelul absolut al creației, sunt elemente ce se regăsesc și în *Metamorfoza*, *Colonia penitenciară*, *Un medic de țară* sau în romane. Numeroase alte momente și ipostazieri ale relațiilor paradoxale și esențial violente ale protagoniștilor săi își au posibile origini în istoria personală tragică a scriitorului. Ca și în *Metamorfoza*, forța nebănuită a tatălui e disimulată printr-un comportament inofensiv. Fizic fragil, dependent de fiu, izolat de lume, incapabil de socializare, aparent senil, tatăl pare pasiv, vulnerabil. Nimic nu sugerează izbucnirea din final, având ca urmare moartea fiului. Walter H. Sokel consideră că senilitatea aparentă a tatălui e o strategie a disimulării (criza aparențelor duce, într-o amplificare de neoprit la gestul suicidal al lui Georg) și e deopotrivă „indiciul esențial în interpretarea *Verdictului*” (Sokel 2002: 196).

Sursă predilectă în argumentarea dramei oedipiene, *Scrisoare către tata* conține, pe muchia dintre biografic și ficțional, relatarea unui moment din copilărie ale cărui ecouri par a se fi materializat în *Verdictul* odată cu ridicarea tatălui împotriva fiului, ca un gigant de neoprit. Criticul J.P. Stern invocă amintirea lui Kafka din *Scrisoare...ca pe o conexiune evidentă cu „ridicarea” din pat a tatălui, reșezat într-o poziție de autoritate* (Stern 1972: 119):

„Într-o noapte am scâncit întruna după apă, negreșit nu de sete, ci probabil pe de o parte ca să te sâcâi, iar pe de alta ca să mă distrez. După câteva amenințări strașnice, care nu-ți fuseseră de nici un ajutor, m-ai luat din pat, m-ai dus pe balconul din lemn și m-ai lăsat acolo un pic, să stau singur numai în cămașă, în fața ușii închise. Nu vreau să spun că era injust, poate că atunci nici nu putea fi asigurată altfel liniștea peste noapte, dar vreau să caracterizez prin aceasta metodele tale educative și efectul lor asupra mea. După aceea m-am făcut, ce-i drept, mai ascultător, dar m-am ales cu o rană lăuntrică. Potrivit firii mele, n-am putut stabili niciodată legătura exactă dintre rugămintea fără noimă de a mi se da apă, care pentru mine era ceva de la sine înțeles, și sperietura nemai-pomenită de a fi scos afară. Mulți ani după aceea am suferit din cauza imaginii chinuitoare care îmi înfățișa cum un bărbat uriaș, tatăl meu, instanța ultimă, putea veni aproape fără motiv, să mă ia noaptea din pat și să mă ducă pe balcon, ca și cum eu n-aș fi însemnat nimic pentru el.” (Kafka 1998: 82)

Această scenă, la care Kafka se întoarce ca la o veritabilă sursă literară, reunește sentimentul de vinovăție ce declanșează acțiunea suicidală a lui Georg, cât și metamorfoza hiperbolizantă a tatălui. După cum observă Stern, pedeapsa fizică se transformă, în nuvelă, într-o formă de autoritate ce îl strivește pe Georg, subordonându-l fără scăpare unui tiran ce enunță verdicte și porunci. În centrul conflictului dintre tată și fiu se află un schimb rapid de replici menit să confirme natura simbolică a unor elemente ce trădează intenția reală și proiecția dramatică a fanteziei paricide a fiului. Aparent fără o însemnătate aparte, momentul în care confruntarea devine intensă și fără cale de întoarcere este declanșat de dialogul dintre Georg și tatăl său, când bătrânul îl întreabă dacă este acoperit. Tatăl vrea să știe dacă este „învelit bine”, și, cu toate că fiul îi confirmă că e acoperit, tatăl strigă „Nu”, „de parcă răspunsul s-ar fi ciocnit de întrebare” (Kafka 1996: 45). În promptitudinea răspunsului dat de Georg, tatăl percepe o nerăbdare agresivă, o dorință ascunsă la suprafață de a-l vedea cât mai repede acoperit, ascund privirii, și, în sens simbolic, înmormântat. Sugestiile ce trimit la aspecte funebre Georg remarca prezența spectrală a tatălui întrebându-se cu privire la înfățișarea sa schimbată: „la magazin arată, însă, cu totul altfel decât cum stă aici, revărsat și cu brațele încrucișate pe piept” (Kafka 1996: 42). „Cu brațele încrucișate pe piept”, „acoperit”, „spectral”, așa își reprezintă Georg tatăl, toate aceste ipostaze având conotații funeste evidente. Walter Sokel observă că „pătura concretă cu care îl acoperă funcționează ca un «corelativ obiectiv» al tendinței de a îngropa «uriașul». Conștiința însăși funcționează ca acoperire a revoltei oedipiene.” (Sokol 2002: 204). Verbul „a

acoperi” (zudecken), având atât un sens imediat, acela de „a acoperi cu o pătură”(Corngold 2006: 29), cât și unul figurat, de a acoperi cu pământ. Izbucnirea tatălui e generată de sensul figurat, mai puțin sesizabil, acela al „îngropării” mortului sau acoperirii sensului în interiorul cuvintelor și al vorbirii (ibid.). Tatăl îi reproșează interesul pentru mariaj – „domnișorul de fiu-meu s-a hotărât să se însoare” (Kafka 1996: 45) – și îi jignește logodnica, „gâsca aia dezgustătoare” (46), care „și-a ridicat fustele” (ibid.), iar fiul, slab din fire și manipulabil, i-a cedat imediat. Pierzându-și controlul, tatăl „își săltă cămașa” (ibid.), ocazie cu care își dezvelește „cicatricea din anii războiului” (ibid.) – veche urmă a unui conflict puternic, similar celui dintre tată și fiu. Reacția lui Georg seamănă cu o paralizie, deoarece nu își contrazice tatăl, nu îi ia apărarea viitoarei soții, așa cum ar sugera relatările lui Georg despre ea. Deși logodna este evenimentul ce-i modifică relația cu tatăl, protagonistul nu intervine pentru a-și apăra noua biografie de adult. Unicul semn că și-a ieșit din fire e că îi strigă tatălui „Măscăriciule” (ibid.), însă și acest moment de curaj e contracarat de regretul imediat că și-a înfruntat tatăl – „dându-și însă îndată seama de răul făcut și mușcându-și prea târziu – cu ochii holbați – limba, încât se chirci de durere” (ibid.). Surprinzător, tatăl aprobă observația fiului, sugerând totodată că e conștient de jocul disimulărilor desfășurat de fiu până atunci - „Da, firește că a fost o mascaradă! Mascaradă! Bun cuvânt!”(ibid.) Așa se justifică și concluzia tatălui, de la finalul nuvelei – „Propriu-zis erai un copil nevinovat, dar și mai propriu-zis erai un om diabolic!” (ibid.). În acest cod interpretativ, împrumutând argumentele criticii psihanalitice, fiul își dezvăluie adevăratele intenții, fața ascunsă pe care nici sieși nu și-o putea recunoaște – dorința de a se elibera de autoritatea tatălui prin paricid.

În cea mai iubită scriere a sa, Kafka metamorfozează contexte și limbaje cu scopul de a-și confirma abilitatea salvatoare de a transforma o biografie dificilă într-o literatură austeră, întoarsă spre experiențe radicale.

Referințe bibliografice:

- KAFKA, Franz. 1998: *Opere complete 3. Jurnal*, București, Editura Univers.
 KAFKA, Franz. 1998: *Scrisoare către tata*, în *Scrieri postume și fragmente II*, București, Editura RAO.
 KAFKA, Franz. 1996: *Verdictul*, în *Opera antumă*, București, Editura RAO.
 CORNGOLD, Stanley. 2006. *Lambent Traces*, University of Princeton Press.

- STERN, J.P. 1972: "Franz Kafka's «Das Urteil»: An Interpretation", *The German Quarterly*, vol. 45, pp. 114-129.
- SOKEL, Walter H. 2002: *The Myth of Power and the Self*, Wayne State University Press, Detroit.
- GREENBERG, Martin. 1968: *The Terror of Art: Kafka and Modern Literature*, New York.
- BROD, Max. 1960: *Franz Kafka: A Biography*, New York, Schocken Books.
- KAFKA, Franz. 1999: *Opere complete 5. Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers.

A TRĂI INFERNUL (2). JURNALE DIN TIMPUL HOLOCAUSTULUI ALE COPIILOR ȘI TINERILOR DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

Dumitru TUCAN

Universitatea de Vest din Timișoara

dumitru.tucan@e-uvvt.ro

Living the Inferno (2). The Romanian Holocaust Diaries of Children and Youngsters

In one of my previous articles (Tucan 2020), I showed the great extent of the phenomenon generated by the diaries kept by young children and youngsters during the Holocaust. For these young people experiencing directly the anti-Semitic persecutions of the WWII, these diaries were the only way to preserve the direct experience of sufferance in a world haunted by terror. In truth, while most of them did not survive, their written pages made it through history to become authentic papers documenting the horrific universe of the ghettos, of the concentration camps, of the lives spent in hiding and in secrecy. Unlike the genre of memoirs, which encapsulates the story of survival, the diary is the survival itself; they are therefore able to allow us a close introspection into the traumatic experience of the Holocaust and become vital documents for preserving the memory of a historical rupture caused by this great tragedy of the 20th century. In addition to this, the innocence of the diarists, their young age and their wide range of intensely emotional experiences recorded in these personal journals are essential pieces necessary for completing the picture of this collective tragedy, which the present must not forget and must cherish as an antidote against ideological and totalitarian irrationalism. In my article, I will dwell on similar phenomena closely connected with the Romanian Holocaust (Eva Heyman, Zimra Harsányi, Miriam Korber-Bercovici, and some others). Such a scholarly enterprise is extremely necessary since, in Romanian culture, the memory of the tragedy inflicted by the Holocaust has been rather obscured and purposely avoided (see Florian, 2018).

Keywords: *Holocaust literature; children's diaries; trauma literature, witness literature; Holocaust in Romania.*

Într-un articol anterior (Tucan 2020) am încercat să descriu amploarea fenomenului jurnalelor ținute de copii și tineri în timpul Holocaustului. Aceste jurnale au reprezentat pentru tinerii care au suferit direct persecuțiile antisemite ale celui de-al Doilea Război Mondial singura modalitate de preservare a experienței imediate a suferinței într-o lume bântuită de teroare. Cei mai mulți, de altfel, n-au supraviețuit, au supraviețuit doar paginile lor, documente autentice din universul infernal al ghetourilor, al lagărelor, al refugiului sau al clandestinității. Spre deosebire de memorialistică, care reprezintă povestea supraviețuirii, jurnalul reprezintă supraviețuirea însăși, aceste documente fiind capabile să ne permită o privire directă în interiorul experienței traumatice a Holocaustului și să funcționeze ca documente necesare preservării unei memorii directe a rupturii istorice reprezentate de această tragedie a secolului al XX-lea. Cu atât mai mult, inocența diariștilor, vârsta lor fragedă și corpusul dens de experiențe înregistrate de aceste jurnale reprezintă detalii necesare pentru completarea tabloului acestei tragedii colective, de a cărei amintire prezentul are nevoie, mai ales ca antidot împotriva iraționalismului ideologic totalitar. În paginile ce urmează voi descrie fenomene similare care au legătură cu Holocaustul din spațiul românesc. O discuție de asemenea natură e cu atât mai necesară cu cât în spațiul românesc memoria tragediei Holocaustului a fost mai degrabă ocultată și evitată (cf. Florian 2018).

Holocaustul din România și jurnalele acestuia

La recensământul din 1930 în România (cuprinzând pe-atunci Nordul Bucovinei și Basarabia) cetățenii români de identitate (culturală și/sau religioasă) evreiască reprezentau un 4% dintr-o populație de puțin peste 18 milioane¹, mai precis un număr de 756.930 de persoane. La începutul lui 1938 putem presupune, alături de alți comentatori sau cercetători ai fenomenului (Lya Benjamin, de exemplu²) că această populație era în jurul a 800.000 de persoane. Puțin după finalul războiului mai regăsim pe teritoriul României o populație de 360.000 de evrei (Sachar 2006: 786). E adevărat că teritoriul României e împușinat din cauza cedărilor definitive către U.R.S.S., dar chiar în teritoriile cedate (Bucovina de Nord, Basarabia) și cele alăturate (Transnistria, regiunea Odessa) autoritățile române ale timpului au dus, între 1941 și 1944, o politică genocidară sistematică, ce s-a soldat cu moartea

¹ 18.057.028 (Raport final... 2004: 20).

² *Martiriul evreilor din România* 1991: XX.

a între 280.000 și 380.000 de persoane (Raport final... 2004: 388)³. Tot din teritoriile românești dinaintea războiului, cedate Ungariei după Dictatul de la Viena și revenite ulterior la trupul țării, vor sfârși în Holocaust 132.000 de persoane deportate la Auschwitz de autoritățile maghiare și germane ale timpului. Moartea evreilor, români sau de altă cetățenie, din vina autorităților române s-a produs în pogromuri ca cel din Iași (28-30 iunie 1941, aproximativ 14.800 de morți), în acțiuni de lichidare prin împușcare odată cu înaintarea frontului în Basarabia și Bucovina (după 22 iunie 1941⁴), în acțiuni de lichidare în masă a evreilor din teritoriile sovietice cucerite (acțiuni care au avut loc la Odessa, în județele Berezovska și Golta⁵) sau în ghetourile și lagărele din Transnistria, acolo unde foamea, frigul, bolile și instinctele criminale ale reprezentanților statului român au reprezentat principalele cauze ale morții a aproximativ 120.000 de oameni⁶. În același timp, pe teritoriul Vechiului Regat și al Transilvaniei de sud, autoritățile române au dus o politică sistematică de discriminare și spoliere a populației evreiești, politică începută în 1938⁷ prin legi și acțiuni instituționalizate politic, menite să lipsească de drepturi și de libertate populația evreiască, politică dusă la extrem și prin acțiuni de violență directă (pogromul de la București din ianuarie 1941, pogromul de la Dorohoi din 1940 sau pogromul de la Iași, amintit și mai sus).

Din această perioadă ne-au parvenit destul de multe jurnale, deși când apreciem cantitatea acestora trebuie să luăm în considerare, totuși, dificultatea de a ține jurnal în acele vremuri de persecuție, atunci când eforturile de supraviețuire primează. A discuta în termeni generali despre aceste documente poate fi o operație dificilă, dacă luăm în seamă nuanțele contextului în care este scris fiecare dintre acestea. Dar se poate face o clasificare a lor. Utilă în vederea discuției de aici, este categorizarea acestor jurnale în funcție de cadrele și intensitatea persecuției instituționalizate generate de contextul în care trăiește diaristul.

³ Ca urmare a pactului Ribbentrop – Molotov și a ultimatumului sovietic din 26 iunie 1940, România va ceda Nordul Bucovinei și Basarabia, împreună cu o populație de 3.776.309 din care 7,27% (274.500) evrei. Mai ales asupra acestora se va dezlănțui furia sistematică a persecuției autorităților române la începutul războiului împotriva Uniunii Sovietice (iunie, 1941).

⁴ Autorii *Raportului final* estimează că în a doua jumătate a anului 1941 au murit din vina trupelor române și germane între 45000 și 60000 de evrei (Raport final 2004: 388).

⁵ În aceste acțiuni îndreptate împotriva evreilor locali au murit între 115000 și 180000 de persoane (*ibid.*: 388).

⁶ Să amintim că printre victimele acestei tragedii se numără și 11.000 dintre cei aproximativ 25.000 de romi deportați tot în Transnistria (*ibid.*: 388).

⁷ Odată cu primele legi direct antisemite date de Guvernul Goga, instalat la sfârșitul lui decembrie 1937.

În acest sens, o primă categorie este aceea a jurnalelor scrise de cei care trăiesc persecuțiile în ceea ce rămăsese din România după cedările teritoriale din 1940. Acestea reprezintă ceea ce aş denumi *jurnale ale persecuției individuale și colective*. În acest context scriu jurnale mai degrabă intelectuali care trăiesc succesiv inițierea și intensificarea politicii discriminatorii a autorităților române, notând odată cu fiecare intrare degradarea nu numai a situației personale, dar mai ales a aceleia colective a evreilor români.

Cel mai cunoscut astfel de jurnal este acela al lui Mihail Sebastian (publicat pentru prima dată în 1996), figură de prim-plan a lumii culturale interbelice. Jurnalul lui Sebastian, scris între februarie 1935 și 31 decembrie 1944, e extrem de complex. Sunt vizibile acolo mai multe niveluri de referință – un jurnal intim, un jurnal creativ, un jurnal intelectual, un jurnal politic, un jurnal al evoluției războiului – dar firul roșu al acestui jurnal devine, din 29 decembrie 1937⁸, jurnalul persecuției, în care tonalitatea experienței traumatice ajunge să domine scriitura⁹. Chiar dacă Mihail Sebastian rămâne în fond un singuratic care trăiește în primul rând drama persecuției individuale, paginile jurnalului său se deschid, mai ales începând cu intrările din anul 1941 – cel mai tensionat și violent an al persecuțiilor, înspre trauma colectivă a evreilor români oprimați de „această uzină antisemită care este statul român, cu birourile, autoritățile, presa, instituțiile, legile și procedeele lui” (Sebastian 1996: 368).

Dar seria documentelor de acest tip este mai amplă. Emil Dorian, medic, scriitor și veteran al Primului Război Mondial, diarist ocazional până atunci,

⁸ Data instalării guvernului Goga.

⁹ Sunt câteva semnale textuale care pot fi invocate ca argumente în favoarea acestei afirmații. De exemplu, notarea evoluțiilor politice interne și internaționale devine nu de puține ori „dramă personală”: „Luni, 20 [martie 1939]. Nimicirea Cehoslovaciei am luat-o drept o dramă personală. Citeam ziarul pe stradă, cu detalii despre intrarea lui Hitler în Praga – și aveam lacrimi în ochi. Este ceva așa de umilitor și de abject, încât rănește tot ce am putut crede cândva despre oameni (Sebastian 1996: 198).” Înregistrarea reacțiilor prietenilor și cunoșcuților săi față de situația politică subliniază antisemitismul explicit și direct (ca de exemplu în cazul lui Eliade) sau implicit și oscilant (ca în cazul prietenului Camil Petrescu sau în cazul lui Lovinescu). Căderea Franței, notată în 17 iunie 1940 îi creează o emoție extremă care duce la o tăcere în jurnal până în 1 ianuarie 1941. Notând la câteva săptămâni după Pogromul de la Iași observațiile negative făcute literaturii sale de George Călinescu în *Istoria literaturii române*, aflată în acel moment sub tipar, Sebastian scrie amar: „Nu pot lua în serios astăzi plictisurile sau chiar dramele literare. Îi s’agit de vivre. Moartea e posibilă în fiecare zi, în fiecare ceas. Ceea ce s-a petrecut la Iași (și încă nu mă pot decide să scriu aici tot ce am aflat între timp) se poate oricând repeta aici. Și atunci? Cariera mea de scriitor nu m-a obsedat niciodată: acum nici nu mă interesează. Voi mai fi scriitor după război? Voi mai putea? Mă voi lecu vreodată de atâta dezgust acumulat în acești groznic, bestiali ani?” (*ibid.*: 358-359).

începe din 30 decembrie 1937, imediat după instalarea guvernului Goga, să noteze cu febrilitate în jurnal, presimțind parcă vremurile „de prigoană”, care nu vor întârzia să apară. El însuși va simți din primul moment persecuția, atunci când în urma unei legi a guvernului proaspăt instalat e concediat, ca medic evreu, din slujba sa la Asigurările Sociale¹⁰. Așa cum transpare din jurnal, din acest moment de cumpănă Emil Dorian se va concentra asupra destinului colectivității evreiești din România, înregistrând pas cu pas înrăutățirea situației acesteia¹¹, într-o manieră asumat testimonială, fără stilizări sau prețiozitate estetică, ci cu o anumită rațiune cronicărească care ne permite accesul la o imagine autentică a acelei perioade.

Un jurnal la fel de interesant este și al lui B. Brănișteanu (Bercu Braunstein) care în 1943, la o vârstă înaintată – 69 de ani –, începe un jurnal pe care-l va ține până în mai 1944. Brănișteanu (17 aprilie 1874, Iași – 29 decembrie 1947, București), un reputat gazetar dublat de un intelectual fin și discret, fost director al ziarului *Adevărul*, intim al personalităților politice și culturale românești a primei jumătăți de secol XX, își scrie jurnalul ca un bilanț redactat într-un moment crepuscular, al comunităților evreiești din România și Europa, dar și al propriei vieți (Brănișteanu, 2003). Considerațiile discrete, dar puternice, despre persecuțiile antievreiești sunt conectate la analize (geo-)politice făcute cu ochiul jurnalistului versat în probleme de diplomatie și politică, considerații conectate cu fiecare pas la evenimentele războiului aflat în plină desfășurare. Autorul, grav bolnav în momentul redactării jurnalului, pornește de la știri actuale citite în ziarele la care are încă acces, pe care le comentează fin și erudit, rememorând în același timp episoade importante și personalități marcante (Take Ionescu, I. L. Caragiale,

¹⁰ „14 ianuarie: Ceea ce aștept de câteva zile s-a întâmplat: am fost destituit de la Asigurările Sociale, pentru că sunt evreu” (Dorian 1996: 25).

¹¹ Emil Dorian a ținut sporadic jurnal din anii '20. Dar de la sfârșitul lui 1937 și până la moartea autorului (1956) jurnalul se intensifică, fără îndoială sub presiunea evenimentelor istorice. Istoria a impus într-o anumită perioadă concentrarea scriiturii sale asupra tragediei colectivității evreiești, așa cum după 1944 tot istoria va impune alte dominante ale preocupărilor diaristului, dominante care au generat ulterior logica decupajelor făcute pentru publicare de fiica autorului, Margareta (Marguerite) Dorian. Jurnalul invocat aici, dintre anii 1937 și 1944, a fost publicat în românește în anul 1996 cu titlul *Jurnal din vremuri de prigoană*, după ce în 1982 apăruse o ediție în engleză, *The Quality of Witness*. Un al doilea volum al jurnalului, conținând însemnări dintre anii 1945 și 1948, va fi publicat în 2006 sub titlul *Cărțile au rămas neterminate*. Al treilea (și ultimul) volum al jurnalului, cuprinzând însemnări dintre 1949 și 1956, a fost publicat în 2013 sub titlul *Cu fir negru de arnici*. Toate cele trei volume reprezintă o interesantă perspectivă a experiențelor unui intelectual român de identitate evreiască, trăitor al celei mai tulburi perioade a istoriei României din secolul al XX-lea.

E. Lovinescu, regina Maria, prințul Barbu Știrbey etc.). Perspectiva e aceea a unui intelectual critic și rațional, cu simpatii social-democrate, hrănit la marea cultură europeană, dar și la detalii intime cunoscute ale culturii române¹².

Un alt astfel de jurnal este cel al Mariei Banuș, care cuprinde intrări scrise în perioada 19 martie 1943 – iulie 1944, când autoarea are în jurul vârstei de 29 de ani. Publicat în 1977 cu titlul *Sub camuflaj*¹³, textul jurnalului pare prelucrat ulterior pentru a se potrivi profilului estetic târziu al autoarei, asumat undeva pe la mijlocul anilor '60, după bine-cunoscuta sa perioadă proletcultistă. Poate și din cauza asta atenția jurnalului se concentrează mai degrabă pe tensiunea stării de război, trăită în mijlocul mediului mic-burghez în care se învâрте autoarea. Figura diaristei este aceea a unei firi capricioase ascunse în spatele unei măști a umanistului „socialist”, care pare a fi fost amplificat ulterior, în redactarea jurnalului pentru publicare. Jurnalul Mariei Banuș este însă interesant, în ciuda acestor mărci de inautenticitate, prin reprezentarea micilor detalii ale vieții evreiești trăite în anii persecuției¹⁴, prin perspectiva politică de factură „subversivă” cu care diarista comentează pe alocuri cultura română a anilor '30, dar mai ales prin paginile în care transcrie experiențele traumatice ale cunoșcătorilor săi care au supraviețuit momentelor de teroare extremă ale Holocaustului din România¹⁵.

Un jurnal de o factură specială, care aparține totuși acestei categorii a jurnalului de persecuție, este cel al lui F. Brunea-Fox¹⁶, bine-cunoscutul scriitor avangardist al perioadei interbelice și prolific reporter la ziarurile „Adevărul” și „Dimineața”. *Orașul măcelului. Jurnalul rebeliunii și al crimelor legionare*, apărut pentru prima dată în 1944, e ceea ce aș numi *jurnal documentar*, motivul principal fiind dat de concentrarea autorului

¹² De remarcat și explorat complexitatea identității asumate a autorului: identitatea româno-evreiască e văzută în densitatea configurației identitare românești. Este, de exemplu, analizat în pagini dense rolul evreilor români în modernizarea socio-culturală a României (Brănișteanu 2003: 61-62). În repetate rânduri, autorul se identifică într-o manieră firească cu aspirațiile românești (în comentariile despre Primul Război Mondial și Marea Unire). Alteori sintagme de felul „poporul nostru”, referitoare la românitate sunt transcrise în manieră identificatorie (p. 320, de ex.). Și asta în condițiile în care statutul său de cetățean a fost pus în discuție la începutul veacului, fiind chiar expulzat din România în 1899.

¹³ O ediție extinsă a jurnalului, în două volume, care acoperă 1927-1999 a apărut în 2014 (Banuș 2014).

¹⁴ Chiar dacă trăită relativ confortabil, grație cercului de prieteni și influenței familiei

¹⁵ Ca, de exemplu, exemplul poveștii contabilului Pincas, deportat împreună cu soția și fetița din Bucovina în Transnistria (Bogdanovka și Golta) (Banuș 1977: 210-218).

¹⁶ Filip Brauner (1898–1977).

pe înregistrarea în manieră reportericească a crimelor împotriva populației evreiești în timpul „rebeliunii” legionare din ianuarie 1941¹⁷. Scris între 21 ianuarie – data primelor manifestări ale violenței directe a „rebelilor” – și 1 februarie 1941, acest document e actul plin de revoltă al unui observator implicat să înregistreze la cald oroarea. Zilele rebeliunii propriu-zise autorul le trăiește claustrat în apartamentul său din strada Vasile Lascăr, neștiind în fapt prea multe despre violențele din afară. Din 24 ianuarie însă, Brunea-Fox iese în stradă și va începe să înregistreze, cu frenezia nevoii de a documenta crima, urmările violențelor: morții de la morgă, cadavrele mutilate din pădurea Jilava, distrugerile din cartierele evreiești (Dudești și Văcărești), prăvăliile distruse, sinagogile incendiate sau destinele frânte, ca cel al rabinului Gutman, cel care scapă în extremis de execuție, dar își pierde ambii copii. În cele din urmă, jurnalul-documentar al lui Brunea-Fox e un necesar act testimonial care documentează unul dintre cele mai violente episoade ale Holocaustului, îmbinând atenția pentru detalii, însoțită de o extraordinară măiestrie stilistică, cu emoția distinctă și autentică a înregistrării tensiunii prezentului, specifică jurnalului.

O a doua categorie este aceea a *jurnalelor de lagăr și ghetou*, aflată în legătură cu două tipologii concentraționare generatoare de violență, suferință extremă și, mai ales, moarte. Deși probabil au fost scrise mult mai multe astfel de jurnale, ne-au parvenit din această categorie foarte puține documente, explicația fiind simplă: foarte puțini dintre deportații și internații în lagăr sau ghetou au putut ține astfel de jurnale, o parte nu au supraviețuit, iar o parte și-au pierdut respectivele documente.

Un astfel de jurnal ține Arnold Dagani (Arnold Corn), născut la Suceava în 1909, stabilit la București în 1932 și, ulterior, la Cernăuți (1940). Deportat împreună cu soția sa în Transnistria în anul 1942, cei doi vor face parte din grupurile de evrei predate de autoritățile române celor germane, de peste Bug, pentru a fi folosiți în grupurile de muncă sau executați. Mare parte din perioada deportării o petrece în lagărul de Mihailovka și în detașamentele de muncă forțată asociate acestuia. În vara anului 1943 reușește să evadeze, să ajungă înapoi în Transnistria aflată sub administrație românească și, în 1944, să revină la București. Jurnalul va fi publicat pentru prima oară în 1947, la Editura Socec, sub titlul *Groapa este în livada de vișini*¹⁸. Șansa lui Dagani de a nota

¹⁷ „Paginile cari urmează, – scrie Brunea-Fox – sunt însemnările brute, neretușate – pelicula «nepusă la punct» cum se spune în jargonul fotografic, - ale celor câteva zile de bajbujicie maximă legionară, așa zisa rebeliune” (Brunea-Fox 1997: 11).

¹⁸ Jurnalul a fost tradus în două ediții în germană (1960 și 2002), iar în 1961 a fost publicat în limba în care a fost scris, engleza (1961).

experiențele de lagăr este dată de faptul că acesta, desenator talentat, executa mici tablouri la comandă diverselor personaje din administrația lagărului sau a locurilor de muncă. Astfel a avut acces, limitat de altfel, la hârtie și instrumente de scris, dar și puțin răgaz să scrie pe ascuns, în ciuda pericolului. Pe lângă notarea într-o manieră directă, nestilizată, și cu atât mai autentică a ceea ce vede în lagăr¹⁹ – iar ororile sunt inimaginabile –, Dagoni a reușit să salveze și aproximativ 16 tablouri pictate pe ascuns, care redau și vizual amănunte și figuri din viața de lagăr. Ele însoțesc, în edițiile publicate, jurnalul, întărind astfel valoarea și autenticitatea testimonială a acestui document²⁰. Din această categorie fac parte însă și jurnalele copiilor și tinerilor despre care voi vorbi în paginile următoare: Miriam Korber, Ana Novac (Zimra Harsányi), Anonima din Târgu Frumos, Ghizela Herșcovici și Eva Heyman.

Jurnale ale copiilor și tinerilor din spațiul românesc

Această categorie este relativ bine reprezentată în raport cu cea descrisă anterior (5-6), deși documentele respective sunt mai puțin „elaborate” (firesc, așa zice, datorită circumstanțelor) și au beneficiat de o atenție minoră din partea comentatorilor, din varii motive, pe care o să le ating colateral în paginile de mai jos.

Ghizela Herșcovici și Fata anonimă din Târgu Frumos

Imediat după căderea regimului Antonescu, jurnaliștii și membrii marcanți ai comunității evreiești au încercat să documenteze și să publice materiale privitoare la ororile petrecute. Dincolo de publicarea de relatări, scrisori și mărturii ale supraviețuitorilor în jurnalele comunității evreiești (*Curierul Israelit*, *Viața Evreească*), chiar din 1944 se publică broșuri și volume consistente despre aproape toate aspectele Holocaustului din România²¹. Este cazul,

¹⁹ Lucrul poate cel mai tulburător este maniera aproape contabilă în care Dagoni notează execuțiile prin împușcare ale prizonierilor, devenite rutină pentru torționari: „Se pare că SS Unterschärführer Walter Mintel a găsit soluția pentru problema cazării [prizonierilor-sclavi]. A dat ordin ca toți cei care erau slabi sau bolnavi să fie împușcați. O sută șapte cazură victimă” (Dagoni 2004: 73). „Pe la amiază, lituanienii au sosit la șosea cu căruța, fluierând veseli. Duhneau a țuică. Dădură mâna cu nemții. ... Șaisprezece oameni au fost împușcați, paisprezece dintre martiri erau evrei ucrainieni” (*ibid.*: 33).

²⁰ A se vedea, în acest sens Schultz 2011.

²¹ Publicarea acestui tip de scrieri va înceta în jurul anului 1948, odată cu instalarea fermă a dictaturii comuniste în România. După această perioadă, crimele împotriva populației evreiești sunt calificate drept crime împotriva „luptătorilor antifasciști” și a Uniunii Sovietice (Cazan

așa cum am văzut mai sus, al lui Brunea-Fox, care documentase rebeliunea legionară, este cazul, de exemplu, al lui Matatias Carp, care din poziția de secretar general al Federației Uniunilor de Comunități evreiești din România și-a asumat scrierea primei cronică complete a Holocaustului românesc²², este cazul lui Marius Mircu²³, jurnalist și scriitor, care, imediat după 23 august 1944, publică o serie de broșuri documentare dedicate momentelor cheie ale suferințelor evreiești din timpul războiului. În una dintre ele (Mircu 1947), care documentează crimele din Basarabia, autorul integrează verbatim carnetul-jurnal primit de la Ghizela Herșcovici (p. 38-50²⁴), din Dorohoi, supraviețuitoare a calvarului din Transnistria, în acel moment aflată în refugiu la Focșani. Precedat de o notiță din 13 noiembrie 1944²⁵, care transcrie efectele emoției traumatice ce pare a împiedica rememorarea în acel moment, jurnalul Ghizelei e asimilabil unei reconstrucții din memorie a experienței traumatice, transcrisă post-factum sub forma unui jurnal. Scurt, dar direct, textul din carnet e scris dintr-o suflare în primele cinci zile din 1945, rememorând detaliile traumatice plasate în perioada iulie 1940 – noiembrie 1944. Documentul, a cărui autenticitate e evidentă, se află, așadar la jumătatea distanței dintre scrierea memorialistică și jurnal, dar tocmai această situație interstițială arată dificultatea scrierii unui jurnal în condiții de suferință și persecuție extreme.

2018: 213 și urm.), antisemitismul și identitatea evreiască devenind subiecte tabu.

²² Matatias Carp a adunat în perioada 1940 -1944 documente despre Holocaustul românesc, pe care le-a folosit la redactarea unei istorii foarte detaliate a Holocaustului din România, publicată în trei volume, între 1946 și 1948, intitulată generic *Cartea neagră. Suferințele evreilor din România. 1940-1944*. Volumul I – *Legionarii și rebeliunea* – a apărut în 1946 (București, Editura Socec), volumul II – *Pogromul de la Iași* – a apărut în 1948 (București, Societatea de Editură și Arte Grafice „Dacia Traiană”), iar volumul al III-lea – *Transnistria* – în 1947 (București, Societatea de Editură și Arte Grafice „Dacia Traiană”). Din păcate, această cronică timpurie a Holocaustului a rămas necunoscută până în anii 2000, cauza fiind istoriografia comunistă care preferase să plaseze în centrul preocupărilor sale despre istoria recentă „lupta antifascistă”. A se vedea nota precedentă.

²³ Marius Mircu (Israel Marcus) e născut la Bacău în 1909. E fratele mai mare al academicianului Solomon Marcus. Va emigra în 1987 în Israel, unde va trăi până la sfârșitul vieții (2008). Broșurile „documentare” publicate imediat după război sunt: *Pogromurile din Bucovina și Dorohoi* (București, Editura Glob, 1945), *Pogromurile din Basarabia și alte câteva întâmplări* (București, Editura Glob, 1947) și *Pogromul de la Iași* (București, Editura Glob, 1944).

²⁴ Tradus în englezește de Baruh Cohen, jurnalul va fi publicat în cartea despre mărturiile supraviețuitorilor din Transnistria, alcătuită de Felicia (Steigman) Carmelly, ea însăși o supraviețuitoare (Carmelly 1997).

²⁵ „Focșani, 13 Noem. 1944. S-au scurs trei ani de jale și lacrimi, din fatala zi 13 Noembrie 1941. Trei ani de sbucium sufletesc și de groaznice chinuri... Am trecut prin clipe groaznice și am rămas cu sufletul zdrobit și cu inima adânc rănită. Port în inima mea o rană adâncă, ce veșnic nu se va vindeca...” (Mircu 1947: 38).

Povestea Ghizelei e povestea celor ruși din viața lor liniștită pentru a fi aruncați în plină oroare la începutul anilor '40. Nu știm mare lucru despre ea, putem presupune din referințele calde la copilăria și adolescența senină²⁶ că are la începutul evenimentelor tragice în jurul vârstei de 18 ani, că e proaspăt căsătorită (în 1941) și însărcinată și că înainte de război a trăit în sânul unei familii mari în Dorohoi. Prima amintire traumatică notată succint e legată de pogromul din Dorohoi, petrecut în 1 iulie 1940, odată cu retragerea trupelor românești din Bucovina de Nord cedată Uniunii Sovietice, primul act de violență al Holocaustului Românesc: „Multe inimi rănite, mult sânge a curs și multe suflete zdrobite au rămas, ce nu-și vor reveni niciodată, cu ocazia retragerii grănicerilor...” (Mircu 1947: 39). Apoi urmează povestea deportării din Dorohoi în Transnistria (13 noiembrie 1941) a întregii familii a Ghizelei, într-o primă fază cu trenul, în vagoane de vite, până la Atachi (Otaci), apoi înspre Mogilev (Moghilău), iar ulterior în marșuri ale morții prin peisajul înghețat și plin de pericole:

„Zeci de copii, femei și bărbați cădeau pe drum, înghețați de frig și lihniți de foame! Erau lăsați pradă câinilor. Nimeni nu-și poate imagina starea noastră (numai acei ce-au suferit ca noi) când am ajuns la Tibriv²⁷, în cel mai îndepărtat loc al Transnistriei, la marginea Bugului” (Mircu 1947: 42).

Apoi, încadrată de notațiile brute despre situația mizeră din lagărul devenit incubator de boală și suferință sau despre brutalitatea gardienilor, urmează o adevărată listă, decupată în jurul unor date întipărite adânc în memorie, a pierderii tuturor celor din familie: moartea mamei și a tatălui, veteran al Primului Război Mondial (23 decembrie 1941), nașterea prematură „pe cimentul umed al lagărului morții” (25 decembrie 1941 – p. 45) și moartea aproape imediată a propriului copil (29 decembrie 1941), infirmitatea indusă de boală a fratelui Henry (1 ianuarie 1942), moartea soacrei și a cumnatelor, copile încă (14 și 16 ani – 24 ianuarie 1942), moartea socrului (19 martie 1942), moartea fratelui mai mare, Isac (26 martie 1942), moartea mezinului, Lionel, la numai 16 ani (12 februarie 1943), moartea surorii Mașica (20 februarie 1943), moartea fratelui lovit anterior de infirmitate, Henry (26 martie 1943). Tânăra Ghizela rămâne singură și traumatizată, parcă doar pentru aduce mai departe memoria acestei experiențe îngrozitoare și a celor dragi, rămași în urmă.

Scurtul jurnal-relatare al Ghizelei Herșcovici nu are în niciun moment vreo pretenție „literară” sau documentară, așa cum au de obicei scrierile autentice memorialistice. Pare a fi fost scris și trimis jurnalistului pentru a fi luat

²⁶ „Ah! frumoase vremi ale copilăriei și adolescenței” [...] Adio viață de elevă și veselie” (p. 39).

²⁷ Tîvriv, Ucraina.

în calcul ca semn al suferinței intense, autentice și personale. Ghizela vorbește în primul rând despre ea și familia ei, poate și pentru că experiența traumatică e foarte puternică și foarte aproape în timp de momentul transpunerii în scris. Efectul traumei e puternic, e încă insuportabil de dureros, și e vizibil mai ales într-o abundentă retorică exclamativă: „E posibil oare de-a descrie suferințele mele? Imposibil! ... Imposibil!...” (p. 45); „Mi se cutremură carnea pe mine, când mă gândesc la grozăviile petrecute în iadul pe pământ al Transnistriei!” (p. 49). Această „abundență” poate fi interpretată ca semn al tensiunii rememorării timpurii a experienței traumatice. Poate și de aceea, fără a realiza decât o mică parte a traumei colective prin care a trecut, Ghizela combină relatarea brută a faptelor pline de oroare trăite cu lamentația puternică, ceea ce arată că autoarea trăiește prezentul în cadrele unei tensiuni traumatice. Pentru că, în cele din urmă, micul text al Ghizelei este mai degrabă semnul nevoii de a striga, cu voce tare, suferința și nedreptatea suferite. Citez ultimele fraze ale textului, scrise în 5 mai 1945, probabil ca o concluzie în vederea trimiterii documentului ca mărturie peste timp, concluzie care exprimă mai ales speranța depășirii traumei.

„Toate căile îmi sunt aduceri aminte de-ai mei dragi!...

Zadarnic caut să mă uit pe mine însumi! ...

Merg zilnic la piață și văd un om târându-se ca și fratele meu, Henry. Ah! Cât de mult mă doare! Pe cât mi-e posibil, îl ajut. I-aș da și sufletul meu, dac-aș putea... Cupa suferințelor mele încă nu-i împlinită...

Nu-mi place cuvântul imposibil!

Vreau! și trebuie să mă refac!...

Mă mângâie gândul că mulți dintre tiranii noștri se află deja sub gratii și-n curând cercul se va strânge și-n jurul celorlalți. Mustrarea de cuget este cel mai bun cugetător.

Conștiința lor supraîncărcată le va roade sufletul, cum experiențele premature prin care am trecut îmi rod mie inima” (p. 50).

Un alt document de acest tip este cel publicat în 2007 sub titlul *Jurnal de fată din Târgu Frumos*. Acest jurnal, relativ scurt, publicat la Editura Albatros, a fost descoperit și editat de Dan Petre Popa, un personaj controversat al lumii publicistice din România. Din păcate ediția nu dă niciun amănunt despre circumstanțele descoperirii jurnalului și nici informații de natură contextual-istorică, atât de necesare în cazul unui astfel de text. Astfel, autenticitatea jurnalului e problematică, deși există câteva semne care dau plauzibilitate documentului, în ciuda unei probabile intervenții a editorului,

vizibilă mai ales în adăugirile sau tăieturile care conferă coerență post-factum jurnalului²⁸. Pare a fi fost scris de o tânără adolescentă din Târgu Frumos, un orășel din apropierea Iașului, cu o comunitate evreiască care înainte de al Doilea Război Mondial reprezenta aproximativ o treime din populație. Vârsta tinerei în momentul scrierii jurnalului trebuie să fi fost în jurul a 14 ani, fiind menționate în text examenele de clasa a IV-a de liceu pentru care se pregătește autoarea²⁹. Intrările din jurnal se întind între 18 iulie 1943 și 1 mai 1944, o perioadă de relativ calm pentru populație evreiască din Vechiul Regat, în ciuda persecuțiilor de natură instituțională care continuau politicile inițiate de la instalarea primelor guverne antisemite, în 1938. Semnele autenticității și ale plauzibilității istorice constau mai ales în elementele de conținut ale jurnalului, care construiesc în trepte povestea unei adolescente care începe să devină conștientă de sine, dar mai ales să conștientizeze tensiunile lumii dimprejur. Există un consistent plan al referințelor intime, care au mai ales legătură cu tulburările erotice ale adolescenței timpurii, a căror natură pare a fi pronunțat homoerotică. Tânăra transcrie pe pagini întregi mai ales emoțiile nevoii de dragoste, încă învăluite în misterul specific vârstei. Dar planul intim lasă loc unor consistente referințe la viața comunității din care face parte diarista și, mai ales la efectele traumelor recente suferite. Sunt invocați cu tristețe și compasiune cunoscuți sau rude care și-au pierdut membri ai familiei în pogromurile din 1941 de la București („rebeliunea din București”) și Iași („nenorocirea din Iași”), ori în Transnistria:

„La rebeliunea din București a murit Leonaș, sau mai bine zis a fost omorât. La nenorocirea din Iași a murit Bernard. Tot atunci a murit și maiorul Smitt, tatăl lui Kaia și soțul lui Erica, prietena lui tanti Pepi. Ea săraca, mai speră că trăiește, dar se știe sigur că e mort căci a fost împușcat alături de un unchi al lui Lila. Unchiul a fost nimerit în picior, din care cauză îl mai târăște și acum, iar maiorul a fost nimerit drept în locul unde bătea o inimă atât de bună”. (Anonimă... 2007: 13-14).

„Acum [Malvina Leibovici, o cunoaștință a mamei] a rămas singură cu mama sa. Feciorii și fiicele bătrânei sunt împrăștiați care încotro. Câțiva în Transnistria, o fiică mise pare că nici n-are știri despre dânsa.” (Anonimă... 2007: 17).

Paginile jurnalului sunt străbătute de dese astfel de notații, care ne arată că impactul traumatic al evenimentelor e puternic în raport cu identitatea „colectivă” a diaristei, chiar dacă referințele sunt tot la rudele și cunoscuții

²⁸ Stilistic, editorul pare a nu fi intervenit prea mult, pentru că ediția e plină de greșeli, mai ales de punctuație, care ar fi putut fi evitate fără a strica ceva din natura documentului.

²⁹ Paisprezece ani și jumătate, spune autoarea direct (Anonimă... 2007: 9).

care au suferit direct deportarea, internarea în lagăre, ghetouri sau moartea celor apropiați. Impresionantă, deși redată succint, este povestea vărului Erni, reîntors din Transnistria (Șargorod), acolo unde lăsase mormântul tatălui și o mamă sleită de puteri, încă în viață:

„De ce trebuie [Erni] să sufere atât de așa de tânăr. Nu are decât 17 ai și a trecut prin atâtea, și va mai trece (sic!). E încă un copil, un copil care a trebuit să întrerupă la 14 ani felul îmbelșugat de viață pe care a dus-o. A trebuit să renunțe de a învăța mai departe, să lase în urma sa atâtea lucruri dragi, ca să plece în acel iad îngrozitor în Transnistria.” (Anonimă... 2007: 106-107).

Chiar dacă acest jurnal ar avea nevoie de un studiu filologic și istoric mai amănunțit, care în condițiile „conspirative” în care a fost publicat pare imposibil, din varianta publicată putem deduce totuși, citind acest amestec de intimitate și suferință, o imagine a traumei individuale și colective generate de Holocaustul românesc, așa cum se reflectă aceasta în experiența unei adolescente sensibile, deschisă spre înțelegerea suferinței celorlalți.

Eva Heyman. Tot la începuturile adolescenței se află și Eva Heyman din Oradea, la al cărei jurnal avem acces grație eforturilor mamei sale, Ágnes Zsolt. În preajma împlinirii vârstei de 13 ani Eva scrie în maghiară un jurnal cu intrări cuprinse între 13 februarie 1944 (data împlinirii celor 13 ani) și 30 mai 1944 (cu câteva zile înaintea deportării la Auschwitz-Birkenau, care a avut probabil loc în jurul datei de 3 iunie 1944). Jurnalul descrie în amănunte emoționante înrăutățirea situației evreilor din Oradea din primăvara lui 1944, transferul în ghetou și teroarea trăită cu gândul la soarta rezervată de tortionari. De altfel, din mărturii ulterioare (Lustig 1991: 32-33) vom afla că Eva va pieri în camerele de gazare de la Auschwitz la sfârșitul lui octombrie (17) al aceluiași an. Din această succintă prezentare putem vedea că jurnalul Evei seamănă cu cel al Annei Frank nu numai prin elemente legate de vârstă și circumstanțe, dar și prin destinul tragic pe care l-au avut cele două. De altfel, această comparație a și fost făcută, Eva fiind numită o „Anne Frank a Transilvaniei de Nord” (Lustig 1991: 7). Rămas în momentul deportării autoarei la servitoarea familiei, Szabó Mariska, jurnalul îi va fi predat mamei la finalul războiului, iar aceasta îl va publica în 1947 cu titlul *Éva lányom (Eva, fata mea)*. Jurnalul va deveni cunoscut prin traducerea în ebraică făcută în 1964, dar mai ales prin versiunea engleză, făcută după cea ebraică, din 1974. În românește jurnalul are două versiuni, una tradusă de Oliver Lustig (în Heyman 1991), care beneficiază și de o consistentă prefață a traducătorului (Lustig 1991), și una tradusă de Eva Galambos (Zsolt 2017).

Există câteva problematizări legate de autenticitatea jurnalului (Zapruder 2002: 445-446, Kunt 2016), care pornesc mai ales de la faptul că varianta manuscrisă nu s-a păstrat după publicarea acestuia de către mama Evei. Aceasta a lucrat la pregătirea jurnalului pentru editare într-un sanatoriu din Budapesta, unde se afla pentru a-și îngriji starea de sănătate precară, cauzată în primul rând de traumele Holocaustului. Ágnes Zsolt scăpase în extremis, împreună cu soțul său Béla Zsolt, un cunoscut publicist și politician socialist, din ghetoul din Oradea, lăsând-o în urmă pe Eva care, așa cum spuneam mai sus, va sfârși tragic. Ágnes pare a se învinovăți puternic de moartea fiicei sale. Semnale ale tensiunii psihologice în care trăiește aceasta la sfârșitul războiului sunt vizibile indirect, într-una dintre cele două scrisori care însoțesc jurnalul, cea a fostei sale guvernante austriece, Juzsti, care încearcă s-o liniștească. Așadar, putem observa din aceste amănunte paratextuale³⁰ care însoțesc jurnalul cum, cuprinsă de remușcări pentru vina de a nu fi salvat-o pe fiica sa, Ágnes Zsolt se implică emoțional în editarea manuscrisului acesteia. De altfel aceasta se și sinucide în august 1951, tensiunea supraviețuirii în timp ce întreaga familie a pierit fiind probabil de nesuportat. Observând această tensiune psihologică, Gergely Kunt (2016), de exemplu, consideră că adevărata autoare a jurnalului este mama Evei, care „copleșită de suferință” ar fi reconstruit imaginar jurnalul pentru a gestiona durerea pricinuită de pierderea fiicei sale. Argumentația lui Kunt e plauzibilă, dar concluziile sunt exagerate mai ales pentru că evită cadrele autentificatoare ale experienței transcrise de Eva în jurnalul său. Cel mai probabil, așa cum remarcă și Alexandra Zapruder (2002: 445), jurnalul e autentic, dar mama sa i-a dat o oarecare unitate necesară editării. Autenticitatea evenimentelor reflectate de Eva este verificabilă istoric și vizibilă mai ales în congruența acestora cu cele relatate și în alte scrieri asemănătoare despre persecuția evreilor din Oradea (de ex. în Mozes, 2005, Tsur, 2005). Pe deasupra, evenimentialul din jurnal este unitar și consistent însoțit de coloratura naiv-emoțională specifică viziunii unui copil, totuși, de 13 ani. Această nuanță vag naivă în raport cu gravitatea evenimentelor este asemănătoare cu ceea ce Sue Vice (2004: 126) consideră că este o trăsătură răspândită în scriitura copiilor despre Holocaust, „ignoranța ironică” sau, aș adăuga, o „ignoranță” care generează un oarecare efect ironic, cu

³⁰ Jurnalul Evei e însoțit de o introducere a mamei sale, care povestește ce s-a întâmplat cu Eva după deportarea la Auschwitz, și de două scrisori: una a servitoarei (Szabó Mariska), care, printre altele, îi semnalează existența jurnalului și una a fostei sale guvernante, dar și a Evei, care, ca răspuns la o probabilă scrisoare în care Ágnes se învinovățește de moartea Evei, încearcă s-o consoleze.

siguranță involuntar, dar care semnalizează autenticitatea. Chiar în cazul în care acceptăm faptul că jurnalul Evei a fost editat „intruziv” de mama sa, cum consideră Alexandra Zapruder (2002: 445) sau, moderat, Reuven Tsur³¹ (2005: 91), autenticitatea experienței tragice a cărei „eroină” fără voie este Eva Heyman rămâne de necontestat, iar jurnalul său rămâne unul dintre documentele cele mai emoționante ale Holocaustului.

Jurnalul Evei începe cu o intrare din 13 februarie 1944, chiar în ziua în care aceasta împlinește 13 ani. Intrările din prima parte sunt mai lungi și au o dimensiune pronunțat retrospectivă. Probabil că aici putem recunoaște decupajul editorial al mamei sale, care integrează elemente din notițele diaristice anterioare acestei date ale Evei. Dar, dincolo de acest fapt, vocea rămâne a Evei, o copilă a cărei poveste simplă pare să se accelereze spre tragedie din cauza unei istorii violente. Ca în alte astfel de jurnale ale copiilor și adolescenților, putem observa două niveluri care se întrepătrund. Fundalul este reprezentat de nivelul intim, care conține povestea unei fetițe care povestește despre sine și despre familia sa. O fetiță care stă la Oradea împreună cu bunicii, o fetiță care tânjește după dragostea mamei sale – Ági, mai degrabă absentă, o fetiță care-și serbează ziua de naștere împreună cu prietenele, o fetiță care simte primii fiori, încă greu de descifrat la această vârstă, ai dragostei. Dar, treptat, se insinuează amenințător în jurnal semnele lumii absurde dimprejur. Al doilea nivel este așadar acela al intruziunii răului în viața liniștită a Evei, a familiei sale și a comunității din care face parte. Aici vom avea de-a face cu povestea unei fetițe care descoperă că e diferită de ceilalți, nu ca individ, ci în termeni categoriali, într-o epocă devenită intolerantă față de alteritate, mai ales față de alteritatea identitară evreiască din care Eva face parte. Eva descrie cu un ton îngrijorat persecuțiile la care este supus bunicul, căruia i se ia farmacia pe care o deținea, deportarea soțului mamei sale, ziaristul Béla Zsolt, și eforturile acesteia de a-l salva, plecarea guvernantei sale, Juszt, din cauza faptului că familiile evreiești nu li se mai permitea să aibă servitori „arieni” etc. Dar semnalul cel mai puternic pe care-l trimite istoria este încă de la început amintirea bunei sale prietene, Marta Münczer, care va deveni un adevărat laitmotiv al jurnalului. Marta fusese deportată, împreună cu mama și tatăl său, la

³¹ Reuven Tsur (Róbert Steiner), celebrul poetician cognitivist, s-a născut la Oradea, fiind cu un an mai mic decât Eva. Familiile celor doi se cunoșteau, Róbert și Eva de asemenea. Familia Steiner s-a salvat grație faptului că a reușit să treacă granița în România chiar înaintea deportării. Tsur a publicat o carte de memorii despre perioada Holocaustului (Tsur 2005). A se vedea și Kunt 2016.

Kameneț-Podolsk (Camenița), în 1941, acolo unde fusese împușcată³². Eva nu știe acest lucru la început, dar pe parcursul jurnalului ne dăm seama că va conștientiza cu durere acest fapt, anticipându-și cu groază propria soartă:

„Azi mi-am dat jos bicicleta din pod – notează Eva în 14 februarie –, iar peste două săptămâni poate ca mă voi putea plimba. Ador sa merg cu bicicleta și bicicleta mea este una adevărată, nu pentru copii, ci pentru adulți. Numai să nu-mi amintesc de Marta când mă uit la ea. Micul meu Jurnal. Ți-am promis ca-ți voi spune istoria Martei, deoarece ești cel mai bun prieten al meu și față de tine nu am secrete.” (Zsolt 2017: 28). Iar ulterior: „Dar se spune că în Polonia nici Marta și ai ei nu au murit în pat, ci au fost împușcat de nemți” (16 martie, *ibid.*: 67); „Micul meu Jurnal, până acum n-am vrut sa scriu în paginile tale despre acest lucru, am încercat să uit, dar de când sunt aici nemții, mă gândesc numai la Marta. Și ea a fost copil și nemții au ucis-o. Dar eu nu vreau ca și pe mine să mă omoare!” (26 martie, *ibid.*: 91).

În cele câteva dense intrări de până la jumătatea lui martie 1944, dominant descriptive și intime, dar pline de semnalele istoriei violente din jur, putem descifra tensiunea unei fragile liniști de dinaintea furtunii. Lucrurile se vor înrăutăți rapid, intrările jurnalului vor deveni mai scurte și mai legate de actualitatea evenimentului. În 19 martie, data la care Germania nazistă preia cu ajutorul unui guvern marionetă guvernarea Ungariei, îngrijorarea adulților din jur devine gravă, lucrurile se vor precipita inevitabil către dezastru, iar Eva simte și transcrie în jurnal toate acestea. Inocența inițială, vizibilă în modul în care sunt percepute evenimentele, este înlocuită de frică. E frica pe care o observă în ochii tatălui vitreg, trecut prin deportarea în detașamentele de muncă forțată (p. 56), e frica pe care o observă în accesese de tulburare nervoasă ale bunicii, e frica simțită atunci când la radio se aud doar marșuri războinice (p. 83), e frica simțită odată cu adulții care caută modalități de refugiu și salvare (p. 87). E vorba de frica și povara de a fi evreu, frica de absurdul

³² Marta, împreună cu mama și tatăl, fusese deportată în urma adoptării în 1941 a legii privitoare la revizuirea cetățeniei maghiare. Tatălui Martei îi fusese retrasă cetățenia maghiară, iar soția și fiica au hotărât să plece împreună cu acesta. În jurnal Eva denumește țara în care este deportată Marta „Polonia”, deși regiunea se află în Ucraina, dar în timpul Holocaustului „Polonia” e echivalată cu „deportarea”, „lagărul”, „execuția în masă”, așadar cu „anihilarea”. La începutul războiului din est între naziști și sovietici, printre alte masacre care au avut loc în regiunile estice ale Europei este și masacrul de la Kameneț-Podolsk (26-27 august 1941), în care cel puțin 26300 de evrei au fost executați, printre care și 16000 evrei maghiari expulzați din teritoriile maghiare (Snyder 2028: 194-195). Printre aceștia se va fi aflat, cel mai probabil, și Marta, împreună cu familia sa.

situației și iminența persecuțiilor, frica și povara de a pierde pe cei dragi, frica de suferință, frica de moarte pur și simplu. Din acest moment, tiparul persecuției colective, atât de cunoscut din alte sute de mărturii despre Holocaust, va putea fi observat și în jurnalul Evei: pregătirea pentru mutarea în ghetou („Azi, la prânz, bunicul a venit să ne spună ca nemții îi aruncă afară pe evrei din casele mai frumoase și nu au voie să ia decât hainele de pe ei și nimeni nu-i întreabă unde vor dormi” – 30 martie, p. 100), purtarea stelei lui David („Azi s-a dat ordinul ca de-acum înainte evreii să poarte stea galbenă. Se prevede cât de mare să fie steaua și s-a dispus că trebuie cusută pe toate hainele” – 31 martie, p. 103), jaful bunurilor personale, materializarea violenței pe care Eva le simte direct în momentul în care polițiștii vin să-i ia bicicleta (7 aprilie: „Azi au venit să-mi ia bicicleta”; „Unul dintre polițiști era foarte supărat și a spus ca atât mai trebuia, ca un copil evreu mizerabil să facă așa un circ când i se ia bicicleta. De-acum, niciun copil evreu nu va avea dreptul sa aibă bicicletă, dar nici pâine, pentru că evreii o iau de la gura soldaților” – p. 111-113), arestarea celor dragi (9 aprilie: „Astăzi l-au arestat pe taticu” – p. 115) etc. În aceste circumstanțe, amintirea Martei devine din ce în ce mai prezentă, iar invocarea ei anticipează amenințător propriul destin al Evei:

„Azi a fost la noi Juszti. Plângea teribil și a spus ca tanti Poroszlay mi-ar permite să mă ascund la ferma, dar nenea Poroszlay a spus că nici nu poate fi vorba. Cu toate ca eu aş sta și în cocina de porci sau în staulul vacilor, aş fi gata sa lucrez orice, aş păzi oile, numai să nu mă împuște nemții ca pe Marta.” (27 martie, p. 93).

„Dumnezeule Doamne, păzește-ne să nu murim și ca Juszti să se întoarcă la noi! Vreau să trăiesc! Doamne, nu-i așa că a fost doar o întâmplare că nu ai fost atent când au ucis-o pe Marta, dar pe noi ai să ne păzești?” (29 martie, p. 99).

„De exemplu, ieri am visat ca eram Marta și stăteam pe un câmp larg. Nu am văzut niciodată așa un câmp. Și după aceea mi-am dat seama că este Polonia. Nicăieri nu se vedea vreun om, vreo pasăre sau vreun alt animal și era o liniște ca atunci când acasă așteptam să ne ducă în ghetou. În vis m-am speriat foarte mult din cauza liniștii și am început să fug. Deodată, jandarmul sașiu care i-a dat lui Agi înapoi țigările, m-a prins de gât și și-a așezat revolverul pe ceafa mea. Am simțit răceala revolverului, am încercat să strig, dar nu am putut scoate niciun sunet. M-am trezit ...” (14 mai, p. 157).

În 5 mai toată familia se mută în ghetou, ultima oprire înainte de deportarea finală la Auschwitz. Relatarea mutării e plină de tensiune și are capacitatea să sublimeze o bună parte din groaza momentului, așa cum o simte Eva.

Perspectiva acesteia e aceea a unui coșmar derulat cu încetinitorul. Totul e bulversat, umanitatea pare a fi dispărut în spatele manifestărilor urii căreia copilul nu i se poate sustrage. Atunci când ajung la „sălașul” din ghetou, Eva îl vede pentru prima dată pe bunicul său plângând (p. 138), semn al rupturii cu viața de dinainte. Din acel moment pentru cei persecutați este clar că nu mai sunt oameni în ochii celor care îi alungă dintre ei:

„Cei din comisie au spus «v-am repartizat un sălaș pe strada Szacsvey, nr. 20». Micul meu jurnal, este o mare deosebire, căci locuința este pentru oameni, iar sălașul e pentru vite. Pe cuvânt că Agi are dreptate. Am devenit în ochii arienilor niște animale” (Szolt 2017: 140).

Înghesuți în clădirile insalubre, membrii altădată prosperi ai comunității evreiești din Oradea sunt separați de „vecinii” lor pentru totdeauna. De aici încolo lor le va fi rezervată mizeria, foamea, tortura³³ și moartea. Tristețea și groaza copilului care privește dincolo de gardul ghetoului (p. 154) sunt exprimate foarte plastic prin gândul Evei la unul dintre cei doi vânzători de înghețată din Oradea, al cărui clopoțel pare că îl aude „dincolo”: „Poate că totuși a fost el și acum e trist deoarece clienții lui sunt închiși după un gard. Eu cred că-și amintește de mine, deoarece eu m-am dus cu el atunci la bunicul, ca să luăm medicamente pentru copilul lui.” (p. 155-156). Iar pentru orice așa-zisă abatere pedeapsa e moartea:

„Pe fiecare casă s-a lipit un afiș în care era trecut tot ceea ce nu este permis și semnătura: locotenent colonel de jandarmi Péterfy, comandantul ghetoului-tabără. De fapt, nu e voie să faci nimic. Dar cel mai îngrozitor este că pentru orice, pedeapsa este moartea. Orice se întâmplă nu există să te pună la colț, să primești bătaie, să faci foamea, să scrii de 100 de ori verbele neregulate, așa cum se întâmpla odinioară la școala. Nu! Nimic din toate astea! Cea mai mică și cea mai mare pedeapsă este moartea. Nu se specifică dacă este valabil și pentru copii, dar cred că se referă și la noi.” (Zsolt 2017: 145-147).

Moartea va veni implacabil în ciuda temerilor Evei, reluate prin invocarea imaginii Martei. „Mă gândesc numai la Marta – notează Eva în 30 martie 1944, ultima intrare din jurnal – și mi-e teamă că și nouă o să ni se întâmple

³³ Sunt în paginile jurnalului Evei și câteva ecouri ale torturii practicate de jandarmii maghiari în incinta fabricii de bere Dreher pentru a-i face pe locuitorii avuți ai ghetoului să spună unde au ascuns lucrurile de valoare. Aceleași ecouri le putem observa și în alte relatări (de exemplu Mozes 2007): „Micul meu jurnal, nu-i așa că data trecută am scris că orice rău poate fi și mai rău. Vezi că am avut dreptate. [...] [jandarmii] selectează oamenii, numai pe cei bogați, și îi duc la fabrica de bere Dreher. Acolo îi bat până mărturisesc unde și-au ascuns averile” (Zsolt 2017: 159).

ce i s-a întâmplat ei, degeaba spune toată lumea că nu mergem în Polonia, numai la Balaton”. Eva, văzând deportările care încep, abia mai are timp să dea jurnalul Mariskăi, servitoarea care le aducea din când în când mâncare și vești din afara ghetoului. Într-una din primele zile din iunie va fi urcată într-un vagon de vite, cu destinația finală Auschwitz. Acolo va supraviețui doar până în a doua jumătate a lunii octombrie, când, bolnavă, va fi trimisă la camera de gazare. Va supraviețui, grație jurnalului său, experiența emoționantă a traumei suferită de un copil dornic să trăiască, dar care „a trăit atât de puțin”.

Zimra Harsányi (Ana Novac). Din aceeași categorie face parte unul dintre jurnalele cele mai interesante din toată literatura Holocaustului, acela al Zimrei Harsányi (Ana Novac). Deportată din Transilvania de Nord sub administrație maghiară la începutul verii lui 1944, foarte tânăra Zimra (născută în 1929 la Dej³⁴) va fi internată la Auschwitz, la Płaszów (lângă Cracovia), dar și în alte lagăre spre sfârșitul războiului. Familia ei, mama, tatăl și un frate, și ei deportați, vor pieri în Holocaust. Cuprinsă de o adevărată febrilitate a scrisului ca formulă de evadare din cadrele fizice ale suferinței lagărelor de concentrare prin care trece, tânăra de numai paisprezece ani va reuși să noteze într-un caiet și pe bucățele de hârtie greu obținute, între iunie și octombrie 1944, ceea ce pare a fi singurul jurnal ținut și salvat de la Auschwitz. Zimra va supraviețui cu greu bolii și regimului de muncă forțată, fiind eliberată abia în mai 1945 din lagărul de la Kratzau (Chrastava), aflat în Cehoslovacia. Reîntoarsă în România se va recupera fizic abia după doi ani de stat în spital. Luându-și pseudonimul Ana Novac, se va dedica în totalitate scrisului, devenind unul din numele importante ale literaturii realist-socialiste care se impunea ca paradigmă estetică în acea epocă în România. Piesele sale de teatru, ca de exemplu *Familia Kovács*, 1955, sau *Preludiu*, 1956, imaginează, la limita totuși a conformismului, conflictul dintre fascism și comunismul triumfător ca formă de idealism înaintat sau „lupta – în spiritul ideilor partidului – unor personaje împotriva mediocrității, a rutinei și a constrângerilor” (Vasile 2015), fiind jucate în mai multe țări din lagărul socialist. Autoarea primește în 1957 chiar Premiul de Stat pentru activitatea ei literară. Dar în 1958, după câteva spectacole cu piesa *Ce fel de om ești tu?* (1957) și în contextul politic tensionat generat de revolta anticomunistă maghiară din 1956, va fi acuzată, printre altele, de „spirit negativist”, de situare „pe poziții ideologice greșite” și de negare

³⁴ Anumite surse documentare, nu neapărat de încredere, plasează nașterea sa în 1924 (Petrescu 2019: 154).

a „realizărilor regimului” (Consfătuirea... 1958: 5). Va fi exclusă din partid (1958) și din Uniunea Scriitorilor (1960) și va ajunge și în atenția Securității. În jurul anului 1960, ne arată fișele din dosarul de urmărire (Petrescu 2019: 144-146), lucrează la redactarea jurnalului său de lagăr. Autoritățile refuză însă să-l publice (*ibid.*: 146). Dacă dăm crezare informatorilor, din dosar reiese și imaginea unei individualități non-conformiste și nemulțumite față de realitățile politice ale epocii. Aceste nemulțumiri o fac pe încă tânăra scriitoare să caute cu orice preț să plece din România, lucru care se și petrece în 1965, atunci când în urma unei căsătorii de formă cu un cetățean maghiar reușește să ajungă în Ungaria. Tot în Ungaria „plecase” cu un an sau doi înainte și jurnalul său, dus clandestin de un jurnalist maghiar, Adam Raffy. Jurnalul va apărea pentru prima dată în maghiară (Harsányi 1966), limba în care fusese scris, sub titlul *A téboly hétköznapij: egy diáklány naplójából* (*Zile de nebunie: din jurnalul unei eleve*). Zimra nu va sta mult în Ungaria, aceasta fiind doar o etapă în drumul spre Occident. Pentru o perioadă scurtă ajunge în Berlinul de Vest și apoi, în 1968, la Paris. Poate nu întâmplător, a doua ediție a jurnalului va fi în germană și va apărea în 1967, în traducerea Barbarei Frischmuth, cu titlul *Die schönen Tage meiner Jugend*³⁵ (*Zilele frumoase ale tinereții mele*) și sub pseudonimul folosit în perioada românească (Novac 1967). Jurnalul va apărea imediat după stabilirea autoarei la Paris și într-o primă versiune franceză intitulată *J'avais quatorze ans à Auschwitz* (1968), în traducere proprie de data asta, pentru ca ulterior să devină cunoscut, în edițiile ulterioare, revizuite, sub titlul *Les beaux jours de ma jeunesse* (Novac 1996). După această ultimă ediție franceză, jurnalul va fi tradus în românește de Anca-Domnica Ilea, în 2004 (Novac 2004). Jurnalul e tradus și în engleză, olandeză și italiană.

Condițiile în care a fost scris – însemnări fragmentare și, pe alocuri greu inteligibile³⁶, făcute într-un caiet oferit cadou de un Kapo³⁷ și pe bucățele de hârtie recuperate din diverse locuri ale lagărului (Novac 2004: 15) – fac ca jurnalul să fi avut nevoie de pregătire pentru editare. Multe

³⁵ Probabil că Paul Schuster, al doilea soț al Zimrei, etnic german din România și scriitor el însuși, a avut de-a face cu trimiterea jurnalului în Germania sau măcar cu recomandarea acestuia către un editor. Conform informatorilor din dosarul de urmărire politică, Paul Schuster considera jurnalul „unic” și „valoros ca document” (Petrescu 2019: 146).

³⁶ „Ce naiba oi fi notat pe pagina asta? Habar n-am. Dar pe cea dinainte? Totul s-a șters. Hârtia, o foaie de varză veștedă, roasă de vreme. Din ce mormânt al memoriei au scăpat literele astea bete?” (Novac 2004: 9).

³⁷ Caietul a fost scos din lagărul de la Płaszów de un deținut de drept comun german, Otto, care s-a eliberat și l-a dus portăresei Zimrei. Acest caiet reprezintă grosul jurnalului (Novac 2004: 114).

dintre notițe s-au pierdut, mai ales cele din lunile pe care autoarea le petrece către finalul războiului în lagărele de muncă ale „Reichului” aflat în disoluție, iar acestea au trebuit rescrise din memorie. Acesta este și motivul pentru care diversele ediții în diferitele limbi invocate mai sus prezintă anumite variații, care însă nu modifică major textul, nici tensiunea sau efectul de autenticitate. O altă caracteristică a acestui jurnal este aceea că intrările nu sunt date. Ar fi fost de altfel greu ca în pericolul continuu, mai ales de la Auschwitz și Płaszów, sau în hazardul selecțiilor, al violenței arbitrare, al foamei, al bolii sau al muncii făcute până la epuizare noțiunea de timp să fi rămas intactă, iar experiența diaristei să se raporteze într-o manieră ordonată la aceasta. De asemenea, jurnalul nu spune cu fiecare pas al notațiilor o poveste, ca celelalte jurnale, în care semnificația centrală e suferința, iar deznodământul e supraviețuirea sau moartea, ci densifică evenimente, figuri și senzații din interiorul acestui imperiu al răului.

Dimensiunea evenimentială e mai degrabă marginală, Zimra nefiind interesată de notarea detaliilor decât în măsura în care acestea pot încadra suferința și senzațiile traumatice înregistrate cu grija unui autopsier. Aici putem întrezări detalii vagi despre traiectoria autoarei în lagăr. Putem citi despre prima ședere la Auschwitz, care se concentrează mai ales asupra colegelor de suferință devenite de nerecunoscut în masa de ființe reduse la statutul de obiecte aflate la cheremul torționarilor. Mizeria și foamea devin normalitate, iar pericolul selecției pentru camera de gazare, de care deținuțele sunt vag conștiente, cel puțin la început, e din ce în ce mai amenințător. Senzația dominantă asociată e aceea că toți cei adunați între gardurile de sârmă ghimpată ale lagărului au devenit non-ființe: „Musai să te deprinzi, îmi spun, a nu mai fi nimic, nimeni, o umbră cu o memorie inutilă, una dintr-un rând de cinci, *o cincime* [s.a.]” (Novac 2004: 11). După trei săptămâni la Auschwitz, urmează plecarea la Płaszów. E momentul în care Zimra și colegile ei văd trenurile cu deportați din Occident aduse pentru „soluția finală”, care-și păstrează încă aparențele de umanitate dar care, o știi pe pielea lor cele cu experiența lagărului, vor deveni la rândul lor „o gloată despuiată și rasă”:

„Neîncrezătoarele cu valize de o parte, de cealaltă gloata despuiată și rasă, aducând mai mult cu o turmă decât cu niște femei. Întâlnirea, desigur, inevitabilă. Numai că de data asta noi suntem turma, iar faptul că ne hlizim în loc să mugim pare să le surprindă pe cele cu păr. Cu logica lor înduioșătoare de civile, se interesează ca niște turiste: «Sunt niște nebune?»” (Novac 2004: 24).

În noul lagăr, suferința continuă pe aceleași coordonate, cu doar câteva detalii care adaugă nuanțe noi senzației de damnare: apelurile interminabile ținute sub umbra amenințatoarea a spânzurătorii din centrul lagărului (p. 36); apariția comandantului lagărului la locul de muncă al deținuților, însoțit de Rex, bulldogul său, care o sfâșie pe Illus, una dintre deținute; sosirea unui transport de saboți olandezi în care se simte „mirosul trupurilor însetate, înghesuie, nespălate” (p. 100), dar mai ales în care se vedea urma de netăgăduit a crimei. Senzația de damnare va fi din ce în ce mai mult asociată cu ura față de „Friții” (38), unul dintre ultimele sentimente rămase disponibile pentru Zimra în acest infern. Revenirea la Auschwitz, probabil la sfârșitul lui octombrie 1944, înseamnă revenirea într-un teritoriu în care moartea pândește sub forma bolii și a selecției pentru camera de gazare, de care Zimra e totalmente conștientă după experiența celor câteva luni de lagăr³⁸. Ulterior, firul evenimential se va subția până la aneantizare, pentru că în infernul concentraționar moartea și suferința sunt principalele evenimente.

Poate acesta este motivul pentru care cea mai importantă dimensiune a jurnalului Zimrei e reprezentată de portretele celor care populează acest univers, adevărate „fiziologii”. Figurile torționarilor sunt mai degrabă puține. „Friții”, cum îi numește autoarea, sunt reprezentați de cruda „Mutră de păpușă”, de siluetele amenințatoare ale soldaților SS din spatele armelor, de medicul SS care vrea s-o trimită la camera de gazare sau de comandantul lagărului de la Płaszów, probabil sadicul Amon Göth sau, în caracterizarea foarte plastică a Zimrei, „faimosul estet canibal” (Novac 2004: 64). Dar aceștia sunt departe, guvernându-și „infernul” într-o izolare „olimpiană”. Mai aproape de deținuți sunt acei „kapo” – gardienii deținuți, aleși mai degrabă din rândul criminalilor de drept comun –, al doilea cerc al ierarhiei lagărelor de concentrare. Lor le sunt rezervate în jurnal culorile gri ale amestecului dintre rău și bine: Slovaca, veterană a lagărului, cinică și dură, o brută care „nu se trezește decât să caftească” (p. 9); Otto, asasinul și violatorul, care totuși ia la eliberare caietul Zimrei și-l duce portăresei din viața anterioară; Jurek, deținutul supraveghetor, un copil maturizat în lagăr (p. 56), de care e interesată erotic una dintre supraveghetoarele nemțoaice; Kohnhauser, Lagerkapo-ul de la Płaszów, de la care Zimra face rost de caietul în care scrie și cel care le ocrotește pe deținutele care lucrează sub supravegherea lui; tatuatorul

³⁸ De altfel, Zimra scapă în extremis de „selecție” la infirmeria lagărului, cu ajutorul unei doctorițe curajoase (*ibid.*: 129-130).

slovac, probabil Lale Sokolov, celebru azi³⁹, care-i transcrie pe piele identitatea exprimabilă în lagăr doar printr-un simplu număr etc. Mai vii și mai detaliate sunt descrierile colegelor de suferință, dar și lor le sunt rezervate culori nuanțate, pentru că în lagăr e aproape imposibil să-ți păstrezi umanitatea intactă: prietena Sofia, fire rațională și stăpână pe ea; Julieta, supraviețuitoarea prin excelență grație cinismului și umorului negru, aflată în lagăr cu mama ei senilă; cele trei surori Falk, un adevărat comando al supraviețuirii, în care fiecare vine cu calități care în viața de dinainte ar fi fost considerate mai degrabă defecte; naiva Illus din Miskolc, „o «civilă» fără leac” (p. 52), care va sfârși sfârșiată de bulldogul comandantului din Płaszów; grupul de franțuzoaice, abia sosite la Auschwitz, care amenințate de șefa barăcii cu gazarea nu pot să creadă că așa ceva se poate întâmpla în „Europa secolului XX”⁴⁰. Dar cea mai interesantă și complexă figură e chiar a diaristei, vizibilă în dezlănțuirea estetă cu care privește și transcrie oroarea, în umorul negru în care-și găsește energiile de a rezista, în ironia și auto-ironia ca semn al rezistenței morale și mai ales în această obstinație de a scrie în mijlocul infernului.

Printre cele câteva analize critice scrise despre acest jurnal (Vice 2004; Hutton 2005; Cairns 2011) există acelea care consideră scrierea drept una hibridă, insistând asupra amestecului de „jurnal” și „ficțiune”, argumentul principal fiind reconstrucția cu ajutorul tehnicilor românești a notițelor, de altfel recunoscute ca fiind autentice (de ex. Vice 2004: 122). Senzația de „hibriditate” pe care o enunță comentatorii jurnalului vine din maniera neobișnuită în care sunt înregistrate detaliile universului concentraționar. Înscrierea ororii în discursul diaristic al Zimrei pare a fi subordonată creativității literare și acest lucru pare nelalocul său în discursul unei fete de paisprezece ani. Dar, în ciuda posibilelor reconstrucții și inserții făcute de autoare mai târziu, autenticitatea e mai degrabă generată de un alt fel de hibriditate. Da, jurnalul e autentic în măsura în care mare parte din acesta a fost salvat și reluat cu cea mai mare fidelitate posibilă în edițiile și traduceri publicate⁴¹. Dar încă din notația brută se simte vigoarea creativă a diaristei în modul în care este înregistrată oroarea trăită direct. Hibriditatea, dacă e să vorbim despre acest fapt, e creată de modul special – la limita expresivității lirice – în care e înregistrată experiența lagărului. Evenimentele,

³⁹ Datorită romanului documentar *Tatuatorul de la Auschwitz* scris de Heather Morris în 2018.

⁴⁰ „Franțuzoaicele dezlănțuite: - Ce imaginație morbidă! Persoane gazate cu miile, în Europa, în secolul XX...!” (Novac 2004: 137).

⁴¹ „Pot spune cu toată onestitatea că nu am falsificat relatările din jurnal și că nu i-am construit acestuia o falsă maturitate” spune Zimra Harsányi în prefața la ediția franceză a jurnalului (*apud* Vice 2004: 126).

figurile, senzațiile sunt densificate creativ și intensificate emoțional, cel mai probabil pentru a putea prinde nu numai ceva esențial din lumea lagărului sau emoția experienței traumatice, ci și pentru a consolida compensativ, prin scris, rămășițele de libertate fără de care autoarea n-ar fi supraviețuit. E adevărat că pe alocuri diarista e conștientă de valoarea testimonială a scrisului său, dar aceasta nu e totul: „Fie ca notițele astea să figureze printre mărturii, în ziua răfuielilor! Dar, și de-aș rămâne singura mea cititoare, tot aș scrie!” (Novac 2004: 44). Scrisul, chiar în condițiile îngrozitoare din lagăr, e – și acest lucru a fost observat cu asupra de măsură – nu numai un „act de supraviețuire” (Vice 2004: 122), nu numai modul în care Zimra luptă cu oroarea din jurul ei, dar mai ales lupta cu golul care pare a-i acapara sufletul. „Dumnezeu e un soi de Gauleiter care fabrică ploaia, prostia și moartea” scrie ea într-un reflex de revoltă (Novac 2004: 172), pe care reușește să-l exprime nu numai plastic, ci și într-o manieră memorabilă. Obișnuită cu scrisul de timpuriu (Novac 2004: 7, 42), Zimra continuă să scrie în lagăr pentru că scrisul e singurul instrument care îi permite să țină împreună și să pună în ordine haosul creat de răul din jur și, în același timp, să păstreze un refugiu, e adevărat că fragil, dar refugiu din universul terorii: „singurul teritoriu care mă privește [e] caietul meu” (*ibid.*: 42). Sau așa cum scrie chiar autoarea în prefața la ediția franceză, cu o oarecare doză post factum de auto-spectacularizare, dar totuși plauzibil și semnificativ pentru întregul jurnal:

„Am descins în lagăr cu obișnuința asta de a pune ordine în haosul din creierul meu, și cu câteva mii de pagini la activ; plus ceva mult mai important, cu obsesia, chiar boala de-a nu putea adormi fără să-mi fi clarificat în minte ziua respectivă.

Că Jurnalul meu ar fi singurul care va fi ieșit vreodată din lagăr, după câte știu, mă miră faptul! Contrar legendei, era de ajuns să vrei cu tot dinadinsul. Condamnate fiind oricum la gazare, de activitățile noastre literare sau de alt soi (se făceau ședințe de spiritism, se citeau poeme compuse pe priciuri) drept în cot îi dureau pe paznicii noștri! Totul era să găsești niscai hârtie, un ciot de creion... Așa am ajuns eu o scotocitoare prin gunoaie, o smulgătoare de afișe înrăită. Mi-ar plăcea să pot spune că mi-am impus corvoada asta pentru a completa memoria omenirii cu detalii, adică micile fleacuri concrete, mă rog, cotidianul pe care documentele, și nici măcar memoria (a mea personală), nu le pot reține. Ar fi ceva nobil, dar fals! A scăpa de obsesia potolului barem o oră pe zi! A mă-mpiedica să mă înec în gloată, în nenorocire, în angoasă; a avea un teritoriu, o existență «privată»; a nu-i cânta în strună destinului meu: oricum n-aș fi fost în stare să procedez altminteri fără să mă dezintegrez, fără să crăp înaintea tuturor” (*ibid.*: 7-8).

Miriam Korber-Bercovici. Imediat după începutul războiului dintre Germania nazistă și Uniunea Sovietică (22 iunie 1941), România, aliată a Germaniei, se va implica direct și energic în persecuția violentă a populației evreiești, formată într-o mare majoritate de cetățeni români, chiar dacă unii dintre ei deveniseră vremelnici, odată cu ocupația sovietică din anul precedent, cetățeni ai acestui stat. Antisemitismul românesc, accelerat de sloganurile luptei împotriva „iudeo-bolșevismului” (Snyder 2018: 252-253), va porni acum în mod oficial pe calea violenței instituționalizate și a crimei în masă. Semnificativă în acest sens este o foarte bine cunoscută declarație a lui Mihai Antonescu făcută la o ședință a guvernului din 8 iulie 1941, care arată hotărârea cu care statul român pornește pe calea barbariei în războiul care tocmai începea:

„Cu riscul de a nu fi înțeles de unii tradiționaliști care mai pot fi printre Dvs., eu sunt pentru migrațiunea forțată a întregului element evreesc din Basarabia și Bucovina, care trebuie asvârlit peste graniță... Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari... Dacă este nevoie, să trageți cu mitraliera.” (Benjamin 2005: 206).

Primele două luni ale războiului vor fi și lunile execuțiilor în masă, așa-zisa „curățare a terenului” în cuvintele lui Ion Antonescu, un eufemism macabru pentru proiectata purificare etnică. Acestea vor începe cu pogromul de la Iași și vor fi continuate mai ales în satele Bucovinei de Nord și ale Basarabiei, acolo unde se estimează că între 45000 și 60000 de evrei au murit numai între începutul lui iulie și sfârșitul lui august (Raportul final 2004: 176; a se vedea și Snyder 2018: 252). „Curățarea terenului” va continua, din 9 octombrie 1941, cu deportarea celor rămași în viață în teritoriul care va deveni o imensă câmpie a morții: Transnistria.

Miriam Korber e o supraviețuitoarea a deportării în această regiune a morții. S-a născut în 11 septembrie 1923 în Câmpulung-Moldovenesc⁴², în sudul Bucovinei, într-o familie de mici meseriași și negustori evrei. Până în toamna anului 1941 va duce o viață liniștită alături de familia extinsă cu ramificații în orașelul natal, în Botoșani, de unde erau bunicii materni, și în Cernăuți, acolo unde locuiau unchi, mătuși și verișori. Bună parte dintre aceștia vor pieri. Peste ani își va aminti cum, în ultimii ani de dinainte războiului, în orașul natal se vor manifesta doar vagi semne ale antisemitismului care cuprinsese România (Gușu 2009). Dar acestea vor deveni mai

⁴² La recensământul din 1930, în Câmpulungul-Moldovenesc erau 1488 de evrei, aproximativ 15 % din populația orașului. După deportarea din 1941, când procentul populației evreiești trebuie să fi fost același, foarte puțini s-au întors, cei mai mulți pierind în Transnistria (https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Campulung_Moldovenesc).

frecvente din anul 1940, lovind-o direct prin excluderea sa de la liceul din Botoșani. După începerea războiului, persecuția se va intensifica accelerat. În august va deveni obligatorie purtarea stelei lui David (*ibid.*), în septembrie vor urma percheziții, iar în 12 octombrie, într-o zi de duminică, aproape fără avertisment⁴³, toată familia – bunicii paterni, mama, tatăl și sora mai mică Silvia (Sisi) – va fi înghesuită în vagoane de marfă pentru a fi deportată, împreună cu alți coreligionari, în privirile ostile ale vecinilor:

„[...] oamenii veniți la biserică. Se uitau la noi ca la niște monștri și vecinii, obișnuți cu noi, nu s-au ferit să scuipe: «Uite, jidanii. Bine le face, bine le face. Din cauza lor e războiul». Gata, nu mai eram fetele lui Korber, fetele grase și frumoase cum se spunea.” (Gușu 2009).

Va urma o călătorie grea și umilitoare către necunoscutul care se va dovedi a fi infernul din Transnistria. Etapele vor fi Cernăuți, Otaci, Moghilău⁴⁴ și, în cele din urmă, Djurin, care va deveni locul de suferință al lui Miriam până în aprilie 1944.

În momentul deportării, Miriam abia împlinise de câteva zile 18 ani. De ziua sa primise în dar de la un prieten – Bondy – un caiet „cu coverți de piele maronie și hârtie grosă” (Korber-Bercovici 2017: 10), pe care îl va pune întâmplător într-o boccea pregătită în graba împachetării lucrurilor de strictă necesitate în vederea deportării. Acest caiet, în care va începe să noteze începând cu 4 noiembrie 1941 frânturi ample din experiența traumatică a deportării și ghetoizării, va deveni jurnalul său de „ghetou”. Va scrie în acest caiet până în 10 octombrie 1943. În aprilie 1944, la foarte puțin timp după trecerea frontului prin Djurin, va pleca pe jos spre țară. Jurnalul va rămâne în grija mamei, rămasă în Djurin să-și aștepte soțul luat cu forța într-un lagăr de muncă forțată din apropierea Odesei. Miriam va ajunge la sfârșitul lui aprilie în Botoșani, unde va sta la bunicii materni în așteptarea membrilor familiei rămași în locurile de deportare. Mama, sora și tatăl vor supraviețui. Nu vor supraviețui bunicii paterni, morți într-un spital din

⁴³ „Afișele au apărut în cursul zilei de vineri [10 octombrie – n.m. D.T.] și toboșarul spre prânz tot vineri. Existau un singur toboșar și un soldat cu armă, care a citit afișul care era pe pereți: «În numele mareșalului Antonescu toți jidanii, nu evreii, toți jidanii...» În clipa aceea am decăzut. Și atunci când au făcut percheziția și prietenii mei erau aproape. Dar în clipa în care am văzut că pe perete scrie așa.... Fără nicio jenă, în mod intenționat ni se spunea așa. Eram jidani, nu mai eram oameni normali, nu mai eram evrei sau, cum aveam noi impresia că suntem, cetățeni români de religie mozaică” (Gușu 2009).

⁴⁴ Cele două orașe se află, față-n față, de-o parte și alta a Nistrului, Otaci în Basarabia, Moghilău în Transnistria de-atunci, Ucraina de azi.

Moghilău chiar în prima jumătate de an de deportare și nici o bună parte din rudele deportate din Cernăuți. După război, Miriam se va căsători, va deveni medic pediatru, ajungând să lucreze până la pensie la spitalul Fundeni din București. Își va redescoperi jurnalul, păstrat de mama sa, în 1967. Deși soțul său, implicat în promovarea culturii româno-evreiești⁴⁵, va încerca să-l publice, contextul politic dominat după anul 1971 de energii mai degrabă șovin-naționaliste nu e deloc prielnic unor astfel de texte care să pună sub semnul întrebării narațiunea eroic-identitară românească oficială. Jurnalul va fi publicat pentru prima oară în traducere germană în 1993, cu ajutorul nepotului său⁴⁶, fiul sorei Silvia, și într-o primă ediție românească în 1995. O a doua ediție a apărut în 2017.

Primele intrări ale jurnalului sunt retrospective, ele rememorând într-otonalitate de firească lamentație⁴⁷ evenimentele de dinaintea ajungerii în ghetoul din Djurin: ordinul brusc de deportare, înghesuiala din vagoanele de vite care-i transportă la Otaci, călătoria prin peisajul distrus de război care prevestește mizeria ce-i așteaptă, scrijeliturile de pe zidurile caselor ruinate cu numele celor uciși în săptămânile anterioare, întâlnirea cu cei deportați mai devreme⁴⁸, deveniți imaginea premonitoare a propriului lor viitor. Trecerea Nistrului și sosirea la Moghilău certifică ruptura cu lumea de dinainte și intrarea bruscă într-o lume în care mizeria extremă, violența și moartea devin obișnuință: „Cel mai trist lucru care ni s-a întâmplat era că pentru noi moartea și-a pierdut misterul. Am văzut morți fără să clipesc din ochi...”, notează Miriam, povestind cum bunicii sunt lăsați în azilul improvizat de comunitatea evreiască a deportaților din Moghilău (Korber-Bercovici 2017: 23), acolo unde vor și muri în mai puțin de o jumătate de an. Întâlnirile cu cunoscuții din viața „anterioară” devin adevărate întâlniri cu fantome (p. 24). Dar orașelul de pe malul Nistrului nu e decât o etapă pentru deportați. Ei n-au voie să rămână acolo. Trebuie să meargă mai departe. În cele din urmă vor ajunge la Djurin, acolo unde își vor petrece următorii

⁴⁵ Soțul său, Israil Bercovici (1921-1988), a fost unul dintre animatorii culturii evreiești de limbă idiș din România celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Dramaturg și poet de limbă idiș, traducător, regizor și istoric al teatrului idiș din România, Bercovici a funcționat multă vreme ca secretar al Teatrului Evreiesc de Stat (cf. Grözinger 2002).

⁴⁶ E vorba de profesorul Andrei Corbea-Hoișie.

⁴⁷ „Cine și-ar fi închipuit că voi inaugura acest caiet, dedicat a fi un album de poezii, în această situație” (Korber-Bercovici 2017: 16).

⁴⁸ „În prima noapte la Atachi (sic!) am văzut ce înseamnă mizeria omenească. Am văzut oameni fără chip omenesc, am văzut copii cu ochii umflați, picioare degerate, mânuțe neputincioase: mame cu copii morți în brațe, bătrâni, tineri învelți în zdrențe: erau evreii din Edineț” (*ibid.*: 18).

doi ani în mizerie și incertitudine. Ceea ce putem vedea în însemnările din restul jurnalului este mai puțin o poveste a supraviețuirii, deși aceasta există în fundal, cât mai ales un monolog al revoltei tinereții împotriva unei lumi devenite literalmente o capcană a morții. La Djurin existența deportațiilor e mizeră⁴⁹. Frigul, foamea, precaritatea adăposturilor, boala reprezintă constantele vieții cu care deportații trebuie să se obișnuiască: „Da, ne acomodăm mediului. Omul e un animal, totul e obiceiul”, notează Miriam în 3 ianuarie 1942 (p. 41). Spunând asta e conștientă că în alte locuri ar putea fi mai rău, iar acel rău ar putea să însemne moartea. Diarista își dă seama foarte curând de faptul că au fost trimiși acolo pentru a muri. Amintindu-și, în 21 ianuarie 1942, de rebeliunea legionară din anul precedent, Miriam notează: „Și atunci era rău, credeam că nu poate fi mai rău, dar azi îmi dau seama c-ar fi fost mai bine să ne fi omorât atunci pe toți, la noi în casă, decât să ne fi trimis în pustiu, să murim de frig și foame, căci acesta e scopul ce-l urmăresc cei ce ne-au trimis aici” (p. 46). Moartea e prezentă în veștile primite despre bunicii paterni morți la Moghilău, cele despre moartea cunoscuților sau zvonurile despre execuțiile în masă din toată regiunea, zvonuri pe care istoria le va dovedi ca fiind adevărate la o scară mult mai mare decât ceea ce-și poate închipui în acel moment tânăra:

„Vor să ne omoare pe toți! Și ce este mai ușor decât să omori evrei neputincioși. Se povestesc lucruri teribile despre felul brutal în care au fost omorâți mii de evrei în satele și orașele Ucrainei. Nu mi-aș fi putut închipui că civilizația veacului al XX-lea va permite asemenea orori” (p. 86).

O analiză atentă a jurnalului ar putea evidenția faptul că imaginile de-zumanizării și morții sunt accentuate de o obsedantă reluare a gândului la un „acasă” care aici înseamnă în primul rând amintirea dureroasă a vieții de dinaintea deportării. Experiența traumatică e amplificată continuu de referința la o viață anterioară, în care umanitatea deportaților, acum negată, părea naturală:

„Trebuie să-mi închipui că n-am avut niciodată casă, că am fost nomazi. Dar amintirile sunt mai tari decât voința și se înșiră una după alta și se învârt într-un cerc vicios, casa, copilăria, trecutul, prezentul trist și viitorul pustiu” (p. 66).

⁴⁹ E vorba de o mizerie care-i permite diaristei încă de la început câteva considerații despre gradul de civilizație al regiunii, aflate de câțiva ani sub stăpânirea sovietică: „Am așteptat să găesc aici o țară cultivată; credeam că U.R.S.S a schimbat înfățișarea vechii Rusii, dar în realitate comunismul a înrăutățit și mai mult starea culturală a Ucrainei. Țăranul lucra în colhoz, dar șefilor colhozurilor le era mai ușor să-l ție în întuneric și după câte se vede l-au ținut. Țăranul ucrainian e mai înapoiat decât cel român” (p. 30, a se vedea și p. 23, 26, 32, 63).

„Veșnic mă gândesc la «acasă»” (25), „n-aș fi crezut că țin mult la casă” (29) spune încă din primele pagini Miriam, subliniind faptul că pentru deportați imaginea lui „acasă” a devenit o adevărată „Fata Morgana” (52). „Acasă” înseamnă locurile din orașul natal sau Botoșani și oamenii de acolo, înseamnă amintirea „mâncării” (33) sau a „liniștii” (51) de dinainte, veștile despre cei dragi (84) sau semnele grijii acestora față de soarta deportaților (96). Dar, în mod surprinzător, „acasă” înseamnă și amintirea unui peisaj luminos de iarnă, pe care Miriam și-l reprezintă prin referința la *Iarna* lui Alecsandri (45), amintirea lecturilor din Teodoreanu în care își reflectă emoțiile întârziat adolescente (85), ori amintirea unui peisaj de munte, contrapus câmpiei noroioase din jurul Djurinului (53). Observăm și din aceste referințe culturale paradoxul generator de traumă pe care-l trăiește tânăra: amintirea puternică a unei patrii care a alungat-o, dar după care totuși tânjește. Patria⁵⁰, echivalată mai ales cu casa și orașul natal, e elementul mnemonic care accentuează ruptura destinului, e parte importantă a contrastului elementar generator de traumă, individuală și colectivă deopotrivă, cealaltă fiind suferința extremă, a sa și a celorlalți:

„Mereu vin vești despre morți, maturi și copii fără alegere. Nu mai am ce scrie, nu mai am cuvinte să exprim ce simt, mi-e atât de plină inima de dor, durere și ciudă! Ce exprimă cuvintele față de ceea ce simt eu? Cuvintele sunt goale, picături de piatră.” (p. 82).

Experiența traumei pare că alungă cuvintele. Așa se și explică lungile perioade de tăcere ale jurnalului și tăcerea finală, după octombrie 1943, când Miriam nu mai scrie nimic în jurnal. De fapt, scrierea jurnalului îi pare autoarei un act inutil încă de la începutul deportării. „La ce-aș mai scrie zilnic ce se-ntâmplă?” se întreabă Miriam, simțind această inutilitate monotonă a mizeriei și suferinței (p. 28). Amenințarea morții o face nu de puține ori să transcrie disperarea și inutilitatea actului scrisului, dublată de o abia simțită aversiune față de valoarea jurnalului ca obiect mnemonic al traumei: „Știi că e fără rost tot ce scriu. Nimeni nu va citi ce am scris, iar eu, dacă voi scăpa cu viață de aici, voi arunca în foc tot ce îmi va aduce aminte de timpul blestemat petrecut în Djurin.” (p. 87). Dar imediat după aceste cuvinte e notat: „Și totuși scriu”, ca un semn al îndârjirii de a înregistra oroarea. Miriam

⁵⁰ „Abia acum simt că mi-e dor de patrie, notează Miriam în 10 februarie 1942. Nu socoteam România, sau mai bine zis Câmpulung, drept patrie. Cauza era că veșnic eram obidiți și dați la o parte de români. Dar azi când suntem departe, când sute de kilometri ne despart de micul nostru Câmpulung, simt cât de dor și cât de aproape mi-e patria.” (p. 52-53)

scrie pentru a povesti mai departe⁵¹, dar și din dorința de a „cere socoteală Providenței” (p. 99). De fapt, în ciuda deznădejzii provocate de suferința extremă, Miriam, ca mulți alți diariști ai Holocaustului, simte nevoia de a scrie ca act testimonial și ca act al revoltei împotriva inumanității unei epoci infernale.

Concluzii

Toate jurnalele copiilor și tinerilor analizate mai sus sunt parte specială a memoriei traumatice a Holocaustului din spațiul românesc pentru că reușesc să transmită peste timp atât cadrele generale ale tragediei, atât detaliile rupturii istorice, dar mai ales tensiunea experienței traumatice, așa cum e aceasta percepută prin ochii unor ființe încă inocente, prinse brusc în vârtejul unei istorii violente. Această tensiune e amplificată de forma jurnalului. Spre deosebire de memorialistică sau de mărturia documentară, reprezentarea traumei în jurnal pornește tot de la nucleul unei experiențe individuale, dar e trăită în succesiunea evenimentială a imediatului și transcrisă la mică distanță temporală de eveniment. Astfel, reprezentarea evenimentelor funcționează după o logică a rupturii, congruentă cu ruptura existențială provocată de tragedia trăită de diarist. Jurnalul e reprezentarea tragediei aflate în desfășurare și, astfel, tensiunea și emoțiile puternice îi sunt caracteristice. Diaristul notează înlănțuirea evenimentelor traumatice, sperând sau lupătând pentru supraviețuire, fără a avea însă în minte, ca memorialistul, deznodământul sau imaginea panoramică a evenimentelor istorice. Diaristul transcrie astfel și tensiunea în desfășurare a istoriei. Astfel, jurnalul e mai aproape de documentul istoric nu numai pentru că înregistrează detaliile factuale ale evenimentului de „ruptură istorică” (LaCapra 2004) reprezentat de Holocaust, ci mai ales pentru reușește să prezeve tensiunea autentică a relației dintre individul devenit victimă și vârtejul violent al istoriei. Dar dincolo de această dimensiune individuală, în jurnalele Holocaustului, cadrul traumatic individual în care își transcriu inițial experiențele se desface inevitabil către tragedia colectivă a comunității din care fiecare dintre ei face parte. Astfel, putem observa că jurnalul are și calitatea de a se raporta și de a documenta tragedia colectivă. Fiecare dintre acești diariști își asumă implicit, prin chiar actul scrisului, un act testimonial (Tucan 2018: 288 și urm.). Dar această dimensiune testimonială e amplificată de conștiința importanței scrisului. O dovedește referința continuă la suferința tuturor celor

⁵¹ „De-am ajuțe numai să putem povesti toate cândva” (p. 40).

asemenea lor, o dovedește asumarea unei voci colective, vocea celor care trăiesc oroarea. Jurnalele lor sunt, astfel, și dovada unei maturizări precoce, cauza directă a acesteia fiind devenirea infernală a lumii în care se luptă să supraviețuiască. În cele din urmă însă, fiecare dintre ei simte și transcrie suferința pentru a lăsa o mărturie necesară și autentică peste timp.

Referințe bibliografice:

- ANONIMĂ..., 2007: *Jurnal de fată din Târgu Frumos*, manuscris descoperit și editat de Dan Petre Popa, București, Editura Albatros, 2007.
- BANUȘ, Maria, 1977: *Sub camuflaj. Jurnal 1943-1944*, București, Cartea românească.
- BANUȘ, Maria, 2014: *Însemnările mele*, 2 vol., text stabilit, note și comentarii de Geo Șerban, București, Cartea românească.
- BENJAMIN, Lya (ed.), 2005: *Comisia internațională pentru studierea Holocaustului. Documente*, Iași, Polirom.
- BRĂNIȘTEANU, B., 2003: *Jurnal*, vol. 1, București, Hasefer.
- BRUNEA-FOX, F., 1997: *Orașul măcelului. Jurnalul rebeliunii și al crimelor legionare*, prefață de Z. Ornea, București, Hasefer.
- CAIRNS, Lucille, 2011: *Post-war Jewish Women's Writing in French*, London – New York, Routledge, e-book edition.
- CARMELEY (STEIGMAN), Felicia, 1997: *Shattered! 50 Years of Silence. History and Voices of the Tragedy in Romania and Transnistria*, Scarborough Ontario, Abbeyfield Publishers.
- CARP, Matatias, 1946-1948: *Cartea neagră. Suferințele evreilor din România. 1940-1944*. Vol. 1: *Legionarii și rebeliunea*, București, Editura Socec, 1946; vol. II: *Pogromul de la Iași*, București, Societatea de Editură și Arte Grafice „Dacia Traiană”, 1948; vol. al III-lea: *Transnistria*, București, Societatea de Editură și Arte Grafice „Dacia Traiană”, 1947.
- CAZAN, Marius, 2018: *Ion Antonescu's Image in Postcommunist Historiography*, in FLORIAN 2018, 208-241.
- Consfătuirea..., 1958: *Consfătuirea oamenilor de teatru*, „Teatrul”, Anul III, Nr. 7, iulie 1958, p. 5.
- DAGANI, Arnold, 2004: *Groapa e în livada de vișini*, ediția a II-a, îngrijită de Lya Benjamin, București, Hasefer.
- DORIAN, Emil, 1996: *Jurnal din vremuri de prigoană*, Hasefer.
- DORIAN, Emil, 2006: *Cărțile au rămas neterminate. Jurnal 1945-1948*, București, Compania.
- DORIAN, Emil, 2013: *Cu fir negru de arnici. Jurnal 1949-1956*, București, Compania.
- FLORIAN, Florian (ed.), 2018: *Holocaust Public Memory in Postcommunist Romania*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- GRÖZINGER, Elvira, 2002: *Die jiddische Kultur im Schatten der Diktaturen. Israil Ber-covici – Leben und Werk*, Berlin-Wien, Philo Verlag.

- GUȘU, Cosmina, 2009: Interviu cu Miriam Korber-Bercovici (31 octombrie 2009, București), <http://www.inshr-ew.ro/ro/marturii/162-interviu-miriam-korber-bercovici.html>, accesat la 23.05.2020.
- HARSÁNYI, Zimra, 1966: *A téboly hétköznapjai: egy diáklány naplójából*, Budapest, Kozmosz Könyvek.
- HEYMAN, Eva, 1991: *Am trăit atât de puțin*, traducere și prefață de Oliver Lustig, Editura Alex.
- HUTTON, Margaret-Anne, 2005: *Testimony from the Nazi Camps. French women's voices*, London – New York, Routledge.
- KORBER-BERCOVICI, Miriam, 2017: *Jurnal de Ghetou*, cuvânt înainte de Alexandru Florian, București, Ed. Curtea Veche.
- KUNT, Gergely, 2016: *Agnes Zsolt's Authorship of her Daughter Éva Heyman's Holocaust Diary*, *Hungarian Studies Review*, Vol. XLIII, Nos. 1-2 (Spring-Fall, 2016), p. 127-154.
- LACAPRA, Dominick, 2004: *History in transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca, N.Y and London: Cornell University Press.
- LUSTIG, Oliver, 1991: *Introducere la Eva Heyman, Am trăit atât de puțin*. Editura Alex, p. 5-36.
- Martiriul...*, 1991: *Martiriul evreilor din România: 1940-1944. Documente și mărturii*, București, Hasefer.
- MIRCU, Marius, 1947: *Pogromurile din Basarabia și alte câteva întâmplări*, București, Editura Glob.
- MOZES, Tereza, 2007: *Staying Human Through the Holocaust*, Calgary, University of Calgary Press.
- NOVAC, Ana, 1967: *Die schönen Tage meiner Jugend*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- NOVAC, Ana, 1996: *Les beaux jours de ma jeunesse*, Paris, Ballard.
- NOVAC, Ana (Zimra Harsányi), 2004: *Frumoasele zile ale tinereții mele*, traducere de Anca-Domnica Ilea, Cluj-Napoca, Dacia.
- PETRESCU, Corina L., 2019: *On Sources and Files: The Making of the Securitate Target Ana Novac*, in Valentina Glajar, Alison Lewis, Corina L. Petrescu (ed.), *Cold War Spy Stories from Eastern Europe*, University of Nebraska Press-Potomac Books, p. 137-160.
- Raport final..., 2004: Tuvia Friling, Radu Ioanid, Mihail E. Ionescu (ed.), *Raport final al Comisiei Internaționale pentru studierea Holocaustului din România*, Iași, Polirom.
- SACHAR, Howard M., 2006: *A History of the Jews in the Modern World*, New York, Vintage Books.
- SCHULTZ, Deborah, 2011: *Survival and Memory: Arnold Daghani's Verbal and Visual Diaries*, in Valentina Glajar, Jeanine Theodorescu (ed.), *Local History, Transnational Memory in the Romanian Holocaust*, New York, Palgrave Mcmillan, p. 91-117.
- SEBASTIAN, Mihail, 1996: *Jurnal*, Humanitas.
- SNYDER, Timothy, 2018: *Pământul negru. Holocaustul ca istorie și avertisment*, București, Humanitas.
- TSUR, Reuven, 2005: *Menekülés a gettóból: egy nagyváradi zsidó család története* [Evdare din ghetou: povestea unei familii evreiești din Oradea], Budapest, Noran.
- TUCAN, Dumitru, 2018: *Memoria traumatică și literatura testimonială*, in „*Quaestiones Romanicae*”, VI, vol. 1, p. 277-289.

- TUCAN, Dumitru, 2020: *A trăi înfernul. Jurnale din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor*, in *Philologica Jassyensia*, an XVI, nr. 1 (31), p. 155-169.
- VASILE, Cristian, 2015: *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu*, București, Humanitas, e-book edition.
- VICE, Sue, 2004: *Children Writing the Holocaust*, Palgrave McMillan.
- ZAPRUDER, Alexandra, 2002: *Salvaged pages: young writers' diaries of the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press.
- ZSOLT, Ágnes, 1947: *Éva lányom [Eva, fata mea]*. Budapest, Új Idők.
- ZSOLT, Ágnes, 2017: *Eva, fata mea*, traducere de Eva Galambos, București, Editura Hasefer.

UN ESTUDIO COMPARATIVO DEL EXPERIMENTALISMO EN LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE *LA MODIFICACIÓN DE MICHEL BUTOR Y RAYUELA DE JULIO CORTÁZAR*

Yakoub ABIDI

Universidad de La Manouba, Túnez

yakoub.abidi@outlook.com

A Comparative Study of Experimentalism in the Main Characters of Michel Butor's *Second Thoughts* and Julio Cortázar's *Hopscotch*

This article proposes a comparative study of the treatment of characters in the vanguardist experimental literary art, by examining the relationships between the main characters in *Second Thoughts* (1957) by Michel Butor and *Hopscotch* (1963) by Julio Cortázar, without forgetting the relationship of these characters with the narrative sets of both novels and with the new literary trend of those years, *the Nouveau Roman (New Novel)*. To summarize, the study aims to provide a view of the development of the narrative in the nineteen fifties and early sixties through the detection of its experimental manifestations in each of the main characters of the aforementioned novels.

Keywords: *Michel Butor; Julio Cortázar; Second Thoughts; Hopscotch; Comparative Literature; New Novel; Vanguardism; Experimentalism.*

La literatura vanguardista surgió en las primeras décadas del siglo XX. En general, se trata de una gran cantidad de obras literarias que rompieron con todos los patrones que se consideraban “correctos” hasta ese entonces. Avant-garde es el término francés del que deriva la palabra “Vanguardia”.

La característica principal de la literatura vanguardista fue la apertura a la imaginación y a la creatividad, usando técnicas y modos de expresión novedosos para aquella época:

„El término vanguardia que proviene del francés “avant-garde”, fue forjado en los días de la Primera Guerra Mundial (1914/1918) o al menos durante esos días adquirió carta de naturaleza en las letras francesas, extendiéndose luego a otros países. El apelativo literatura de vanguardia resume con innegable plasticismo la situación avanzada de pioneros ardientes que adoptaron los primeros cultivadores y apologistas.” (Palanco López y Gutiérrez Gutiérrez: 2009)

La modificación es una novela publicada por Michel Butor en 1957 y cuenta la historia de Léon quien, ya cansado por un matrimonio monótono, toma un tren en París para encontrarse con Céline, su amante, en Roma.

Léon piensa llevar su amante a París para comenzar una nueva vida con ella. Sin embargo, en el trayecto, medita profundamente en su pasado, su presente y su futuro. Él concluye que no vale la pena llevar a Céline a Francia porque la relación terminará igual que la que mantenía con Henriette, su esposa.

Por otro lado, *Rayuela* fue escrita por Julio Cortázar en 1963. La trama narra la historia de Horacio Oliveira, un intelectual argentino que no contaba con abundantes recursos económicos. La novela está dividida en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados”.

La primera parte de la novela trata esencialmente de la relación de Horacio con la Maga y otros entuertos que le tocó vivir. La segunda parte narra las vivencias del protagonista en Buenos Aires y otros lugares. La tercera parte es la conclusión y el clímax de mucho de lo que se dijo en las dos partes anteriores.

Ahora bien, ambas novelas constituyen el marco perfecto para el análisis comparativo del tratamiento de los personajes en el arte literario vanguardista experimental porque los autores de ambas piezas pusieron en práctica las técnicas características de este movimiento literario:

„La narrativa de Cortázar de la década del sesenta aparece, en gran parte, como tributaria de los procedimientos y matices estéticos propios de la vanguardia: de *Historias de cronopios y de famas*, de 1962, a *Último round*, de 1969, se encuentran gran cantidad de textos que abundan en procedimientos y preocupaciones estético-culturales de cuño vanguardista.” (Vulcano: 1999:117)

El personaje al que prestamos atención en *La modificación* es a Léon, la figura principal y quien tiene la mayor cantidad de marcas del arte vanguardista experimental. Todos los personajes, pero especialmente Léon, muestran cómo el autor va poco a poco cambiando la manera en que las novelas tradicionales los presentaban. Ellos pasan de ser personas célebres a seres tan naturales como los de la cotidianidad:

„*La modificación* se publica en un momento en el que los conceptos de personaje y de héroe novelesco han comenzado ya a transformarse, en consonancia con la manifiesta voluntad de renovación que domina el panorama literario francés de los años cincuenta y que la crítica, en evidente intento unificador y ciertamente simplificador, ha dado en llamar *Nouveau Roman*.” (López: 2000:43)

Como todos los personajes de la narrativa vanguardista, Léon está envuelto en la realidad del mundo. Es exitoso, posee recursos, es inteligente, pero, a la vez, está abrumado por las situaciones cotidianas. Su matrimonio no funciona, está desesperado por encontrar un amor y está creyendo que en su amante está lo que ha perdido en casa.

Otro aspecto que se ve en Léon y que lo hace propio de este tipo de literatura, es la aparente indecisión en que vive. Por un lado, parece seguro de que ha encontrado su amor, pero, por otro lado, llega a dudar y termina concluyendo que debe dejar todo como está; que su amante debe quedarse en su país y que él debe seguir en el suyo.

Léon está en su camarote durante el viaje y parece estar pensando en la creencia del barquero que cruza al otro lado las almas de los difuntos. Es ésa una manera de pensar del personaje que, en este tipo de novelas, parece estar entre dos mundos.

Por un lado, Léon es tan humano como el que más; está conectado con la existencia de otros mundos que la filosofía y la mitología le habían inculcado, sobre todo si se toma en cuenta la idea de que, igual que en las antiguas mitologías, él va detrás de su amada:

„*La modificación* presenta, en efecto, un evidente intertexto virgiliano, a partir del cual quedó configurado, ya desde el siglo I a.C., el “mito literario” de Eneas. Pero no hay que olvidar que éste resultó de una encrucijada de hipotextos homéricos que, por su parte, supieron absorber relatos míticos de orígenes remotos, como el de Orfeo y su bajada al Hades en busca de su amada Eurídice.” (López: 2010:363)

Tan lejos viaja Léon por los supra mundos que termina siendo casi otra persona. Sus pensamientos son otros; otras son sus conclusiones y sus consideraciones van haciéndose, cada vez, más profundas durante el recorrido del viaje.

Pero, no se debe prestar atención solamente al mundo del más allá en el que está Léon durante su viaje. Hay que ver que él regresa constantemente al mundo de los mortales. Solamente, hay que ver cómo el autor siempre se dirige a él con un “usted” que hace que el lector se conecte

directamente con él, con sus pensamientos, con sus sentimientos, con sus ideas y con su manera de ver la vida.

Aunque él conoce este trayecto, pues constantemente lo hacía, porque era el director de la sucursal de máquinas de París, ahora lo hace con otro modo de pensar: París es el símbolo del trabajo y de la monotonía, mientras que Roma representa el placer y la vida alegre que él busca.

Los ojos de Léon nos ayudan a ver cómo él entendía las relaciones de amistad, sus compañeros de viaje y de trabajo, sus amigos, su esposa, sus hijos y su amante. Su manera de ver todo aquello es un retrato de ese personaje de la literatura de vanguardia experimental que no se desconecta de su entorno habitual, sino que es una pieza clave en el día a día del mismo.

Léon es una mezcla entre lo tradicional y lo moderno de su época. El autor de la novela logra que el lector escuche, en él, las voces de la conciencia como representación del hombre de familia tradicional, pero, a la vez, hace que se le escuche con consideraciones propias de un hombre no dispuesto a vivir en las rabietas de su esposa y envuelto en las andanzas de sus hijos inquietos:

„Tampoco altera en esencia el estatuto del personaje, que mantiene un carácter, una identidad y un pasado propios, al tiempo que sigue desempeñando alguna función esencial en el desarrollo y resolución del conflicto planteado. Sin embargo, sí adopta una sorprendente e inusual perspectiva de narración.” (López: 2000:43)

Sobre esto último, hay que destacar que, aunque Léon parece encarnar algunos personajes míticos, él se diferencia de ellos, no solo en que no tiene características de héroe milagroso e inmortal, sino también en que, mientras éstos van tras lo que su entorno consideraba un amor imposible y legal, él va tras uno que las normas éticas de su sociedad no aprobarían con alegría.

En Rayuela, el personaje que llama nuestra atención es Horacio, quien es la figura principal y en torno a la que gira toda la narrativa. La realidad con que el autor lo presenta y las características que posee lo hacen un personaje digno de la literatura vanguardista.

Horacio es ese personaje que representa al hombre que se opone a lo ordinario, que no está de acuerdo con lo cotidiano y que desea experimentar otras cosas, sin importar que rompa los patrones de la sociedad. Él no parece estar apegado a los compromisos, sino que quiere vivir libre:

„Oliveira, como Cortázar, es un extranjero que intenta seguir el ritmo frenético de la ciudad, la capital de las artes que contiene un calidoscopio cultural concomitante de ideas en constante movimiento, pero que fracasa en conectar con la escena neo-vanguardista.” (Duran: 2016:117)

Horacio es fácilmente comparable con León, compartiendo con él el aparente cansancio de la monotonía y la búsqueda de un amor que los introduzca por aguas mucho más profundas que las que conocen.

Pero el personaje principal de *Rayuela* es mucho más audaz, parece menos melancólico y se muestra mucho más aventurero que León, protagonista de *La modificación*. Talvez, la diferencia está relacionada con el carácter reflexivo que es más propio de una obra que otra.

Horacio es el protagonista y aventurero de la trama, pero, igual que León, en *Rayuela*, no es un héroe. Por lo contrario, es un ser humano con los mismos desaciertos que todos los demás. De esta manera, el autor de *La modificación* procura presentar un personaje real, con espíritu que aspira a otro mundo, pero que, mientras tanto, vive entre los mortales:

„Lejos de ser un héroe de acción, el protagonista de la obra apenas actúa o se desplaza, físicamente constreñido al espacio del compartimento del tren que le lleva a Roma y del que tan sólo sale para fumar, comer o simplemente estirar las piernas.” (López: 2000:44)

Aunque él es un intelectual, es precisamente éso lo que lo lleva siempre a buscar una perfección que lo hace perder el amor de la Maga, puesto que ésta no pudo alcanzar sus estándares. Pero, la exagerada perfección de este hombre no hace que olvide el amor que ha perdido, sino que, por el contrario, lo conduce a una búsqueda desenfrenada del mismo:

„Horacio Oliveira, contrariamente a Ulises, no resulta ser un héroe. Viajeros ambos, sólo que este último, instaurado en una época histórica muy posterior a la de Ulises, no logra salvar a su pueblo en sus partidas y regresos, porque ya no existe el horizonte de salvación por parte de un sujeto, porque ese hombre ético quedó descartado en un lugar y un tiempo como el que le tocó vivir a Julio Cortázar: la Argentina paternalista de Perón.” (Nieto: 2004)

Cuando Cortázar presenta un personaje como Horacio: con melancolías, fracasos y humor, está rompiendo los cánones del personaje que presentaban las propuestas novelescas anteriores y, de ese modo, está pareciéndose a León de *Rayuela*.

En fin, entre Horacio y León está concentrada la esencia de la literatura vanguardista experimental. Pareciera que sus creadores estaban en su mejor

momento de producción literaria. No en vano *La modificación* y *Rayuela* se consideran la cumbre de la producción novelística de sus respectivos autores.

Incluso, resulta curioso que los protagonistas de ambas novelas tengan una gran cantidad de amigos y conocidos. Este tipo de relación con otras personas es la manera en que se muestra el nivel de importancia que ambos protagonistas han alcanzado entre la gente.

No se debe olvidar que esta manera de ser está presente en todas las llamadas Antinovelas, porque ésa era una de las características de la época en que este modo de hacer literatura se popularizó.

Tanto Horacio como León viven en la constante búsqueda de algo que llene un evidente vacío que llevan en su interior. Sus dichos, sus acciones, y sus pensamientos son el claro espejo del vacío existencial que vivía la gente en los tiempos del auge de la literatura de vanguardia.

Horacio y León también encarnan al hombre de la época, a pesar de la diferencia de edades que tenían, se parecen mucho en el hecho de que, por un lado, quieren aparentar que riman con las costumbres propias de un caballero doméstico, pero, por otro lado, escapan de sus jaulas en cuanto tienen la oportunidad de ir por alguien que les proporcione las aventuras que, a lo largo de ambas tramas, reflejan necesitar profundamente.

Otro asunto que se da en la narrativa vanguardista es que el interior de los personajes no se explora por el análisis como sucedía en otro tipo de novelas. Aquí, cada personaje es descrito objetivamente, de modo que el lector necesitará escudriñar el interior del personaje para poder entenderlo, y esta realidad se da en todas las figuras: principales y secundarias, masculinas y femeninas.

Los caracteres, tanto de León como de Horacio, son una buena muestra de ello, ya que ambos presentan diversidad en la forma de actuar frente a situaciones: Horacio, por ejemplo, ve morir al hijo de la Maga y no hace nada. Es una acción que podría leerse como la de los leones de la selva que anhelan la muerte de los cachorros para tener a las leonas solo para ellos.

Horacio, también, presenta extrañeza de carácter al hablar en su círculo de amigos, puesto que, a veces, parece estar dispuesto a aceptar lo que otros expresan, pero cuando conversa con la Maga, no siempre acepta darle la razón en sus consideraciones.

Respecto al carácter de León, el mismo se puede observar en la manera en que se mantiene en su camarote durante el viaje, saliendo solamente para

fumar y hacer otras necesidades. Tal forma de ser refleja un carácter pasivo, pero, en ocasiones, se le tiene pensando en asuntos que reflejan cierta volatilidad en el carácter.

También, Oliveira carga en sus hombros todo el carácter reflexivo de los personajes de ese tipo de literatura y de la que *Rayuela* se hace paradigma. Sus reflexiones giran en torno a asuntos cotidianos, pero no los expresa con la simpleza de cualquier otro, sino que requiere que los lectores penetren a su mente para poder entender sus pensamientos.

El carácter reflexivo es, de igual modo, propio de León, pues no debemos olvidar que, durante todo el viaje, lo que hace es, mayormente, reflexionar sobre asuntos de su propia vida y de la vida de muchos otros. Sus reflexiones no dejan de ser tan profundas y complejas como las de Horacio y, de igual manera, el lector de *La modificación* necesita penetrar a sus pensamientos para poder interpretarlos:

„El carácter, igual que otros elementos de la estructura humana, no viene dado en un solo bloque, sino que los personajes se revelan en sus actos y, sobre todo en sus monólogos y en sus diálogos, poco a poco y de un modo disperso.”
(Brodin: 1984:15)

Por otra parte, los protagonistas de ambas novelas suelen ser diferentes del resto de los personajes. Su intelecto parece más elevado, ellos parecen poseedores de mayores oportunidades y, en ambos casos, muestran haber alcanzado el respeto de todos los que los acompañan en la trama.

El tema del destino es común en *Rayuela* y *La modificación*. Cuando ambos protagonistas casi terminan de dar vueltas en busca de lo que parece nunca haber encontrado, sus mentes quedan en blanco y sus destinos parecen sombríos. León, por ejemplo, termina dándose cuenta de que no tiene sentido seguir en busca de lo que no ha de encontrar, mientras que Horacio llega a pensar en el suicidio:

„En el capítulo 56, en ese que parece albergar uno de los climas de *Rayuela* de Julio Cortázar, Horacio Oliveira contempla seriamente la posibilidad del suicidio sentado al borde de una ventana del segundo piso de un manicomio.”
(De León: 2010)

Todos los personajes de *Rayuela*, así como los de *La modificación*, especialmente sus protagonistas masculinos, representan la costumbre que se comenzaba a ver crecer en los autores de novela. Una costumbre que consistía en retratar al ser humano y su realidad. A la vez, los autores dejan el

patrón de presentar a los personajes como individuos separados, más bien los muestran como seres que dependen unos de otros para complementarse.

Así, en *La modificación*, León necesita a Céline para complementar su existencia, pues siente que, aunque buscó siempre que su esposa e hijos sean ese complemento, no lo ha conseguido y está dispuesto a romper los patrones con tal de sentirse completo.

Del mismo modo, en *Rayuela*, Horacio necesita desesperadamente a la Maga y a otros personajes para poder alcanzar la plenitud del sentido de la vida. La busca con una intensidad que solamente puede entender quien no se siente importante en la vida sin el ser que considera su complemento.

Convencidos de lo absurdo de la existencia, los principales personajes masculinos de Cortázar y Butor buscan la proximidad de una mujer los reconcilie con el mundo y represente la esperanza de superar la escisión entre sujeto y objeto, pensamiento y acción.

Como se puede ver, Horacio y León poseen parecidos innegables. Por supuesto, ésto tiene que ser así porque se trata de novelas que, aunque se escribieron en latitudes diferentes, son parte de la literatura experimental.

En lo que sí difieren Horacio y León es en la posición económica, el primero es pobre y el segundo es poseedor de fortuna. El primero no posee sitial en el mundo empresarial, pero el segundo sí.

No falta tampoco la diferencia y diversidad respecto al uso del lenguaje. Las palabras de León son mucho más rebuscadas que las de los que le acompañan en el tren. De ese mismo modo, el habla de Horacio es más elaborada que la de la Maga y la de todos los que le rodearon en cada momento de la trama:

„Los personajes de *Rayuela* hablan el lenguaje que les resulta adecuado según la clase social, el nivel cultural y temperamento de cada uno. Les identificamos por su modo de hablar, encontrando entre ellos las más diversas expresiones.”
(Brodin: 1984:16)

Pero incluso, esta diferencia es otra característica de los personajes de la literatura vanguardista, ya que la posición económica de cada uno va a estar, generalmente, ligada al lugar donde se desarrolla la trama.

En conclusión, los dos personajes principales de *Rayuela* (Horacio) y *La modificación* (León) son la encarnación de la novela de vanguardista experimental. Su manera de enfocar la realidad y la idea del yo y el todo como conceptos filosóficos primordiales se evidencian en ellos.

Referencias bibliográficas:

Fuentes primarias:

- BUTOR, Michel 1988: *La modificación*, traducción al español de Lourdes Carriedo, Madrid, Cátedra.
CORTÁZAR, Julio 2000: *Rayuela*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.

Fuentes secundarias:

- CARRIENDO-LÓPEZ, María Lourdes, 2000: *Héroe pasivo y conciencia activa en La modificación de Michel Butor*, en “Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses”, XV, pp. 43-56.
CARRIENDO-LÓPEZ, María Lourdes, 2010: *Eneas en la narrativa de Michel Butor: el ejemplo de La modificación*, en “Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell’antico”, XIX, pp. 359-376.
DÍAZ-DE LEÓN, Margarita, 2010: *De cómo un personaje suicida crea la figura del lector activo en Rayuela de Julio Cortázar*, en: https://www.researchgate.net/publication/256091869_De_como_un_personaje_suicida_crea_la_figura_del_lector_activo_en_Rayuela_de_Julio_Cortazar (último acceso: 23/05/2020).
LAURELL-BRODIN, Brita, 1984: *Criaturas ficticias y su mundo*, en *Rayuela de Cortázar*, en “Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español”, XXXI, pp. 7-28.
PALANCO-LÓPEZ, Nuria María; GUTIÉRREZ-GUTIÉRREZ, Ana Pilar, 2009: *El Vanguardismo: Más que un movimiento literario*, en “Contribuciones a las Ciencias Sociales”, www.eumed.net/rev/cccss/04/plgg.htm (último acceso: 08/06/2020).
PUJOL-DURAN, Jèssica, 2016: *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París*, en “Revista Estudios Avanzados”, XXV, pp. 111-131.
SORIANO-NIETO, Nieves, 2004: *Rayuela: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe*, en “Espéculo: Revista de Estudios Literarios”, XXVIII, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/rayuela.html> (último acceso: 13/05/2020).
VULCANO, Leonardo Gustavo, 1999: *Rayuela: el compromiso de la vanguardia (de los ‘60 a los 90’)*, en “Cuadernos Angers - La Plata”, III, pp. 117-126.

LA (DE)CONSTRUCCIÓN DEL MIEDO EN *LA PAZ DE FEBRERO* (2006) Y *ENTREVÍAS MON AMOUR* (2009) DE JUSTO SOTELO

Patrick TOUMBA HAMAN
Universidad de Maroua, Camerún
toubahamanpat@yahoo.fr

The (De)Construction of Fear in Justo Sotelo's *La paz de febrero* (2006) and *Entrevías mon amour* (2009)

According to Punset, “happiness is absence of fear” (Arenas 2011). The latter is the result of uncertainty regarding what may happen. The current paper is based, on the one hand, on the perceptions from which bloody past events are related by the narrators of both novels, its aim being to seek solutions to still existing fear, so as to reach reconciliation and harmony. On the other hand, it deals with the way fear results from crisis and the disintegration of family as a consequence of the present era, known as harmful to sentimental relationships, which produces insecurity among people.

Keywords: *Spain; fear; war; peace; unhappiness; reconciliation.*

“L’émotion la plus ancienne et la plus forte chez l’homme est la Peur et la Peur la plus ancienne et la plus forte est la Peur de l’inconnu”, señala Fabre (1992: 13). El *DRAE* define la palabra ‘miedo’ como ‘perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea’ (2001: 1503). Como es de notar, en ambos casos sobresale lo desconocido de lo que pueda ocurrirle a uno como principal factor y aliado del miedo¹.

¹ Pueden encontrarse muchísimos ejemplos de personas que hayan preferido el suicidio en vez de esperar afrontar una situación desconocida. Un caso ilustrador es el de Stefan Zweig (1935), autor de seis relatos pugnantes que constituyen el armazón de su conocido libro, *La Peur*, publicado por primera vez en 1920 y en el que presenta el impacto psicológico de esta

Uno de los conceptos más conexos a esta emoción es sin duda la felicidad. Por eso, el ser humano, en el medio en el que le toca vivir, construye de modo permanente su felicidad que es, desde luego, una realidad en constante cambio de acuerdo con la evolución de la propia sociedad, así como por los valores imperantes. La felicidad es, entonces, un sentimiento variable de una comunidad a otra. A este respecto, el narrador de *La paz de febrero* de Sotelo dice, por ejemplo, que “no todos tenemos la misma idea sobre la felicidad, sobre la manera de conseguir la felicidad” (Sotelo 2006: 127). De la misma manera, diremos que la noción de miedo, como elemento perturbador de la felicidad, es susceptible de variar de una comunidad a otra. En este sentido, puede adquirir grados y matices dependiendo de un lugar a otro.

En las últimas décadas, los países desarrollados van experimentando nuevos ideales morales, considerados por muchos como decadentes, lo que afecta sin duda a la idea de la felicidad. En *Entrevías mon amour*, el padre de Teo, el protagonista, le confiesa a su hijo: “Era el miedo a salir de aquí, a no ser capaz de lograrlo. Miedo, Teo... , mi vida siempre ha estado marcada por el miedo de mi padre antes y después de la guerra, de nuestro padre, miedo a no ser feliz” (Sotelo 2009: 155). Esta temática está relacionada con la idea de la felicidad como ya se ha dicho. En efecto, últimamente en Occidente, el miedo o inseguridad de los individuos se debe a que su felicidad está amenazada. En otras palabras, la felicidad individual gana más terreno que la colectiva, con lo cual se plantea el propio problema de la relación del sujeto con su entorno. En este sentido, Gaël Brulé (2020) piensa que el muro², entre otras cosas, símbolo de esta barrera con el otro, juega un papel determinante en la concepción de la felicidad en los franceses.

En efecto, Zygmunt Bauman se apoya en un artículo de Bourdieu para mejor explicar la situación generalizada de inseguridad en la que viven los países más desarrollados: “Precariedad, inestabilidad y vulnerabilidad son las características más extendidas (y las más dolorosas) de las condiciones

emoción en los personajes hasta el punto de llevarlos a hacer cosas inesperadas. El ejemplo más concreto es el de la protagonista Irène, una burguesa, quien engaña a su esposo con un amante al que ve regularmente. El narrador describe con minuciosidad cómo el miedo invade a este personaje femenino hasta el punto de hacerle perder sus sentidos, sobre todo las veces a partir del momento en que está a punto de despedirse de su amante para regresar a casa, juzgada por su conciencia ante las culpas que siente. En 1942, desesperado por los repetidos éxitos de nazismo, el propio autor acaba por suicidarse, en compañía de su mujer, para no presenciar el caos.

² Tal como piensa Brulé (2020), el muro, símbolo de la frontera con otros o de lo incierto, es una de las seis dimensiones culturales existentes en Francia, las demás siendo: el apego al pasado, el hedonismo, el prisma vertical, la pulsión libertaria y el idealismo.

de vida contemporáneas” (2003: 170-171). Ello se debe a varios factores que pueden resumirse, como señala acertadamente Bauman (2003: 171), en “la experiencia combinada de *inseguridad* (de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia), de *incertidumbre* (de nuestra continuidad y futura estabilidad) y de *desprotección* (del propio cuerpo, del propio ser y de sus extensiones: posesiones, vecindario, comunidad)”.

La presente reflexión se propone analizar cómo se (de)construye el miedo en dos de las novelas de Justo Sotelo, autor vivo y contemporáneo. Se tratará, fundamentalmente, de entender el miedo incipiente de los narradores, que tratan de ocultar los títulos de las dos novelas, en relación con acontecimientos bélicos que producen cierta desesperanza en el futuro de los personajes, así como el miedo que nace a consecuencia de la crisis y desintegración de la familia. Veremos entonces cómo ambos tipos de miedo concurren a la fragilidad e inseguridad de los personajes de cara al futuro.

La paz de febrero y Entrevías mon amour: el miedo por la injusticia

De las cinco novelas que constituyen la producción novelesca de Justo Sotelo, los títulos de las dos novelas que analizamos en esta reflexión son sugerentes, en cuanto dejan transparentar cierto optimismo³. A partir de ellos, se forman expectativas por parte del lector. En efecto, *La paz de febrero* y *Entrevías mon amour* son un himno contra la guerra, vector del miedo, por las enormes consecuencias que suele acarrear, sobre todo las llamadas guerras contemporáneas, en las que en poco tiempo se puede aniquilar todo, por el carácter sofisticado de las armas. En efecto, el miedo se debe a que la propia felicidad y orgullo en Occidente, muy a menudo, se resumen a cosas pasajeras: el consumismo. En palabras de Javier Higuero (1989: 1844):

“el ser humano ha llegado a ser víctima de lo que había fabricado para librarse de la servidumbre que imponía la naturaleza. Y se tiene que defender del organismo artificial creado por él mismo. El futuro ya no está cargado de promesas, sino de amenazas y no suscita esperanzas sino miedo”.

³ Este optimismo contrasta, a primera vista, con los demás tres títulos: *La muerte lenta* (1995) hace pensar en los dolorosos episodios de la pasión de Cristo; *Vivir es ver pasar* (2002) muestra el carácter limitado del ser humano, ante el paso del tiempo que conduce inexorablemente hacia su finitud; y *Las mentiras inexactas* (2012), título cuya sustancia revela uno de los diez mandamientos prohibidos por Dios, en la medida en que el mentiroso puede llegar a ensuciar su reputación. Estos tres títulos producen entonces cierto miedo, concepto que dista de la paz y el amor.

En realidad, con la rapidez con la que se desarrollan los medios tecnológicos, el ser humano se ve afectado, ya que ello le impone una forma distinta de relacionarse consigo y con el mundo en el que vive. La tecnología determina su manera de pensar y existir, con lo cual su percepción se ve anticuada en un breve tiempo, lo que origina cierto miedo e inseguridad en no poder definirse de modo relativamente permanente en el espacio y el tiempo. La consecuencia inmediata es, pues, que el futuro se ve con cierto pesimismo. De hecho, al reseñar los diferentes tipos de miedo presentados por Bauman, conocidos hoy por las sociedades más desarrolladas, García García, Ossa Montoya y Duarte López (2010: 6) señalan que existen miedos que amenazan el orden social y entre estos:

“se cuentan el miedo a la destrucción del orden civilizado y al regreso a las cavernas, es decir a la des-civilización generada por una catástrofe o una guerra y a morir irremediamente, por ser la mayoría de los seres humanos íntimamente dependientes de la civilización y de sus adelantos tecnológicos”.

Con el paso de la modernidad ‘sólida’ a la ‘líquida’, ya no existen modelos de sociedad en cuanto tal por el carácter pasajero de las instituciones y los comportamientos en la sociedad. Bauman (2007: 7) afirma que “los modelos de comportamiento aceptables ya no pueden ni se espera que puedan mantener su forma más tiempo, porque se descomponen y se derriban antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado”. El progreso, como se ha venido entendiéndose desde la modernidad, está sufriendo un quiebro en la era postmoderna porque se acompaña de una serie de factores propensos a la intranquilidad del ser humano. Todo fluye con una velocidad impredecible e imprevisible en que el mundo se hace impenetrable y su futuro incierto. El ritmo del cambio es vertiginoso. Como apunta el mismo Bauman (2007: 20-21):

“El ‘progreso’, en otro tiempo la manifestación más extrema del optimismo radical y promesa de una felicidad universalmente compartida y duradera, se ha desplazado hacia el lado opuesto, hacia el polo de expectativas distópico y fatalista. Ahora el ‘progreso’ representa la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continuas que imposibilitarán el menor momento de respiro”.

La primera novela, *La paz de febrero*, se opone con vehemencia no sólo a la invasión de Afganistán por los americanos y británicos en 2001 sino también a la guerra de Irak en 2002, en la que estuvo implicada España

a través del respaldo de José María Aznar y “otros siete líderes europeos [que] firmaron una carta de apoyo a los Estados Unidos” (Sotelo 2006: 111) de George W. Bush, contra Sadam Hussein. Quienes rechazan esta iniciativa sórdida son el protagonista Luis Seoane y sus amigos que se suman a los dos millones de españoles en las repetidas manifestaciones de febrero del mismo año, entre la Plaza de Atocha y Sol. Son manifestaciones no sólo para gritar contra la coalición que está a punto de desplegar injustamente su arsenal militar contra Irak –ya que en definitiva, es falso el pretexto de la existencia del arma química en el país de Sadam Hussein– sino también contra la mentira de los políticos ya que, como opina Cristina Armas, en el medio de estos gritos, “el hombre debe caminar derecho, como lo hacen la ciencia y el arte, debe oponerse a la glorificación de la mentira y luchar por la enseñanza del conocimiento” (Sotelo 2006: 14). Una democracia positiva descansaría entonces en la verdad como arma para la consolidación de lazos entre los seres humanos. Y por la falta de verdad, se instala un sentimiento de sospecha. En este sentido, “un fantasma ronda por el mundo actual; los miedos agobian a los ciudadanos y los limitan en el uso de sus libertades, con lo cual se deterioran los lazos que sostienen la democracia” (Vizcaíno Gutiérrez 2009: 16).

La paz de febrero es una iniciativa contra todos los demás tipos de guerras: las injusticias sociales, las consecuencias de los efectos negativos de la ciencia y la tecnología, etc. Por eso, la búsqueda de la paz en esta novela de Sotelo también se nota a través de otras manifestaciones contra las centrales térmicas del sureste de Madrid, el asesinato de los cinco abogados laboristas de Atocha en 1977 y el de los propios abogados que defendían a esas víctimas. La novela también es una condena a los actos terroristas del atentado de la estación de Atocha, consecuencia directa de la ya aludida postura del jefe del gobierno español. El resultado de ello es el miedo provocado en Europa, en general y en España, en particular. Horror y miedo originados por heridas que siguen abiertas. A este respecto, diez años después de estos eventos sombríos, seguían relevantes las palabras del periodista Chirinos (2014) cuando aducía que “si ha sido ETA nos dará asco, pero si ha sido al Qaeda nos dará miedo, fue la síntesis que me hizo la tarde del 12 de marzo de 2004 el escritor español Javier Marías en su apartamento del centro de Madrid sobre lo que en ese momento vivían los españoles”.

La paz de febrero es la lucha contra todas las formas de injusticias sociales y psicológicas. En la novela, se vislumbra el rechazo de las represiones y atrocidades perpetradas por la dictadura militar en Argentina,

entre 1976 y 1983, con sus enormes consecuencias y específicamente, los hijos separados de sus madres al nacimiento, sin que nadie pudiera hacer nada varias décadas después. Son más las atrocidades de esos episodios como se puede comprobar: “- Los militares, policías y agentes secretos se dedicaron a hacer desaparecer a los padres auténticos: abogados, obreros, estudiantes, economistas, periodistas o arquitectos; es decir, a buena parte de tipos decentes de ese país” (Sotelo 2006: 47). La abogada Josefina Arbisu y esposa de Pedro Cobos, periodista del *Nuevo Madrid*, en la calle Príncipe de Vergara, se dedica a ayudar a las víctimas de aquella barbaridad, a curar sus heridas, a restablecer la justicia y a reivindicar así reparaciones. De hecho, según menciona Dorita Riquelme, una de esas víctimas, “Josefina nos prometió seguir escribiendo sobre todo esto, no dejar de hacerlo hasta poner en claro tantas cosas de las que demasiada gente no quería hablar” (Sotelo 2006: 53). Sus proyectos eran más grandes ya que “estaba decidida a escribir un libro sobre las víctimas de todas las dictaduras” (Sotelo 2006: 113), incluidas las víctimas de la guerra civil española, hecho que cobra gran protagonismo en *Entrevías mon amour* como veremos.

Otra forma de miedo presente en *La paz de febrero* es la en relación con las represalias que suscitan los artículos de Josefina. “amenazas telefónicas, por correo postal o a través de Internet, con expresiones como «lisiada de mierda, barba, rulo, les avisamos que están boleteados, etcétera»’ (Sotelo 2006: 162-163), como bien presenta el narrador. Y ya en la propia Argentina, hubo amenazadas de este tipo que se pusieron a ejecución, como fue el caso de la defensora de derechos humanos, Susana Abalo, agredida por un hombre y una mujer en pleno día en su casa, el 21 de agosto de 2002 donde la desnudaron, la vejaron y la golpearon. Cabe señalar que todo esto no ha desanimado a la abogada en su constante lucha por el avance de la democracia. Por mala coincidencia, la noticia de los tiroteos que recibe en la plaza del Carmen, en compañía de su hija Beatriz, echa a Luis en un profundo miedo, el miedo de perder a estas personas queridas, como había sido el caso siete años antes con sus propios padres, muertos y calcinados en un accidente de avión, sin que él pudiera beneficiarse suficientemente de su cariño. Acaba instalándose el dolor en el protagonista, por la larga espera de la noticia. Este dolor crece más cuando muere Beatriz y el resulta de la autopsia revela que llevaba un embarazo cuyo autor era su hermanastro, el propio Luis Seoane.

Entrevías mon amour, la segunda novela por la que nos interesamos, deja traslucir cierta esperanza por el miedo que sigue animando a muchos españoles –y a descendientes de los mismos–, que se habían involucrado en la guerra fratricida más contundente de su historia. De hecho, más de veinte años desde el inicio del franquismo, todavía se pueden leer los mensajes de los grafitis en las paredes de la iglesia del padre Román: “ «No a la guerra», «Menos gastos militares y más gastos sociales», «Otro mundo es posible, políticos de mierda»” (Sotelo 2009: 20). La labor de Judith para hallar los restos de sus desaparecidos padres es un camino hacia esta reconciliación entre los vencedores y los vencidos, sinónima del final de la sospecha y el miedo. Y ya decía el narrador protagonista de *La paz de febrero* que “lo único que podía dar sentido a la reconciliación de los españoles era la posibilidad de perdón. Eran la amnistía y el olvido, desprovistos de cualquier tipo de puritanismo” (Sotelo 2006: 183). En la misma ocasión, es sintomático el acto pirómano del padre del protagonista, el de haber querido hacer desaparecer uno de los símbolos más importantes del franquismo: el Valle de los Caídos. En esta cuarta novela de Sotelo, *Entrevías mon amour*, aparece un número muy elevado de datos sobre las enormes atrocidades de esta contienda y de su consecuencia directa, el franquismo. Son las torturas físicas y morales, los asesinatos, las desapariciones forzadas, los exilios, etc.

Estas consecuencias son similares a las de otras guerras, como es la segunda guerra del golfo que Bush y sus aliados están llevando a cabo contra el Irak de Sadam Hussein donde, a los veinte días desde el primer bombardeo sobre Bagdad, se descubren fosas comunes “con miles de cadáveres” (Sotelo 2006: 202). En efecto, la paz es sobre todo por las personas inocentes, en primer lugar los ancianos, las mujeres y los niños indefensos que perecerían en esta guerra. De hecho, son enormes las consecuencias de esos bombardeos sobre Bagdad como se puede comprobar: “En ese tiempo se habían violado los derechos humanos, se descubrieron fosas comunes con miles de cadáveres, las fuerzas de la coalición perpetraron torturas y malos tratos, y las bombas racimo mataron a centenares de niños y mujeres” (Sotelo 2006: 202-203). Este número impresionante de muertos en tan poco tiempo se justifica, en parte, por el carácter peligroso y sofisticado del armamento utilizado que, a veces incluso, antes de entrar en la contienda, se beneficia de la publicidad de los medios de comunicación con la intención de anunciar la victoria de Occidente en una fase todavía virtual. A este respecto ya observaba Baudrillard, en relación con la primera guerra del golfo, al puntualizar: “Vencedor o no, el armamento americano habrá adquirido una

imagen de marca tecnológica sin parangón. Y el gasto suntuario de material equivale ya al de una guerra real, aun cuando ésta no llegue a producirse” (1991: 21).

Judith conoce bien las consecuencias de la guerra que arrebató a los seres queridos. Para ocultar su miedo, se refugia en el amor, su resucitado amor por Teo Abad, también testigo de las atrocidades de la guerra por haber sido él mismo reportero en el frente de muchas contiendas en Siria e Irak, antes de renunciar a este oficio y de volver a vivir definitivamente con su amor de adolescencia: “Te tengo a ti y eso es lo único que importa, me dijo Judith abriendo los ojos. Por ahí están haciendo una guerra o cientos de guerras, y aquí estamos nosotros lejos de las bombas sin dejar de amarnos” (Sotelo 2009: 74). Teo, el reportero del *Nuevo Madrid*, lo ha vivido todo en el ejercicio de sus actividades profesionales. Está afectado y él mismo lo dice: “era como si el ruido de las bombas de Bagdad no se me fuera de la cabeza, como si ya se hubiera convertido en parte de las pulsaciones de mi corazón” (Sotelo 2009: 112). Por eso, la menor gota de sangre que ve lo lleva a recordar escenas trágicas en las que mueren inocentes, como la que experimenta en el ejercicio de su profesión, en plena batalla, cuando un americano quita la vida a una niña iraquí. Lo relata así en presente de indicativo, lo que le confiere un carácter fílmico, con la finalidad de producir efectos directos en los lectores, sobre los peligros de la guerra:

“Llevo su cabeza contra mi pecho, y procuro no hacerle daño, aunque sé que está muerta, que la he recogido muerta del suelo. Doy varios pasos hacia delante. Las piernas no me responden. Estoy a punto de desplomarme. Escucho detonaciones, una tras otra. Estoy en medio del infierno y no hay manera de salir de él. El ruido de las bombas va a dejarme sordo, y ciego, completamente sordo y ciego. [...] Siento que la sangre de la niña mancha mi chaleco y mi sahariana y se desliza lentamente por mi piel. Corro hacia una pared medio derruida y me apoyo en ella. Trato de descansar. Debo dejar la mente en blanco. Y respirar, debo respirar. No puedo soltar a la niña, ni dejarla en cualquier parte. Tiene que ser enterrada, es lo único que me queda hacer por ella”. (Sotelo 2009: 100-101)

Es constante el miedo en los protagonistas de las dos novelas, donde no sólo cobra valor pasado y futuro sino que también se ubica en el propio presente. Natividad, nombre harto significativo, es la pareja de Luis, un protagonista distinto de los demás protagonistas de nuestro autor, por cuanto asume su responsabilidad de futuro padre y aprecia la futura venida al mundo de su hijo. Tanto le alegra el embarazo de Natividad que ya tiene ganas de celebrar el instante mágico y esperanzador. Metafóricamente, su futuro

hijo, al que contrapone con los demás hijos inocentes que mueren por la culpa de seres insensibles e insensatos que ensayan sus “bombas atómicas, químicas e inteligentes” (Sotelo 2006: 197), significa un nuevo renacimiento y la fe en una paz duradera. Como asevera:

“los hijos de otros hombres estaban muriendo en una guerra incoherente e innecesaria. [...] Mi hijo se carcajeaba de mis prisas en las entrañas de su madre; es posible que no lograra entender mi miedo a hacerle daño, a tocarle con la punta de mi miembro y arrancarle una parte de su corazón para dárselo de comer a los que provocaban las guerras injustas”. (Sotelo 2006: 202)

Otro aspecto vinculado con la búsqueda de la paz es, como indica su nombre, el hospital de la Paz donde trabaja Natividad, la pareja del protagonista según queda señalado. Se dedica a la salud de niños que padecen de enfermedades graves como el cáncer. Por lo tanto, la paz no es solo sinónima de la ausencia de guerra sino también la búsqueda del bienestar social, lo cual pasa por la salud. Porque la enfermedad contra la que luchan estos profesionales de la salud se parece a una guerra. Por lo tanto, es harto señero el hecho de que la dedicación a la salud infantil ocupe un sitio de interés en la obra. La sociedad textual es una sociedad que invierte mucho en las investigaciones sobre el cáncer y otras enfermedades, de la misma manera que genera gastos enormes para la guerra.

En suma, *La paz de febrero* y *Entrevías mon amour* son dos novelas que se parecen mucho, sobre todo desde la perspectiva cómo está tratada la guerra, por lo general, cuyas consecuencias resultan enormes en la vida de los personajes, quienes sienten miedo por imágenes que siguen obsesivas. El miedo por la desaparición de unos seres queridos los lleva no sólo a rechazar otras guerras planeadas sino también a alabar el amor, como sugieren los títulos de dichas novelas. Más allá del miedo que infunde la guerra, existe otro tipo de miedo que nace de la inseguridad de los personajes ante la crisis y desintegración de la familia como veremos a continuación.

2. El miedo por la crisis y desintegración familiar

En su artículo sobre el impacto del miedo en las poblaciones durante la guerra fría, Carrera Espinosa (2017: 189) subraya que “existe una fragilidad emocional en cuanto a nuestra seguridad cuando se habla de la existencia, de la posición social, de la pérdida de los ideales, de la soledad, de la pérdida del patriotismo”. En relación con la soledad, diremos que uno de los orígenes del miedo es que nace del sentimiento de saberse efectivamente

solo, sin compañía. Si bien surge este sentimiento en la edad de fundar su familia, se agudiza en la vejez, edad en la que se hace uno más dependiente de otros. De hecho, sentirse solo en una edad avanzada es factor de muchos riesgos susceptibles de acarrear sufrimientos. “Es posible que la soledad sea incluso más perjudicial que el propio dolor”, “- La soledad también puede significar sufrimiento [...], un sufrimiento terrible y sádico” (Sotelo 2006: 196), palabras respectivas de Luis y Semper en una conversación a la espera de la noticia del tiroteo que sufren Josefina y su hija Beatriz.

En *La paz de febrero*, el ejemplo más ilustrativo del dolor, por la soledad, es el de los padres adoptivos del protagonista Luis Seoane: Pedro Cobos y Josefina Arbisu. Viven en la calle Cartagena y llevan casi veinte años de matrimonio. Son padres de dos hijas, además de un hijo adoptivo. En esta familia, la armonía es tal que menciona el narrador que “con el paso de los años, Josefina había terminado convenciéndose de que Pedro quería envejecer a su lado, continuar con ella cuando Beatriz y Lupe ya no estuvieran en su casa” (Sotelo 2006: 119). Tenían proyectos e inversiones. Por ejemplo, se habían comprado un chalet en Majadahonda, en las afueras de Madrid. Desafortunadamente, el miedo acaba por instalarse definitivamente en Josefina cuando se concreta lo que ella sospechaba desde hacía algún tiempo. La abandona su esposo, para ir con Pilar Esteras, una periodista con veinte años de edad menos que ella.

A partir de este momento, Josefina busca refugio en su hijo adoptivo, de quien había ido enamorándose tiempo atrás. Como ella le confiesa al joven, su esposo Pedro le había manifestado en varias ocasiones signos de celos por la cercanía que observaba entre ‘madre’ e ‘hijo’, lo cual se concreta tras el divorcio de la pareja, cuando Josefina se ve actuando bajo los efectos del miedo a la soledad. Veámoslo en esta escena a continuación, cuando ambos se citan en la cafetería, al lado del piso donde vive Luis: “Josefina acercó su mano a la mía y la rozó durante una fracción de segundo. [...] Me acerqué a ella y la besé en la cara, más cerca de la oreja que de los labios. Ella se giró con el rostro bañado en lágrimas y acercó sus labios a los míos” (Sotelo 2006: 122). Ya antes, pueden leerse algunos indicios característicos del que Luis había empezado a suplantar la personalidad de su padre adoptivo, al llevarse “una gabardina beis que había pertenecido a Pedro y de la que [se] había encaprichado al abandonar su casa” (Sotelo 2006: 151) para ir a vivir en el piso con Natividad, “una mujer diferente, tan especial” (Sotelo 2006: 44).

Luis, el hijo adoptivo, ha ocupado un sitio tan importante en el seno de esa familia hasta el punto de convertirse en el mejor confidente de todos. Ha presenciado sus temores, en buenos y en menos buenos momentos. Ya

se sabe que había salido con su hermanastra Beatriz cuyo embarazo se descubre en la autopsia, tras su muerte por los aludidos tiroteos. Ha nutrido intenciones de salir con Lupe. Y antes del divorcio que había conducido a la depresión de Josefina, Luis había sido el primero en tener la noticia de esa separación, ya que Pedro le “dijo que iba a dejar a Josefina. Lo tenía decidido desde hacía tiempo, y quería que [Luis] fuese el primero en saberlo, antes incluso que sus propias hijas” (Sotelo 2006: 58). Es una decisión que no llega a asimilar Luis, al decir que “lo de mi padre con mi madre no lograba entenderlo por más que lo intentaba” (Sotelo 2006: 61). Porque sabe que eso podría tener enormes consecuencias sobre la salud de la abogada, como también es consciente de ello Pilar Esteras, la que acababa de convertirse en la nueva pareja de Pedro. Por eso, Luis se siente molesto las veces en que se encuentra con Pilar, como se puede comprobar a continuación:

„Lo que le había ocurrido a Josefina era terrible. Me dijo Pilar, pero también lo era el momento en que había sucedido. Ella necesitaba que Josefina se salvara; no podría vivir con ese sentimiento de culpa si se moría precisamente ahora. La decisión de vivir con Pedro no había sido fácil. El era partidario de decirnos la verdad cuanto antes, pero a ella le daba miedo hacerlo, le daba miedo enfrentarse a Josefina, casi tanto como le [sic] intimidaban las opiniones de Beatriz y Lupe, o la mía, sobre todo la mía” (Sotelo 2006: 164).

El miedo de sentirse solo, a veces, puede precipitar la muerte de personas que se hallen en esta situación. En *Entrevías mon amour*, el padre Román es un sesentón. Ha sido testigo de todas las crueldades perpetradas por el régimen de Franco. De hecho, sabe que debajo de la iglesia en la que sigue oficiando, a pesar de haberse jubilado, están enterrados los cuerpos de los padres de la antropóloga Judith, una de las chicas que viven en su presbítero. En busca de la compañía, el cura ha abierto las puertas de ese presbítero a la Niña, su propia hija que había tenido, a raíz de una relación sentimental prohibida por su profesión, “con una de sus amigas de las Hermandades del Trabajo” (Sotelo 2009: 194). Y es de interés recordar que el hecho de haberse comprometido a infringir tardíamente esta ‘ley’ de la castidad para procrear tiene una finalidad: beneficiarse del afecto de su hija para así no caer en la depresión. Con la Niña, vive la ya mencionada Judith, con su propia hija Tamara y Edipa, otra antropóloga, minusválida. El sentido de la familia es otro motivo del regreso de Teo, quien sabe que debe colmar algún vacío, debido a la ausencia de un ser muy especial, Judith, a quien dirige de pronto estas palabras: “ya me ves a mí, sin hijos ni esposa, casi sin familia” (Sotelo 2009: 30). Precisemos, de pasada, que durante largo tiempo, el cura había sido un buen amigo del padre de Teo.

Teo es un periodista del *Nuevo Madrid*, quien regresa a vivir definitivamente en su barrio de infancia, tras veinte años de ausencia. Se trata de una vuelta para recuperar su “puesto como hijo” (Sotelo 2009: 83), con vistas a reconciliarse con su padre natural, antifranquista, según las recomendaciones del padre Román. Este lo acoge en ese espacio de Dios donde se sentiría “como en su propia casa” (Sotelo 2009: 37), en manifestación de su mencionada amistad por el progenitor de Teo y su amor por el propio Teo a quien había brindado una ayuda multiforme en el pasado. Al sentir sus fuerzas disminuirse, el cura le confiesa a Teo en una conversación: “Tal vez lo que sucede es que empiezo a sentirme solo, y tengo miedo. Por eso me gustaría que vinieras a misa el día de mi cumpleaños y lo celebráramos por todo lo alto. Sería bonito que estuvierais todos aquí, junto a mí” (Sotelo 2009: 100). Desafortunadamente, este miedo, debido a la soledad, ha cobrado razón, ya que en plena eucaristía es cuando se desploma el padre Román.

En los instantes que precedieron su fallecimiento, había empezado a instalarse el temor entre los miembros de la ‘familia’ del cura, constituida de cinco personas a las que ya hemos referido: la Niña, Judith, Tamara, Edipa y Teo Abad. Como indica este último, “la Niña no se apartaba de mí, era como quisiera buscar mi protección ante este último giro del destino. [...] Ahora era yo quien las veía con miedo, como si se sintieran derrotadas de antemano y no quisieran luchar” (Sotelo 2009: 103). Se agudiza ese miedo con la desaparición brutal del cura y la consecuencia inmediata trasluce en estas palabras del propio Teo: “la muerte del padre Román nos había dejado solos y no sabíamos qué hacer sin él. No habíamos tenido tiempo de pensar en el futuro que nos esperaba” (Sotelo 2009: 171). Este temor crece no sólo por la consiguiente demolición del edificio de la capilla que iba presentando signos de vetustez avanzada sino también por las nuevas responsabilidades que había que afrontar y que asume Teo, el único varón de la familia restante. Alquila un piso vetusto donde vive con las cuatro mujeres, por poco tiempo desgraciadamente porque una nueva circunstancia se interpone e influye en el equilibrio ya frágil entre estos jóvenes y adolescentes: la huida de Teo con su padre natural.

En efecto, otra fuente del miedo se manifiesta en esta novela a través del padre del protagonista, Teo Abad. Es antifranquista, como ya hemos advertido. Su acto premeditado, el de prender fuego al bosque de la Adrada, con la finalidad de reducir a cenizas el Valle de los Caídos y acabar así con los vestigios de la crueldad, termina con consecuencias: la muerte de unos inocentes turistas por culpa del humo. Ello origina cierto miedo a la justicia

por parte del personaje, quien emprende un viaje clandestino hacia el norte, en compañía de Teo. Toda circunstancia sospechosa o la presencia de guardias civiles les infunden miedo a lo largo del trayecto. Uno de los ejemplos es cuando despierta el padre, “presa de pánico” (Sotelo 2009: 287), cuando frena en seco el tren que les transporta. El miedo es capaz de provocar incluso hasta la tragedia. En sus recuerdos, cuando ya cerca de la frontera con Francia, el narrador protagonista, en alusión al filósofo alemán Walter Benjamín⁴, deja aparecer que este “terminó en suicidio, la única salida que encontró para dejar de sentir miedo” (Sotelo 2009: 289).

Para concluir, la problemática de la crisis familiar está presente en cada una de las dos novelas analizadas. Se rompe el equilibrio de las familias de Pedro Cobos y Josefina Arbisu en *La paz de febrero* y del padre Román en *Entrevías mon amour* por el divorcio de la pareja por iniciativa del esposo, en el primer caso y por el fallecimiento inesperado del cura, en el segundo ejemplo. A partir de entonces, se instala un miedo que afecta considerablemente a la tranquilidad psicológica y emocional de los miembros de esas familias.

Conclusiones

En definitiva, el miedo aparece en filigrana, aunque en distintos grados, en las dos novelas analizadas: *La paz de febrero* y *Entrevías mon amour*. Por una parte, trasparenta a través de una serie de episodios bélicos ya transcurridos, pero con efectos en el presente de los personajes centrales cuya armonía y equilibrios se ven afectados. Los narradores presentan de manera cruda los horrores de dichas guerras, a veces con estadísticas que dan escalofrío, con la finalidad de criticar las injusticias. Son innumerables las

⁴ Existe una larga literatura sobre estas peripecias de los últimos momentos de la vida del ilustre intelectual alemán de origen judío. De esta literatura, ocupan un lugar de interés las obras de ficción. Arpaia (2003), por ejemplo, en una novela con una fuerte mezcla de ficción y realidad, describe cómo el personaje Walter Benjamín huye Berlín en manos de los nazis y lucha para cruzar la frontera española para luego embarcar para Nueva York. Desafortunadamente, le valen el suicidio la fría noche de otoño de 1940 y, sobre todo, el miedo y el dolor que siente el personaje, susceptible de caer en las garras de la policía española que recibe órdenes fluctuantes, como la propia personalidad de Franco que iba cambiando en función de cómo iban ganando terreno los nazis. El propio narrador está de acuerdo con la decisión del filósofo de suicidarse ya que, como dice, “Yo era de la misma idea: mejor quitarse la vida en aquel hotel que dejarse matar por los alemanes [...] Cuando llegó el médico, empapado por la lluvia, perseguido por rayos y truenos, Benjamín ya había entrado en coma” (Arpaia 2003: 323-324).

guerras pintadas en ambas novelas y sin seguir el orden en que aparecen, son: la guerra civil española, la dictadura militar de Argentina en los primeros años de democracia en España, la invasión de Afganistán y la segunda guerra del golfo, etc. Frente al error cometido por los españoles en la guerra fratricida, de la que sigue planeando el miedo por sus heridas que todavía abiertas, el narrador de *La paz de febrero* ve otro error en la decisión de Aznar de aliarse con Estados Unidos en esta guerra inútil que acabaría con la vida de otros tantos inocentes. De ahí el sentido de las repetidas manifestaciones no sólo en Madrid sino también en el mundo entero contra esta barbaridad del siglo XXI liderada por el presidente Bush, para ensayar sobre seres humanos los productos de una tecnología occidental muy avanzada. Los títulos de las dos novelas, como se ha visto, juegan un papel eufemístico en cuanto contribuyen a deconstruir el miedo patente en las ya referidas diferentes contiendas.

Por otra parte, el miedo cobra espacio en el seno de la familia cuando el equilibrio de esta se ve resquebrajado. El divorcio entre Pedro Cobos y Josefina Arbisu después de unos veinte años de matrimonio, en *La paz de febrero*, pone en peligro la unidad familiar con la indignación, en primer lugar, del hijo adoptivo, Luis Seoane. Por mala fortuna, este llegará entonces a sufrir las consecuencias del temor de su madre adoptiva, quien acabará por confesarle sus sentimientos. En la misma ocasión, en *Entrevías mon amour*, el inesperado fallecimiento del padre Román en plena eucaristía influye en la unidad y armonía de su ‘familia’, incluida su propia hija, no preparada para afrontar el futuro y obligada, desde luego, a buscar otra forma para seguir adelante. El regreso de Teo Abad al barrio de su infancia, después de unos veinte años de ausencia, es una esperanza y marca de seguridad para quienes lo acogen satisfactoriamente. Pero es, por mala fortuna, un reencuentro de corta duración originada por esa súbita desaparición del cura y la demolición del edificio religioso que los albergaba, símbolo de toda una época.

Las dos novelas analizadas son el reflejo de los temores y esperas de los protagonistas, en espacios en que ya no se concede mucha importancia a las vidas y a las relaciones humanas, por cierta irresponsabilidad de los dirigentes y decadencia de valores morales. Al ser nuestros protagonistas los propios narradores, ellos constituyen un puente entre los acontecimientos que retratan con cierto realismo y su narratario. Presentan así estos hechos obsesivos a través de recuerdos, vividos personalmente o no, mediante clichés pugnantes que también vehiculan los telediarios y otros medios de co-

municación con el objetivo de mostrar sus efectos negativos. Es posible un mundo mejor, lejos de las guerras y los conflictos familiares que no hacen sino provocar injustamente el miedo que afecta a la identidad individual y colectiva. En este sentido, la paz y el amor, conceptos que constituyen la matriz de nuestras novelas, resultan eficaces para la felicidad y contra el miedo. En esta perspectiva, Justo Sotelo puede considerarse un escritor universalista, preocupado por la ética, el respeto a la vida humana y la importancia de las relaciones interpersonales, valores propiciadores de la armonía del ser humano consigo y con sus congéneres. A través de la temática abordada, la intención del escritor es que hace un guiño a los políticos para que se entablen diálogos francos no sólo entre las naciones del mundo sino también entre el pasado y el presente, claves para un futuro armonioso.

Referencias bibliográficas

- ARENAS, Paula, 2011: *Entrevista a Eduardo Punset*, in “20 minutos”, 15/03/2011. <<https://www.20minutos.es/noticia/988794/0/entrevista/eduardo/punset/?autoref=true>> [26/08/2020].
- ARPAIA, Bruno, 2003: *La última frontera*, trad. A. Pérez Viza, Barcelona: Lumen.
- BAUDRILLARD, Jean, 1991: *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, trad. T. Kauf, Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt, 2003: *Modernidad líquida*, trad. M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, México: FCE.
- BAUMAN, 2007: *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, trad. C. Corral, Barcelona: Tusquets.
- BRULE, Gaël, 2020: *Petites mythologies du bonheur français*, Paris: Dunod.
- CARRERA ESPINOSA, Carolina, 2017: *Factor miedo en la guerra fría (1945-1989)*, in “Entretextos, Labor de Punta”, IX, 27, pp. 188-205. <http://entretextos.leon.uia.mx/num/27/labor-de-punto/PDF/ENTRETEXTOS-27-A11.pdf> [29/08/2020].
- CHIRINOS, Carlos, 2014: *Madrid 11M: entre el miedo y el asco*, in “BBC News Mundo”, 11/03/2014. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140310_madrid_11_m_atentados_aznar_cch> [25/08/2020].
- FABRE, Jean, 1992: *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris: Corti.
- FROMM, Erich, 1987: *El miedo a la libertad*, trad. G. Germani, Barcelona: Paidós.
- GARCÍA GARCÍA, José Joaquín, OSSA MONTOYA, Arley Fabio y DUARTE LÓPEZ, Fredy Eduardo, 2010: *Educación: Combatir el miedo estructural en la sociedad actual*, in “Uni-pluri/versidad”, X, 1. <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/issue/current>> [18/09/2020].
- JAVIER HIGUERO, Francisco, 1989: *Aproximaciones a la posmodernidad en el ensayo español actual*, in “AIH, Actas X”, pp. 1843-1851.

PATRICK TOUMBA HAMAN

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001: *Diccionario de la lengua española*, t.2, 22ª ed., Madrid: Espasa Calpe.
- SOTELO, Justo, 1995: *La muerte lenta*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- SOTELO, 1997: *Vivir es ver pasar*, Madrid: Editorial Huerga y Fierro.
- SOTELO, 2006: *La paz de febrero*, Madrid: Editorial Huerga y Fierro.
- SOTELO, 2009: *Entrevías mon amour*, Madrid: Narrativa Bartleby.
- SOTELO, 2012: *Las mentiras inexactas*, Madrid: Izana Editores.
- SWEIG, Stefan, 1935: *La Peur*, trad. A. Hella, Paris: Editions Bernard Grasset.
- VIZCAÍNO GUTIÉRREZ, Milcíades, 2009: *Miedos que se interponen entre la libertad y la seguridad*, in “Revista Criminalidad”, LI, 2, pp. 15-31.

SOME CONSIDERATIONS ON HOLINESS IN SAINT AUGUSTINE

Anca MEIROȘU

Independent Researcher

meirosu.anca@yahoo.com

Some Considerations on Holiness in Saint Augustine

The article aims to present several lines of thought of Saint Augustine's, which are part of his theory of holiness. In a series of works on marriage and virginity, Saint Augustine subtly captures the differences between the two lifestyles and emphasizes the virtues of each, realizing that a Christian community cannot grow in the absence of marriage and the birth of infants, but neither can it be complete in the absence of asceticism. But asceticism is not always just about following a path chosen by the individual through free will. It is the culmination of a divine plan, which bears the imprint of holiness when it intersects with the will of man. Thus, in *De sancta uirginitate*, Saint Augustine distinguishes between *sancta uirgo* and *uirgo*, sketching the two types of human model. Focusing on the former, which is visibly more agreeable, allows a reflection on the spiritual ties between generations and on the significance of legitimate marriage, from which babies with a certain soul structure are born. However, the personal responsibility of the individual who joins the path of asceticism remains a priority, and the observance of the oath of chastity and the improvement of one's moral profile remain two indispensable conditions to fulfil.

Keywords: *holiness; vow; soul; body; divine nature; sancta uirgo.*

I. Holiness and the holy people

The history of religions and the philosophy of religions show that *holiness* is a concept which illustrates a characteristic of divine nature, sometimes attributed to humans (regarding one's flawless morality, specific

spiritual endowments and a certain innate disposition to mirror the divine pattern), places or objects; it is usually used as a synonym for *sanctity*, *sacredness* or *perfection*. When approaching holiness in the Christian context¹, scholars often introduce into the conversation a few notions to be retained for their usefulness. Two of these notions best fit the goal of my paper, which deals with Saint Augustine's theory of holiness in *De sancta uirginitate*: the "alignment with God's purposes" and human "responsibility" (Baxter 1989: 507-517 *passim*)². Reflecting on them and adjusting them to my analysis, we find that the first implies a *close relationship with God*, while the latter expresses the *awareness* raised among the people deemed holy by the group to which they socially belong³: these people understand that they must think and act suitably.

Talking about the position of prominence of a holy person in a group leads to the question if, in comparison to that one person, the rest of the group is automatically sinful⁴ (the answer is no; given the fact that holiness

¹ For the Christian sense of holiness, see Blaise 1954, *sanctitas*: '1) caractère saint, sainteté 2) sainteté, pureté de vie; chasteté, continence; vertu qui nous rend saints (ἁγιασμός)'.

² Anthony Baxter considers that the alignment with God's purposes attracts holiness, while the choice not to respond positively to God's call, an attitude which stresses upon the idea of human responsibility, attracts sin.

³ We refer to the prophets, saints, in one word, servants of God who performed miracles in front of the others or had clairvoyant abilities that helped them anticipate events, which, eventually, came true. The role of the community in validating the profile of a holy person is essential. However, *subjectivity* remains one of the biggest issues when questioning one's holiness, because even if we could all reach an agreement on the criteria to apply (imagining holiness is only about a series of virtues put together – a very reductive assumption, given the fact that it is a characteristic of the divine nature –), we still could not measure their intensity, integrity, infallibility. Human actions and thoughts are indeed proof of virtues, but if an alleged holy person's acts can be witnessed, thoughts cannot. It is difficult to ascribe holiness to somebody: "In contrast to other qualifications and other virtues, no one can formally attribute holiness to anyone else whatsoever. The holiness of anyone remains *for us* (*quod ad nos*) undecidable; the saint consequently remains for us formally invisible. The question of the saint's holiness paradoxically begins to be raised from its invisibility" (Marion and Gschwandtner 2009: 705). This idea of invisibility, of transparency associated to holiness, makes us value more the role of intuition, of personal feeling, which is the essence of subjectivity: "(...) we may say that 'holiness' or 'sacredness' (as used on some occasion) is an evocative designation of an intuitively felt property of an item, and that the analogical and decompositional analysis of this evocative designation represents (to different degrees) precise explications of the phenomenon evoked" (Smith 1988: 513). The feeling is, in Rudolf Otto's point of view, the best way, if not the single way to take act of the holiness itself as a primary, divine characteristic, transferable to humans (Otto 1936: 12, 145). On the perfection of the deemed holy people, on *theosis* and on the overall spiritual context of the third century, cf. Spencer 2004: 125-127.

⁴ On the distinction between holiness and sin, see Baxter 1989: 506-517, Flanagan 2018, Van

means much more than a complex jointing of virtues, it cannot be reduced to the simple absence of sin). Saint Augustine found a very pleasant way to deal with this inevitable, yet very common preoccupation among Christian believers. Besides presenting the *sanctae uirgines* as an excellent human model in *De sancta uirginitate*, he introduced the *uirgines*, a more accessible human model, that, anyway, cannot pass unnoticed. As we are about to illustrate in the next pages, he showed that, in a Christian community, *sanctae uirgines* coexist not only with the *uirgines*, but also with other people. These normal people felt the need to see with their own eyes and to ensure that the *sanctae uirgines* were (at least in a way) just like them, made of flesh and bones. A simple and easily demonstrable conviction, after all, but strong enough to cause a change on the overall perception of holiness: holiness can be reached, but in certain conditions, and Saint Augustine reveals them one by one. Of course, the *sancta uirgo* and the *uirgo* do not share the same rank, but both of them are still human models, and there is no point at all in isolating these persons from the rest of the people; on the contrary, exposing them invites to imitation, which is better suited to the intentions of improving the standards of the growing Christian community.

In my opinion, human holiness is, metaphorically speaking, an emanation of divine holiness, while divine holiness is an endless stream of goodness, graciousness, pureness, forgiveness, humility, mercy, justice (on justice and holiness, see Weiss 1985: 334-341) and the list may continue. The infinite transcendent dimension of divine nature makes finding a comprehensive definition of the concept difficult⁵. Rudolf Otto opened the way to a better understanding of the phenomenon, placing emphasis on its manifestations. In *The Idea of the Holy. An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, Rudolf Otto's defines holiness as an "a priori category" (Otto 1936: 140), "a category of interpretation and valuation peculiar to the sphere of religion" (Otto 1936: 5). He argues that, originally, holiness had a *non-rational* dimension (meaning that the divinity expressed itself through two types of complementary emotions that our ancestors experienced when worshipping it: the *mysterium tremendum*, which, pervading their minds like a tide (Otto 1936: 12), generated an overwhelming state of fear and dread, and the *mysterium fascinans*, which exuded "ideas of goodness, mercy, love", Otto 1936: 145), while the *rational* sense that the term acquired in time is "derivative" (Otto 1936: 5). By describing this process, the German philosopher acknowledges the potential of religious moods

de Walle 2017.

⁵ Johnston 1962: 383: "(...) holiness (...) implies primarily the ineffable majesty of God".

in playing a decisive part in the rise of ethics; the passage from subjective moods to an objective set of rules, set up by ancient societies and recognized as such, was under no circumstances easy, but the result was significant: the birth of religious consciousness.

In *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, Max Scheler names holiness a virtue which is “communicable without limit and without any division and diminution (...). This pertains, first, to the «absolute» and «infinitely holy», the infinitely holy person – the divine. This value, «the divine», is in principle «proper» to any being just because it is the *most indivisible value*” (Scheler 1973: 94). Therefore, according to his theory, holiness is an *a priori*, pure value, primarily associated with divine nature. We all know that, throughout the time, in Christian communities, many worthwhile people were regarded as “holy”, but we also know that they enjoyed this status thanks to their outstanding qualities, which resembled those of the divine. These people were not only merciful, good-hearted or quick forgivers, but they adopted a lifestyle that used to go far beyond mundane needs. By no means has the transfer of holiness from the divinity to humans⁶ ever impoverished divinity. Max Scheler says it clear that holiness remains independent of the person who embodies it. Hence, the strong temptation to emphasize the bearer and not value itself often leads to a restrictive outlook on the phenomenon. Saint Augustine was apt in choosing the title for one of his writings, specifically the one we are going to talk about, *De sancta uirginitate*, as he had holy virginity prevail over the holy virgins, he had the frame prevail over the image, he had theme prevail over content. I recollect Saint Augustine mentioning in one of his sermons the fact that, in contrast to material goods, peace never diminishes if shared; on the contrary, it increases (Saint Augustine, *De laude pacis* 1). I think that we could apply the same principle here as well. If embraced by many people, holiness increases, God’s presence becomes more vivid; and this is Saint Augustine’s goal in *De sancta uirginitate*, namely attracting his fellows to pursue an exceptional life, spreading not only God’s words but also behaving like a sparkling reflection of him.

II. The need for Christian models and the role of imitation

The fourth century is relevant for the history of mentalities as it attests to several writings on virginity meant to celebrate ascetic existence and to encourage people to follow it. Basil of Ancyra, Gregory of Nazianzus,

⁶ On the otherness of God, as a research topic in postmodern theology, cf. Sanders 1996: 572-587.

Gregory of Nyssa or Saint Ambrose found their original ways of expressing how all the difficulties that the vow of virginity implied could have been overcome by emphasizing spiritual achievement. Some specialists consider that the reason why this interest flourished in the fourth century is linked to the need of presenting a new human model at the end of the Christian persecutions. In their opinion, asceticism even exceeded martyrdom as it did not only suppose temporary corporal sufferance, but it was a permanent exercise of body and soul together (Viller 1925: 105-142, Brock 1973: 2)⁷. Nevertheless, virginity did have something in common with martyrdom: the fact that both were recommended to all people, thus women shared an equal position with men. For women, asceticism was sometimes a solution to escape social pressure consisting of getting married at young ages, enduring domestic violence or raising numerous children (Castelli 1986: 61-88). This explains why the majority of those who made a vow of virginity were women. But we must not forget that they were more favorably disposed to the vow of chastity than men also because the image of Mary, mother of Jesus, pure and virtuous, keeper of God's commandments, represented for them a wonderful feminine religious model⁸.

At the beginning of the fifth century, Saint Augustine retraces the theme and draws attention to it a particular way. Even though he introduces a lot of references on virginity in *De bono coniugali*, *De bono uiduitatis*, *De nuptiis et concupiscentia* or *De coniugiis adulterinis*, he wholefully dedicated *De sancta uirginitate* to it. By approaching the theme of *sancta uirginitas* and not simply *uirginitas*, the author wisely defines the borderlines of his discourse, as he intends to speak about that particular ascetic human existence which acquires an almost divine dimension. However, throughout the presentation, Saint Augustine alludes to marriage and always values its importance, because it is with the use of the offsprings that a community of *sanctae uirgines*⁹, namely, of consecrated virgins (Rees 1982: 229-236), can be established. As we shall see, in the case of virgins, holiness is partly achieved, but majorly it is a sort of external element which was passed on to them by God through their parents, united in marriage; my presentation focuses on this particular aspect, without overlooking the relationship between the two (apparently antagonistic) lifestyles, marriage and virginity.

⁷ Saint Augustine sees martyrdom superior to virginity (*De sancta uirginitate* XLVI.47).

⁸ Harrison 1999: 63: "(...) imitation is crucial – for it is by imitating what holy people can be seen to do – for example, charitable work, contemplating the gospels, and so on – that one is able to come to live the holy life oneself; and this then enables one to see God's reality in its fullness".

⁹ Saint Augustine uses interchangeably both expressions, *sancta uirgo* and *sacra uirgo*.

III. Marriage and virginity

For Saint Augustine, marriage is an institution that has both a public and private dimension (Rist 1994: 246). By “marriage” he understands an assumed monogamous relationship, based on friendship (Saint Augustine, *De bono coniugali* I.1), in which the partners show respect and pay attention to each other’s needs, while not avoiding giving birth to children. The author intends to point out that, at the beginning of the fifth century, marriage drifted apart from its primary function (bearing children within a legal context), lost its virtues (devotion, compassion, love) and sacrament, facts which reduced it to a sort of concubinage¹⁰. The causes that led to this situation seem to be the absence of faith in God, the threatening rise of self-esteem and egoism which bring people in the position of discrediting others and seeking only their own satisfaction and happiness. In other words, *concupiscentia* tended to substitute *continentia* and, thus, became the symbolical image that best described the emerging role of individualism. There is absolutely no doubt that the historical moment, namely the end of Antiquity, is relevant to such transformations because the dissipation of ethical conventions echoes the collapse of Roman centralized political power and the weakening of geographical boundaries. Taking this background into consideration, *concupiscentia* is not only a human vice that grows within marriage, it is a social behaviour feature generated by the inevitable “macro” changes.

Besides being a lifestyle for all Christians who desire to live ethically, marriage represents a remarkable way of insertion in a new extended Christian community which is bound to present itself. For Saint Augustine, the problem seems to be not so much the fading Roman society, but the need to create a brand new one from its ashes, in which everything should illustrate God’s will, an aspect beautifully underlined in the sequence of two persons’ union in front of God. Thus, the author emphasizes that marriage is incomplete if it does not heed divine presence, in the church, because it is in the church where the couple starts to experience real inner transformation and learns what *continentia*, *humilitas*, *pietas*, *temperantia*, *caritas* mean. While living alone can cause suffering or desperation, marriage heals the human soul as it provides a conciliation of the opposites, unconditioned devotion and care for the other’s redemption.

¹⁰ On the sacrament of marriage, cf. Saint Augustine, *De bono coniugali* 7, XIII.15, XVII.19, XVIII.21, XX.23, XXIV.32. Cf. Tertullian, *De monogamia* IX, 6: *Matrimonium est, cum Deus duos iungit in unam carnem, aut iunctos deprehendens in eadem carne coniunctionem signavit*; on bearing children legitimately, cf. Saint Augustine, *De sancta uirginitate* 12.

However, with all its strengths, marriage cannot exceed virginity. From the very beginning of the *De sancta uirginitate*, Saint Augustine states that divine law places virginity before marriage (...) *iure diuino continentia connubio, et nuptiis pia uirginitas anteponitur* (Saint Augustine, *De sancta uirginitate* I.1.). Corporal virginity is a consequence of spiritual virginity because making and maintaining the *uotum* depends on the spirit (*spiritus*): *Ac per hoc spiritualis est etiam uirginitas corporis, quam uouet et seruat continentia pietatis* (*ibid.*, VIII.8). However, virginity is praised not for itself, but because it is dedicated to God: *Neque enim et ipsa quia uirginitas est, sed quia Deo dicata est honoratur* (...) (*ibid.*). For Saint Augustine, virginity means order, as it implies God's word in a disordered world, and last, but not least, it presumes an equal position for men and women. Even when talking about marriage, Saint Augustine's perspective on women remains the same. The woman is no longer seen as inferior to man, but as an equal partner, designed to give birth to offsprings. The feminine role is reconsidered now and we take heed of this impressive change when the author mentions the situations in which a woman may marry a second time, equal to those in which a man can do it, shortly described in the following lines: *Quomodo autem uiro possit esse licentia ducendae alterius, si adulteram reliquerit, cum mulieri non sit nubendi alteri, si adulterum reliquerit, non uideo* (Saint Augustine, *De bono coniugali* 7).

In *De bono coniugali*, one could discover several passages in which, talking about what women should do with their lives, the author says that they should marry and bear children, be mothers of their families: *Ac per hoc bonum est nubere, quia bonum est filios procreare, matrem familias esse* (*ibid.*, IX.9). However, immediately after stating this aspect, he adds that it would be good if they didn't marry: *sed melius est non nubere, quia melius est ad ipsam humanam societatem hoc opere non egere* (*ibid.*). This balance is typical for Saint Augustine's style, which seems continuously preoccupied not only by what is good but also by what is better to do as a Christian. Even this discursive tone, which offers prescriptions, but does not impose obligations, is inspired by the Bible. Becoming a good Christian requires not only respecting the line between *what is wrong* and *what is right* but also reaching higher levels of *what is right* (*bonum est / melius est*). This is the equation of excellence, for permanent becoming, for not ever considering ourselves perfect. Last, but not least, since, in his times, there was not a vivid need for offsprings anymore, as there had been in previous times, Saint Augustine shows that marriage should be chosen only by those who cannot refrain themselves: *Unde mihi uidetur hoc tempore solos eos qui se*

non continent, coniugari oportere, secundum illam eiusdem Apostoli sententiam: Quod si se non continent, nubant; melius est enim nubere quam uri (ibid., X.10). The need for *continentia* is thus strongly emphasized.

IV. Holiness, a link between God, parents and children

What is admirable in Saint Augustine is how he understands that, in a growing community like the Christian one, virginity without marriage is impossible. The ones who did not see that were wrong because they did not want to maintain a certain moderate line in between: (...) *quia ueritatis medium tenere noluerunt* (Saint Augustine, *De sancta uirginitate* XIX.19). At the beginning of *De sancta uirginitate*, Saint Augustine talks about the *Dei uirgines*, a potential starting point for later explorations, considering that, generally speaking, there are two sorts of virgins: *uirgines*, whose parents are unknown or illegitimately united, and *sanctae uirgines*, whose parents have made the vow of marriage in front of God. It all begins with the parents' legitimate union in the church. That glitter of holiness spread over them during the ceremony of the marriage sacrament, which remains in them until the end of time, is transferred to the offsprings, whose chances to become holy virgins increase, if an ascetic existence is desired. Still, sometimes, neither parent's legitimate union is enough: (...) *ita fit ut uirgo nascatur etiam de stupro, sacra autem uirgo nec de coniugio (ibid., 10);* the *sancta uirgo* still has to be gifted by God: *hoc enim non coniugii bonum est, sed naturae*¹¹, but also has to make herself worthy of it by permanently cultivating her virtues: *caritas, continentia*, but, most of all, *humilitas* (Saint Augustine, *De sancta uirginitate* XXXIII. 33; XLIII.44)¹².

¹¹ *Ibid.* *Natura* is employed here in a theological sense, *natura* as the divine nature (cf. Blaise 1954, see *natura*), which introduces the doctrine of predestination. The *sanctae uirgines* feel their call and follow it, becoming responsible for their actions: they make and maintain the vow of chastity, remaining unmarried for the rest of their lives. Saint Augustine's opinion is that human predestination, derived from God's foreknowledge, is a preparation stage for achieving grace: (...) *praedestinatio est gratiae praeparatio* (...) (*De praedestinatione sanctorum* X.19), an idea further developed in terms of *election* and *accomplishment*: *Electi sunt itaque ante mundi constitutionem ea praedestinatione, in qua Deus sua futura facta praesciuit: electi sunt autem de mundo ea uocatione, qua Deus id quod praedestinavit, implevit (ibid., XVII.34).* Divine grace is a fundamental concept in the doctrine of predestination, as it is only with the help of the divine grace that elected humans can do good and, so, respond accordingly to their call. On the complex doctrine of predestination, on grace and on the free will, cf. Garrigou-Lagrange and Garrigou-Lagrange 1931: 34-52, Lössl 2002: 241-272, Rist 1969: 420-447.

¹² In depicting the image of *sanctae uirgines*, Saint Augustine combines the doctrine of predestination with the theory of personal merits, outlining that even if predestination plays an

In conclusion, Saint Augustine's thinking paradigm in terms of what is "good" and what is "better" to do as a Christian is reflected not only in the distinction between the two ways of living life, marriage and virginity, but also in the distinction between the categories of women who decided to follow the last one, *sanctae uirgines* and *uirgines*. The importance assigned to *sancta uirgo* illustrates the concept of holiness by placing emphasis on how strong the connection between God and people is, how precious the gifts sent from above are, how important the personal free will and the ensuing responsibility are, and how all this is, in fact, part of a divine plan¹³.

Bibliography:

1. Dictionaries

- BLAISE, Albert, 1954: *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens, revue spécialement pour le vocabulaire théologique* par Henri Chirat, Turnhout, Brepols.
- BROWN, Raymond, FITZMER, Joseph, MURPHY, Roland, 2002: *Nuovo grande commentario Biblico* (a cura di Flavio Dalla Vecchia, Giuseppe Segalla, Marco Vironda), Brescia, Editrice Queriniana.
- CASTIGLIONI, Luigi, MARIOTTI, Scevola, 2007: *Vocabolario della lingua latina* (latino-italiano, italiano-latino), Torino, Loescher.
- GLARE, P.G.W., 1968: *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

2. Books

- FLANAGAN, Brian P., 2018: *Stumbling in Holiness: Sin and Sanctity in the Church*, Collegeville, Liturgical Press.
- HEID, Stefan, 2000: *Celibacy in the Early Church*, San Francisco, Ignatius Press.
- HEMELRIJK, Emily A., 1999: *Matrona Docta. Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*, London, Routledge Classical Monographs.
- OTTO, Rudolf, 1936: *The Idea of the Holy*, tr. John W. Harvey, London, Oxford University Press.
- RIST, John M., 1994: *Augustine. Ancient Thought Baptized*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHELER, Max, 1973: *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values: A New Attempt Toward the Foundation of an Ethical Personalism*, tr. Manfred S. Frings, Roger L. Funk, Evanston, Northwestern University Press.

important part in this high degree spiritual journey, human strive is required as well. The author's reformulations or additions to these topics, in his varied writings, were such that scholars lacked a consensus of opinion; one of the reasons is that the doctrine of predestination was often treated in opposition to the doctrine of human free will, seen as an extension of the theory of personal merits. Nevertheless, Saint Augustine's parenetic discourse in *De sancta uirginitate* proves that, on this occasion, these two doctrines intertwine in the most functional, gratifying and spectacular way.

¹³ Most of this article was conceived in Geneva, during my stay at the "Fondation Hardt" as a grant-holder, at the end of March, 2018.

- SCHMITT, Emil, 1983: *Le mariage chrétien dans l'oeuvre de Saint Augustin*, Paris, Institut d' Études Augustiniennes.
- TRAPÈ, Agostino, 1990: *S. Agostino: introduzione alla dottrina della grazia*, Roma, Città Nuova.
- VAN DE WALLE, Bernie A., 2017: *Rethinking Holiness. A Theological Introduction*, Grand Rapids, Baker Academic.

3. Articles

- BAXTER, Antony, 1989: *Holiness and Sin*, in "New Blackfriars", Vol. 70, No. 832-Conference Theme: *Sin-Papers given to The Catholic Theological Association of Great Britain*, Leeds, p. 506-517.
- BROCK, S.P., 1973: *Early Syrian Ascetism*, in "Numen", Vol. 20, Fasc.1, p. 1-19.
- CASTELLI, Elizabeth, 1986: *Virginity and Its Meanings for Women's Sexuality in Early Christianity*, in "Journal of Feminist Studies in Religion", Vol. 2, No. 1, p. 61-88.
- GARRIGOU-LAGRANGE, A. and GARRIGOU-LAGRANGE, R., 1931: *La prédestination selon saint Augustin d'après une thèse récente*, in "Angelicum", Vol. 8, No. 1, p. 34-52.
- GIBBONS, Robin, 1996: *Celebration and Sacrament: Holy Place and Holy People*, in "New Blackfriars", Vol. 77, No. 904, p. 234-243.
- HARRISON, Victoria S., 1999: *Human Holiness as Religious apologia*, in "International Journal for Philosophy of Religion", Vol. 46, No. 2, p. 63-82.
- JOHNSTON, Leonard, 1962: *Scripture Words—III: Holiness, Justice, Truth and Grace*, in "Life of the Spirit" (1946-1964), Vol. 16, No. 188, p. 381-387.
- LEWRY, Osmund, 1960: *Holiness and Perfection*, in "Life of the Spirit" (1946-1964), Vol. 15, No. 172, p. 148-155.
- LÖSSL, Josef 2002: *Augustine on Predestination: Consequences for the Reception*, in "Augustiniana", Vol. 52, No. 2/4, p. 241-272.
- MARION, Jean-Luc and GSCHWANDTNER, Christina M., 2009: *The Invisibility of the Saint*, in "Critical Inquiry", Vol. 35, No. 3, p. 703-710.
- MERRILL, Elmer Truesdell, 1919: *The Church in the Fourth Century*, in "Transactions and Proceedings of the American Philological Association", Vol. 50, p. 101-121.
- REES, Elizabeth, 1982: *Consecrated Virginity*, in "New Blackfriars", Vol. 63, No. 743, p. 229-236.
- RIST, John M., 1969: *Augustine on Free Will and Predestination*, in "The Journal of Theological Studies", New Series, Vol. 20, No. 2, p. 420-447.
- SANDERS, Theresa, 1996: *The Otherness of God and the Bodies of Others*, in "The Journal of Religion", Vol. 76, No. 4, p. 572-587.
- SMITH, Quentin, 1988: *An Analysis of Holiness*, in "Religious Studies", Vol. 24, No. 4, p. 511-527.
- SPENCER, Carole D., 2004: *Holiness: The Quaker Way of Perfection*, in "Quaker History", Vol. 93, No. 1, George Fox's Legacy: Friends for 350 Years, p. 123-147.
- VILLER, Marcel, 1925: *Le Martyre et l'ascèse*, in "Revue d'ascétique et de mystique", Vol. 6, p. 105-142.
- WEISS, Roslyn, 1985: *Socrates and Protagoras on Justice and Holiness*, in "Phoenix", Vol. 39, No. 4, p. 334-341.

Sources:

SAINT AUGUSTINE, *De bono coniugali*, PL 40, 373-396.

ID., *De bono uiduitatis*, PL 40, 429-450.

ID., *De continentia*, PL 40, 349-372.

ID., *De nuptiis et concupiscentia*, PL 44, 413-474.

ID., *De praedestinatione Sanctorum. Liber ad Prosperum et Hilarium primus*, PL 44, 959-992.

ID., *De sancta uirginitate*, PL 40, 395-428.

VASILE AL ANCYREI. PSEUDO-ATANASIE AL ALEXANDRIEI, 2014: *Despre feciorie*, tr. Gabriel Mândrilă, Laura Mândrilă, București, Sophia/Metafrază.

TERTULLIANUS, *De monogamia* (http://www.tertullian.org/latin/de_monogamia_app.htm)/1st November 2019).

CUM SE CONSTRUIEȘTE PATRIMONIUL – CÂTEVA OBSERVAȚII DE TEREN

Nicoleta MUȘAT

Universitatea de Vest din Timișoara

nicoleta.musat@e-uvvt.ro

How We Create Heritage: Several Field Observations

The present paper takes as a point of departure the field research started in August, 2020, still in progress, in the village of Povergina (the ethnographic area of Făget), within the project “Conservation and restoration of the burnt wooden church, ‘Holy Archangels Michael and Gabriel’ (TM-II-mA-06275) from Povergina, Timiș County – D.A.L.I. phase”, financed by the National Institute of Heritage from the Historical Monuments Stamp Duty. As members of a multidisciplinary team (consisting of architects, engineers, landscapers, archaeologists, biologists, dendrochronologists), we made weekly forays into the mentioned village, with a view to conducting what could be called *rapid ethnographic assessments* (according to the model applied in medical anthropology), a sort of field surveys rather than the immersions recommended by classic studies. I did interviews in which I was interested in discursive connections to the monument (what people narrate about important events in their lives and how they happened, local folklore, beliefs, practices, rites of passage, the moment of the 2015 fire), non-participant observation, photographic documentation, field notes. All this has allowed me to make several comments on how the local cultural heritage is reconstructed / reinvented, starting from different views and discourses: on the one hand, I am interested in the way locals connect to the monument (although it is difficult, comments related to the value given to the monument can be attempted); on the other hand, in the way in which the specialists involved in the project relate to heritage.

Keywords: *heritage; rapid ethnographic assessment; interdisciplinarity; co-participation; collaborative ethnology.*

Metodologie de lucru

Jurnal de teren – fragment

25 septembrie

17 lei pe ceas. Cobor din taxi, îmi scot masca și încerc să mă hotărâsc în ce direcție s-o apuc: spre casa crâșnicului sau spre a nanei Ofelia. Decid că spre nana Ofelia. O iau pe drumul Bunii, mă răsucesc să privesc înapoi. Povergina pare un sat nelocuit la 11.30 ziua. Se aud câteva păsări și frunzele în vânt. Ajung la numărul 45, o casă în roșu, la fel cu majoritatea caselor din sat, cu geam și ușă termopane. Casa e la stradă, paralelă cu aceasta, ocolul e în spate. Bat în geamul rabatat. Nimic. În jur o tăcere ce mă neliniștește. Deja mă văd bătând la toate termopanele din sat, nimeni nu răspunde. Bat din nou, de data aceasta mai tare. Descopăr și poarta metalică, mă pregătesc să strig: *Alo! Alo!* Poarta e închisă. Și aceeași liniște... De peste drum iese o vecină. *Ofelia nu-i acasă, e la Dragotin.* În spatele meu apare o altă vecină, Livia; i se repetă și ei că Ofelia nu e acasă, ci la Dragotin. Ne salutăm toate trei, se repetă informația. *Da' ce treabă are?* Din altă curte mai iese o vecină cu nepoțica. Ne recunoaștem; ne-am întâlnit sâmbăta trecută. Apare încă o nană. Ne așezăm toate cinci pe cele două bănci din fața casei uneia dintre ele, vizavi de casa Ofeliei. Încerc să îmbinez fetița cu un baton bounty, se uită circumspectă și dă din cap că nu dorește. De la Dragotin iese Ofelia, care e așteptată de Livia. Amândouă aud prost. Le salut de la distanță, nu-mi răspund. Mă îndrept spre Ofelia, îi amintesc că ne-am cunoscut sâmbătă, mă verifică din priviri și confirmă. Mă programez la ea pentru mai târziu și revin pe bancă. E cald, soarele arde, sunt trezită de la 4 (aferim, CFR!), începem interviul. Comitetul de întâmpinare, format din nanele Toia, Márea și Victoria, mă scanează rapid și își dă acordul să pornesc reportofonul. Ce urmează este o discuție năucitoare de aproape două ore, (timp în care, în fundal, se aud mașini, tractoare, țipăt de copil), se discută despre patrimoniu, sântoađeri, moarte și alegeri.

“My total residence among the Nuer was thus about a year. I do not consider a year adequate time in which to make a sociological study of a people, especially of a difficult people in adverse circumstances, but serious sickness on both the 1935 and 1936 expeditions closed investigations prematurely. Besides physical discomfort at all times, suspicion and obstinate resistance encountered in the early stages of research, absence of interpreter, lack of adequate grammar and dictionary, and failure to procure the usual informants, there developed a further difficulty as the inquiry proceeded. As I became more friendly with the Nuer and more at home in their language they visited me from early morning

till late at night, and hardly a moment of the day passed without men, women, or boys in my tent. As soon as I began to discuss a custom with one man another would interrupt the conversation in pursuance of some affair of his own or by an exchange of pleasantries and jokes.” (Evans-Pritchard 1940: 14)

“I was fairly depressed, afraid I might not feel equal to the task before me. After lunch I went out on deck. Sailing down the river reminded me of the excursion with Desire and the other “Assoc’s.” Eurypides is situated below the gigantic slaughterhouse.” (Malinowski 1989: 5)

“The Ethnographer has to traverse this distance in the laborious years between the moment when he sets foot upon a native beach, and makes his first attempts to get into touch with the natives, and the time when he writes down the final version of his results.” (Malinowski 2014: 31)



Fig. 1. Povergina, „pe Luncă” (foto N. Mușat)

Intrările în teren pot fi, de multe ori, dificile, fie că ele înseamnă pășirea pe o plajă a unei insule din Oceania, în prima jumătate a secolului XX, sau pe asfaltul prost turnat într-un sat din zona Făgetului, la 100 de km de Timișoara, în prima jumătate a secolului XXI. Fără cort, fără armata colonială britanică, dar cu un termen limită, stabilit prin aplicația de finanțare depusă la INP, incursiunile în teren începând cu 21 august 2020 au însemnat transformarea metodologiei clasice de lucru. Etnografia clasi-

că înseamnă timp acordat cercetării, imersiune, ani de colectare a datelor prin metode tehnice care astăzi sunt apanajul muzeelor de etnografie. Adaptarea la ritmul impus prin grafice Gantt înseamnă mai degrabă *sampling*, decât imersiune, în unele situații, sau o formă de etnografie cum este *rapid ethnographic assesment* (REA) (Sangaramoorthy, Kroeger 2020), o manieră care dinamitează mitul etnografului solitar¹, punând astăzi cercetătorul în situația de colaborare, deopotrivă cu alți specialiști, cât și cu comunitatea în care lucrează. *Team based research* sau *collaborative ethnology/ anthropology* (Campbell et al. 2018) sunt forme de transfer de putere, dincolo de a fi forme de colaborare, dinspre o autoritate științifică din domeniul etnologiei spre alte domenii. REA este o formă ce vine dinspre antropologia medicală și care se potrivește felului în care a fost scrisă cererea de finanțare pentru proiectul care vizează biserica de lemn din satul Povergina: lucrul în echipă multidisciplinară (formată din arhitecți, peisagiști, ingineri structuriști, istorici, arheologi, dendrocronologi și un etnolog), interviuri în comunitate, focus grup, date statistice, observație în teren. Rezultatul acestui cumul de metode este finalizarea proiectului D.A.L.I. prin care echipa multidisciplinară va propune proiectul de *reconstrucție* și *adaptare* pentru biserica de lemn din satul Povergina, construită în secolul XVIII, puternic afectată de un incendiu în 2015 (utilizez termenii *reconstrucție*, respectiv *adaptare* – în linia propusă de specialiști prin *Carta de la Burra*, 2013). Deopotrivă *Carta de la Veneția* (1965), *Convenția Faro* (2005) sau *Carta de la Burra* (2013) aduc în discuție colaborarea cu comunitatea în cadrul proiectelor care vizează patrimoniul cultural (fie material, fie imaterial) și crearea acestuia prin *co-participare*, astfel că proiectul pe care l-a propus echipa multidisciplinară încearcă să respecte direcția trasată prin câteva dintre documentele importante în domeniul studiilor patrimoniale. Dincolo de orice aspect teoretic, cercetarea mea de teren este organizată în timp în felul următor: pentru *final de august*, respectiv *luna septembrie*: colectarea datelor, discuții cu echipa de proiect, feedback din partea specialiștilor implicați, pentru luna *octombrie*: transcrierea interviurilor, prelucrarea datelor, redactarea textului care urmează să apară în proiectul D.A.L.I. ce va fi propus, iar pentru luna *noiembrie*: *focus grup* în comunitate, pentru a stabili direcții pentru posibile proiecte de dezvoltare comunitară, care să implice monumentul istoric.

În perioada de cercetare am făcut interviuri *nedirijate*, sau *semi-dirijate* la distanță de o săptămână între ele, încercând să las timp pentru ca oamenii să vorbească între ei, să aibă timp să reflecteze asupra a ceea ce au povestit,

¹ A se vedea situația din teren a lui Malinowski.

să împărtășească. Deci, poate, astfel, se poate crea o legătură emoțională cu monumentul despre care au fost solicitați să povestească. De asemenea, alături de colegi, sau doar în incursiunile mele, am documentat fotografic satul, biserica, *holdele*, interiorul caselor în care am fost primită, respectiv interlocutorii. Mi-am propus (alături de colegii mei) să recuperez fotografii din arhivele de familie; una dintre colege a și primit câteva imagini; de asemenea, echipa a primit câteva imagini din arhiva Mitropoliei. Imaginile țin de viața cotidiană (fotografie în fața bisericii, a unui cuplu aflat în vizită de la oraș) sau de momente excepționale: riturile de trecere (nuntă, înmormântare). Partea de interpretare a datelor va însemna analiză tematică, pornind de la teme abordate în timpul interviurilor, care au fost pre-stabilite prin formularul de aplicație, dar care nu au fost singulare pe parcursul înregistrărilor. Am urmărit obiceiuri calendaristice, obiceiuri legate de ciclul vieții omului, memoria comunitară în legătură cu monumentul, momentul incendiului. Alte câteva teme pe care interlocutorii mei le-au considerat importante sau care au apărut în timpul interviurilor nederijate sunt: depopularea satului, migrația tinerilor, tehnici constructive, venirea în sat.



Fig. 2. Interviu cu F. T. (foto R. Rusu)

Biserica-monument, date istorice

Informațiile legate de biserica-monument din Povergina pare că sunt minimale, bibliografia de referință începând (și uneori oprindu-se) cu textele deja clasice ale lui Nicolae Săcară sau Ioan Miloia (Săcară 2001; Miloia 1935).

O monografie recentă a protopopiatului ortodox al Făgetului (Păcurar *et al.* 2017) menționează biserica având hramul Sf. Arhangheli Mihail și Gavril, cu o foarte scurtă descriere făcută la 1891: „Una biserică de lemn, cu hramul Arch. Mihail și Gavril, sântită la anul 1782, nu se scie prin cine. Stare suficientă.”. (Păcurar *et al.* 2017: 226). Autorii își exprimă rezerva legată de anul sfințirii, pisania menționând, de fapt, anul 1783 ca an al zugrăvirii (Păcurar *et al.* 2017: 228). Integral, textul pisaniei este acesta: „Această sfântă beserică de nou s-au făcut și s-au împodobit precum se vede supt stăpânirea împăratului Iosef aludoilea, prin blagoslovenia preasfințitului Episcop al Timișorii C... fiind protopop Petru Petrovici al Sărazului iar preot paroh Ion Ioanovici din Făget, iar ctitor Ioan Medescu ce s-au numit Costandin și Dumitru Chiricescu fiind cnez Pătru Păcuraru, ajutând și Pătru Dancovici din Fabric. S-au sfârșit la anul 1782, septem 25 și a zugrăvit Gheorghe Diaconovici din Vârșeț sau Srediște.”. (fond G. Cotoșman, Belci, Ilieș 2020).



Fig. 3. Foto din arhiva familiei Ș., obținută de colega Raluca Rusu, peisagistă

N. Săcară scrie, de asemenea, că pictura datează din 1782, zugravul fiind Gheorghe Diaconovici; axul boltei din naos Îl reprezintă pe „Pantocrator pe fond de cer înstelat, altarul – Sfânta Fecioară încoronată de către Sfânta Treime, respectiv soboarele Sfinților Arhangheli Mihail și Gavril. În naos avem reprezentați evangheliștii, pe pereți sfinți, în medalion, momente din patimile lui Iisus, pe iconostas erau trei registre tematice: Bunavestire, apostolii, Proorooci; mai existau și două molenii (Săcară 2001: 51). În pronaos era portretul ctitorului Medescu și Moartea „secerătoare de vieți omenești” (Săcară 2001: 51). Despre aceste din urmă reprezentări încă se povestește în comunitate: „Om înalt, subțire, era cu cizme de piele...o... palton alb. Îi zicea burcă pe timpurile... așa-i ziceau pe valea Mușului, în județul Arad. Un palton alb. Erau paltoane de șubă, albe, mari și o căciulă neagră. Mustață. Și dincolo, în partea opusă era moartea (râde).” (interviu cu I. B). Valoroasă deopotrivă prin pictura influențată de elemente apusene, biserica este valoroasă și prin tehnicile constructive folosite, provocând interes în interbelic printre specialiștii Comisiunii Monumentelor Istorice (Belci, Ilieș, 2020). Este monument istoric categoria A, cod TM-II-m-A-06275, înscrisă în 1968 în Lista Monumentelor Istorice (<https://patrimoniu.gov.ro/images/lmi-2015/LMI-TM.pdf>; vezi și Păcurar *et al.* 2017: 488). În 2015 biserica a ars, iar în urma incendiului au rămas doar pereții exteriori, care sunt carbonizați pe interior.

„Construită din lemn de stejar, biserica: [...] are plan dreptunghiular, cu unghi în axul absidei (6 laturi). Pereții de lemn ai lăcașului au fost așezați pe o temelie realizată din piatră brută așezată în mortar de var. Bârnelor bisericii, cioplite, au fost așezate orizontal, prinse între ele cu cuie de lemn și îmbinate în sistemul «coadă de rândunică». Acoperișul avea învelitoare din șindrilă, cu patru pante mari urmărind spre răsărit conturul absidei. Deasupra pronaosului a fost așezat un turn-clopotniță, din lemn, acoperit cu tablă, de secțiune pătrată, având un schelet masiv de lemn de stejar, iar exteriorul acoperit cu scânduri de brad. Ca toate turnurile construite în secolul al XVIII-lea, ori reparate în acea perioadă a preluat din arhitectura de zid anumite forme specifice barocului. Așa erau, spre exemplu, cei doi bulbi, în rodine descrescând, ca diametru, spre cruce. Amplasarea turnului-clopotniță peste pronaos a dus la tăvănirea acestei încăperi. Naosul bisericii era boltit semicilindric, iar altarul avea o boltire concă din fâșii curbe. Exteriorul pereților bisericii a fost acoperit cu lipitură de pământ dar, potrivit unei fotografii din anul 1952, la acea dată, lăcașul de cult avea pereții din lemn aparent. În interiorul bisericii, podoaba pictată a naosului a fost acoperită de o tribună (cor pentru tineri) ridicată în anul 1954.” (Belci, Ilieș 2020)



Fig. 4. Biserica din Povergina, detaliu (foto N. Mușat)

Comunitatea

Materialul strâns în teren contabilizează în acest moment 11 înregistrări, o discuție pentru care nu am primit acceptul înregistrării, 208 fotografii, notițe de teren, acest inventar fiind valabil doar pentru partea de *cercetare etnologică*. Discuțiile au fost făcute cu preotul paroh I. L., (Povergina este filie a parohiei Buna Mare, deci ține sub acest aspect administrativ de biserică de acolo), crâșnicul bisericii (N. T), soția crâșnicului (F. T), localnic (I. S), localnic (I. B), localnic (P. M), localnică (V. B), localnică (O.C), localnică (V. U), localnică (V.L), localnică (M. U), localnică (A. B), respectiv o discuție neînregistrată cu o localnică (L. T). Categoriile de vârstă reprezentate cuprind un spectru de la 31 la 87 de ani; cea mai vârstnică persoană interviuată în cadrul proiectului are 94 de ani și a fost înregistrat de colega peisagistă. Cei intervievați locuiesc în sat permanent, temporar, sau navețează (e cazul preotului, care locuiește în satul vecin, Bichigi).

Atestată în 1554, cu 24 de gospodării, în *nahia* Făget (Păcurar et al. 2017: 486) cu denumirea Povejzna, localitatea se pare că are la momentul respectiv un număr relativ mare de locuitori, prin comparație cu alte sate, scriu monografiștii protopopiatului Făget. Denumirea variază în timp,

satul apărând sub următoarele toponime: Boursche (în 1717), Poworschina (1786) (Păcurar et al. 2017: 486), Peverjin (1836) (Săcară 2001: 102), Povârgina (Miloia 1935).

Biserica a fost ridicată în secolul XVIII de Ion Medescu (zis Constantin), despre care se notează că a descoperit o comoară, într-o duminică, în timp ce venea de la biserica din Făget, iar cu banii aceia a ridicat o biserică în Povergina, sat privat până atunci de lăcaș de cult. Îmi este greu să afirm dacă legenda s-a transmis prin tradiție sau diferiții intelectuali locali au colportat-o de așa manieră încât ea a ajuns în transmiterea comunitară. V. B., una dintre persoanele intervievate, a relatat-o, secondată de soțul său I. B. (într-o formă asemănătoare celei găsite în unul dintre volumele pe care le-am consultat în această perioadă (Păcurar et al 2017: 486): „... era foarte credincios (Medescu², n.m, N. M.)... era o legendă, așa se zice, că mergea la biserică în fiecare duminică, la Făget. Și-n noaptea Învierii ar fi găsit, cică, o comoară. Comoara aia ar fi construit biserica. Asta-i legenda bisericii. Adevărat nu-i.” Interstiții de narațiuni culte și populare...



Fig. 5. Ctitorul I. Medescu (zis Constantin),
imagine din arhiva Dorinei Pârvulescu

² În sat i se mai spune și Maciescu/ Megescu/ Megiescu/ Mateșescu/ Mateescu... (interviu I. B.).

Date statistice nu foarte actuale (*Recensământul populației și locuințelor din 2011*), obținute prin solicitarea 3804/11.09.2020 a colegei mele, atestă un număr de 64 de locuințe (40 nu aveau, la acel moment, apă curentă) și 150 de locuitori, dintre care 135 erau de confesiune ortodoxă. În acest moment am identificat trei modalități de locuire a satului: permanentă (familia B., spre exemplu, în gospodăria căreia locuiesc trei generații), temporară (O. C, care pe timpul iernii se mută la Făget, la fiica ei), abandon (am identificat pe strada care se cheamă „pe Luncă” două case cu arhitectură tradițională, abandonate). Vechea casă parohială, de asemenea construită în manieră tradițională (adică având fundație de piatră, pereți din lemn molțarit) este abandonată, așa cum este și clădirea fostei primării din sat.

Locuitorii se împart în *povârjeni* (băștinași) și *avinituri* (migranți), mulți dintre ei sunt veniți din Satu Mare sau Bistrița Năsăud, în perioada anilor '60, atunci când, mi s-a relatat, oamenii s-au ridicat (...) sau „o apucat putere”: „Lumea cum o făcut cășile, cum o apucat putere, că cășile...”. (interviu V.L). Acesta a fost momentul în care s-a trecut dinspre arhitectura vernaculară spre o formă modernă: case din cărămidă manufacturată de maistori: „Păi am făcut cărămidă la cuptor, cum să spun, cu țâgani. Erau țâgani care făceau cărămidă, și la grădina aia la care am stat, aclo am făcut un gropan mare și acolo am făcut cărămidă cu mai mulți oameni. Atunci am ars. Am făcut cuptori și am ars-o și atunci, după aia, în '71 am făcut casă.” (interviu M. U). Cei veniți în sat cumpără case sau *plațuri* de la povârjeni, cresc, alături de localnici, oi și vite. Cel mai important crescător de oi din sat a venit din Năsăud la Bunea Mare, apoi s-a mutat la Povergina, păstrându-și, însă, saivanul la Bunea (avea, la un moment dat, în jur de 500 de oi, pe care le-a vândut în 2009, pentru a putea ctitori o biserică lângă Moneasa).

Satul are două drumuri/ ulițe/ străzi importante: „pe Luncă”, respectiv „drumul Bunii”. După observațiile mele, desigur mult perfectibile și care ar avea nevoie de o parte de statistică, „pe Luncă” vârsta locuitorilor e mai scăzută, pare o zonă mai dinamică și, surprinzător, interesată, din ce mi s-a spus, de patrimoniu, în vreme ce, pe „drumul Bunii”, media de vârstă este extrem de ridicată, iar oamenii sunt mai degrabă preocupați de biserica nouă, ridicată de comunitate în perioada 1991-1995. Așa cum cele două zone ale satului ar putea intra în concurență, așa intră în concurență *biserica-monument* aflată pe un dâmb, în cimitirul satului, cu *biserica de zid*, aflată în centrul satului.

Temele interviurilor respectă, pe de o parte, structura stabilită prin formularul depus pentru finanțare: calendarul, obiceiuri legate de ciclul vieții

omului, descrierea bisericii, dar sunt secondate de teme ce apar în cadrul interviurilor prin inițiativa participanților: migrația tinerilor (de regulă un ton defetist, disforic, însoțește subiectul: „Asta-i România”, mi se spune pe ton lacrimogen, dar și colportând o idee de televiziune de mâna a treia), basme, legende, practici culinare. Avem de-a face cu părți de informații, mai degrabă decât cu informații complete, de multe ori dialogul sună în felul următor: „Se face ceva de Sântoader? / Ce? Obiceiuri? Ceva? Nu știu” – pentru ca mai apoi să vină completări: Numa’ să strângeau muierile și ferbeau boambe, cucuruz. Și atunci torceau și mâncau boambe din alea fierte.” (interview V. L.).



Fig. 6. V. L., povestind despre Sântoader (foto N. Mușat)

Pentru cele câteva interlocutoare informațiile legate de calendar sunt prea puțin valoroase: „Când se lasă postul Paștilor. La început ar fi Sântoaderul. / (Râde.) Și? Păi știam din bătrâni. Să zăcea de Sântoader. Da’ noi n-am mai ținut, n-am mai.. Păi cu caii, să lasă caii, caii ăl șchiop. Mama mea ținea cu caii, nu avea voie... că torceau ‘nainte, să torcea... nu avea voie să torci. Noi n-am mai ținut.” (interview V. L.) Ele pot fi cel mult amuzante, pot rămâne pentru copii, dar ca primă reacție sunt considerate ca fiind lipsite de importanță. În relație cu patrimoniul imaterial se poate identifica aceeași atitudine pe care o au, sau au avut-o în relație cu patrimoniul material: distrugerea caselor bătrâne este contemporană cu dispariția transmițerii poveștilor (mama, cea care respecta zilele *Cailor*, face parte din generația ce încă

locuia în cășile bătrâne). Generația anterioară este, implicit, vulnerabilă pentru V. L., care afirmă că „oamenii au prins putere” și deci au început să zidească. În alți termeni, un patrimoniu „hard” începe să înlocuiască unul de tip „soft” (Mihăilescu 2010). Puterea aceasta înseamnă, pe de altă parte, și intrarea în rândul lumii: *așa o vinit moda*, mi se spune. Toți făceau, deci...

În 21 august, la prima întâlnire a echipei de proiect cu comunitatea, mi s-a spus de către un coleg că avem de-a face cu o comunitate îmbătrânită. O lume a seniorilor, un sat care se duce asemeni bisericii-monument, nu doar în uitare, ci dispare de-a dreptul. În cele câteva vizite am descoperit că lucrurile sunt mai dinamice decât credeam initial, deși nu atât de dinamice pe cât și-ar dori niște *preoți* ai patrimoniului, cum sunt numiți, ironic, unii activiști din domeniu (Brumann 2014; Mihăilescu 2015). Nu mai există școală, dar mai sunt copii, nu mai există primărie, dar există mici inițiative locale (oamenii aplică pentru fondurile APIA, dar și pentru PNDR, oricât de controversate ar fi aceste programe). Pe de altă parte, tinerii migrează spre alte țări (Germania a fost menționată de câteva ori, Danemarca începe să fie o țară spre care se pleacă, mai nou) sau își câștigă existența în altă localitate din România (de regulă Făget/ Lugoj/ Timișoara); una dintre interviuate mi-a spus că Povergina e sat de înnoptat, nu de trăit permanent.

Reconstruirea sau reinventarea patrimoniului

Într-un volum mai mult decât celebru, doi istorici propun un concept care a făcut carieră: *inventarea tradiției* (Hobsbawm, Ranger 1992). Produs al societăților moderne, și nu al celor tradiționale, paradoxal, tradiția nu e transmitere sau moștenire, ci o creație. În această linie, patrimoniul e, de asemenea, creație a modernității; în contemporaneitate, interesul pentru patrimoniu este, poate, excesiv. Totul poate deveni astăzi *patrimoniu* sau *patrimonializabil* (Lowenthal 1998), așa cum totul poate fi aruncat nu doar metaforic la coșul istoriei, ci abandonat și lăsat spre dispariție. Echipa interdisciplinară implicată în proiectul pe care încerc să îl analizez aici pregătește în această perioadă o analiză a monumentului istoric din Povergina (din perspectivă arhitecturală, picturală, de istorie a arhitecturii și tehnicilor constructive, peisagistică, dendrocronologică, de structură, arheologică, de botanică), dar și a valorilor pe care comunitatea le atribuie monumentului. O perspectivă atât de complexă poate atesta *semnificația locului* (Jeffrey at al. 2020; De Nardi 2014), dar dă seama și de valoarea ridicată pe care o atribuie mai degrabă specialiștii unui monument de arhitectură. După a doua

jumătate a secolului XX, comunitatea începe să fie considerată importantă în decizia de patrimonializare; *Convenția Faro* stabilește acest lucru, întărit de *Convenția de la Burra*, între altele. Co-producerea, co-designul patrimoniului înseamnă și aplicarea a ceea ce se numește *community participatory practice* (Jeffrey et al. 2020: 888), în aceleași momente în care în etnologie/ antropologie se vorbește, de ceva timp, de *ethnologie partagee/ collaborative anthropology*. Implicarea comunității în luarea deciziilor care vizează conservarea/ restaurarea/ reconstrucția monumentului înseamnă democratizarea domeniului studiilor patrimoniale, cu un tip de responsabilizare a acestora înspre dimensiunea educativă.

Săptămânile acestea echipa de proiect se află în proces de negociere cu ea însăși, cu comunitatea și cu autorități în domeniul gestionării monumentelor, pentru a stabili valoarea/ relevanța monumentului din Povergina.

Denumită de localnici prin diferite sintagme: *biserica bătrână/ biserică veche/ biserică din Țal/ monument/ monument istoric/ monument național*, biserică se definește fie prin coordonate spațio-temporale, fie utilizând o denumire specializată, care vine din exterior, dinspre profesioniști (deci impersonal, nu prin experiența personală, prin legături emoționale). Maniera de creare a *emoțiilor patrimoniale*, în termenii lui Nathalie Heinich (2012), poate fi povestea. Rugați să nareze evenimente din viața lor conectate la spațiul bisericii, se prea poate ca oamenii să se reconecteze, prin propria istorie de viață, la istoria locului și a monumentului. Pe de altă parte, la începutul anilor '90 localnicii și-au dorit, alături de preotul lor, o altă biserică, ceea ce s-a și concretizat prin finalizarea în 1995 a construcției unei biserici de zid, în sat, situată în poziție centrală: „Și atunci în '95 gata, părinte, ne mutăm, că ne-am săturat și de fum și de frig, nu lumină, nu curent, nu nimica. Și ne-am mutat în biserică nouă în 95. Atunci în '99 – 2000 s-a pictat. Cu ajutorul lui doamna Augusta Anca, care-i ctitor. Nu numai pictura pentru meșteri. Și candelabrele.” (interviu I. L.) Motivele invocate, legate de disconfortul termic, par mai mult decât valide, dar acum trec prin aceeași situație cu biserică de zid. În vreme ce pentru localnici patrimoniul înseamnă disconfort (biserica e veche, deci nu se prea poate rezolva fără specialiști problema încălzirii, iluminării), pentru specialiști, valoarea ei constă tocmai în acest disconfort, care atestă vechimea, autenticitatea – deci apropierea de original, tehnica constructivă, criteriile care fac din monument unul valoros.

Valoarea atribuită de comunitate constă într-un cumul de alte criterii. Legenda construcției bisericii, amintită *supra*, vorbește despre o comoară prin care s-a asigurat plata maistorilor care au construit, respectiv pictat

monumentul. Sau în cuvintele lui I. B.: „Comoara aia ar fi construit biserica.”. O manieră mai pragmatică de abordare din partea unui localnic se opune unei maniere a specialiștilor care valorizează tehnica, *know-how-ul implicat, maistorii*. Biserica au construit-o specialiști tradiționali ai lemnului, ale căror tehnici specialiștii patrimoniului încearcă să le pună în scenă din nou (*re-enactment* al tradiției le-aș numi). Pentru doamna V. B., Uniunea Europeană se va ocupa de proiectul de conservare/ restaurare, adică o entitate suprastatală, necunoscută, aproape un *Deus ex...machina*, și nu specialiștii pe care îi avea în față în momentul interviului, cu care interacționa în mod direct, cu care schimba informații: „Ba, lasă să fie, să fie. Mie atât îmi plăcea să mă duc... erau copiii mici și urcam”, susține V. B., într-o discuție contradictorie cu soțul ei, care găsește o cale mai degrabă agnostică de raportare la patrimoniu (Brumann 2014): „Eu mai bine preferam să fi ridicat o statuie acolo, un monument de marmură, un stâlp de marmură, ăla nu era așa scump, că e Rușchița aici, aproape și scria pe ea, pe toate laturile că eroii... și datele despre facerea ei. Decât s-o mai faci. Astea-s cheltuieli uriașe.”. (interviu I. B.).

În discuțiile cu echipa de proiect, câteva întrebări ne frământă pe toți: dinspre arhitectură întrebările chestionează interesul comunității: *care este percepția în comunitate a valorii monumentului? Ce tip de atașament există, dacă există?* – deși ele vizează, mai degrabă, monumentul. Dinspre etnologie, întrebarea/ întrebările privesc relația cu trecutul: „De ce să conservăm trecutul, până la urmă? Ce anume conservăm din trecut?” (Mihăilescu 2017: 15) Ce anume este valoros din acest trecut pentru a fi transmis mai departe? Provocarea vine în a-i determina pe oameni nu doar să vorbească despre trecut, cât mai ales să se angajeze într-un tip de relație cu acesta. Participarea activă a comunității la reconstrucția bisericii este unul dintre punctele nevralgice. Simplificând, avem, după mine, pe de o parte, de-a face cu locuitori în vârstă, immobili, dependenți de transportul asigurat de alții, care sunt în căutarea unui tip de confort, pentru care contează mai degrabă accesibilitatea bisericii (cea de zid este în sat, biserica-monument este în cimitir, la marginea satului, pe un dâmb...) decât valoarea ei istorică, estetică, socială; pe de altă parte, avem de-a face cu locuitori tineri, mobili, care lucrează în alte localități / țări, pentru care Povergina este un sat aflat într-o rețea uneori europeană. Ei pot avea acces și expunere la orice alt monument, în drumurile lor. În plus, biserica-monument a fost încuiată aproape trei decenii, suficient timp pentru deconectare: „Mi-ar fi plăcut s-o mai deschidă, să mai facă slujbe...” (interviu A. B.). Inaccesibilizarea este

un fenomen general în zona Făgetului. Bisericile de lemn sunt, de regulă, încuiate, cheia se găsește la o singură persoană, care, dacă / atunci când este solicitată, este fie la *holdă/ moșie/ țarnă*, fie în alt sat. Un necesar joc al încuierilor și descuierilor, al câștigării unor chei simbolice ale patrimoniului este, de fapt, întregul proces de patrimonializare și de negociere a valorilor.



Fig. 6. O. C. Și V. U, pe „drumul Bunii” (foto N. Mușat)

Referințe bibliografice:

- BELCI, Diana, ILIEȘ, Bogdan 2020: *Studiu istoric și localizare pentru faza D.A.L.I a proiectului de conservare/restaurare a bisericii de lemn cu hramul „Sf Arhangheli Mihail și Gavril”*, Timișoara, studiu nepublicat.
- BRUMANN, Christoph 2014: *Heritage Agnosticism: A Third Path For The Study of Cultural Heritage*, disponibil la: https://www.academia.edu/15266515/Heritage_agnosticism_A_third_path_for_the_study_of_cultural_heritage. (accesat în 3 septembrie, 2020).
- CAMPBELL, Elizabeth, LASSITER, Luke Eric, PAHL, Kate 2018: *Collaborative Ethnography in Context*, in Elizabeth Campbell, Kate Pahl, Elizabeth Pente and Zanib Rasool (ed.), *Re-Imagining Contested Communities*, Bristol, Bristol University Press, p. 91-106.
- DE NARDI, Sara 2014: *Senses of Place, Senses of the Past: Making Experiential Maps as Part of Community Heritage Fieldwork* in „Journal of Community Architecture and Heritage”, Vol. 1 No. 1, February, 2014, p. 5-22.

- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1940: *The Nuer*, Oxford, Clarendon Press.
- HEINICH, Nathalie 2012: *Les émotions patrimoniales: de l'affect à l'axiologie*, in „Social Anthropology”, Vol. 20, Issue 1. doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00187.x.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence 1992: *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JONES, Siân 2017: *Wrestling with the Social Value of Heritage: Problems, Dilemmas and Opportunities*, in “Journal of Community Archaeology & Heritage”, 4:1, p. 21-37. DOI: [10.1080/20518196.2016.1193996](https://doi.org/10.1080/20518196.2016.1193996).
- JEFFREY, Stuart, JONES, Siân, MAXWELL Mhairi, HALE Alex, JONES Cara 2020: *3D visualisation, communities and the production of significance*, in „International Journal of Heritage Studies”, 26:9, p. 885-900. DOI: [10.1080/13527258.2020.1731703](https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1731703).
- LOWENTHAL, David 1998: *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw 1989: *A Diary in the Strict Sense of the Term*, with a new Introduction by Raymond Firth, London, The Athlone Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw: 2014: *Argonauts of the Western Pacific*, New York, Routledge.
- PĂCURAR, Bujor (coord.) CIPU, Ioan, TOMONI, Dumitru: 2017, *Monografia protopopiatului ortodox român al Făgetului. 300 de ani de existență atestată*, Timișoara, Editura Partoș.
- MIHĂILESCU, Vintilă: *Creative Traditions and Ecology of Heritage*, in „Martor” 22, p. 9-31.
- MIHĂILESCU, Vintilă 2015: *Tradiții și psihologie*, in „Dilema veche”, nr. 599, 6-12 august.
- MIHĂILESCU, Vintilă 2010: *Patrimoniul, tradiție și istorie*, in „Dilema veche”, nr. 316, 4-10 martie.
- MILOIA, Ioan 1935: *Biserica de lemn din Povârgina*, in „Luceafărul”, anul 1, nr. 3.
- SĂCARĂ, Nicolae 2001: *Bisericile de lemn ale Banatului*, București, Editura Excelsior.
- SANGARAMOORTHY, Thurka, KROEGER, Karen A. 2020: *Rapid Ethnographic Assessments A Practical Approach and Toolkit For Collaborative Community Research*, New York, Routledge.

<https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention> (accesat în 7 octombrie, 2020)

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31_10_2013.pdf (accesat în 7 octombrie, 2020)

<https://patrimoniul.gov.ro/images/lmi-2015/LMI-TM.pdf> (accesat în 16 octombrie, 2020).

CENTENAR

ȘTEFAN MUNTEANU¹

Aniversăm în acest an împlinirea unui secol de la nașterea profesorului Ștefan Munteanu, distinsă personalitate a filologiei și a învățământului universitar din Timișoara, a lingvisticii și a culturii românești.

Înzestrat cu o mare capacitate de efort și de creație intelectuală, Domnia Sa a dobândit, printr-o vastă și aprofundată muncă de investigație științifică, o remarcabilă competență profesională, care l-a impus în elita profesorilor și cercetătorilor români din domeniul științelor umaniste.

Originar din Bucovina de Nord, unde s-a născut la 18 aprilie 1920, în localitatea Plaiul Cosminului (fostul județ Cernăuți), a urmat cursurile școlii elementare în satul natal, iar pe cele liceale, între 1934 și 1940, la celebrul liceu cernăuțean, unde a predat Aron Pumnul și a învățat Mihai Eminescu, și la Liceul *Ștefan cel Mare* din Suceava, unde a obținut, în anul 1941, diploma de bacalaureat.

Între anii 1941 și 1945, a urmat cursurile Facultății de Litere și Filosofie, Secția filologie clasică, de la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, unde a frecventat cursurile ținute de mari personalități ale învățământului universitar românesc, precum H. Mihăescu, R. Vulpe, Iorgu Iordan, George Călinescu și eruditul filolog clasic și indo-europenist Theofil Simenschy, pe care l-a venerat și al cărui model de savant și de om l-a urmat de-a lungul întregii vieți. De la aceștia a dobândit nu numai cunoștințele fundamentale de filologie clasică și românească, ci și respectul și devotamentul savantului față de știință și al profesorului față de menirea de a-i educa și învăța pe alții.

Profesorul Ștefan Munteanu și-a început cariera didactică în anul 1945, la Liceul „Eudoxiu Hurmuzachi” din Rădăuți. De aici a plecat la Alba Iulia, unde, între anii 1946 și 1960, a fost profesor la Liceul „Mihai Viteazul”,

¹ O variantă a textului este publicată în revista „Philologica banatica”, 2020, nr. 1, p. 69-76.

astăzi Colegiul Național „Horia, Cloșca și Crișan”, pe care l-a și condus, în calitate de director, între anii 1957 și 1959. Aici s-a afirmat ca o personalitate reprezentativă, foarte apreciată și respectată de colegi și de elevi pentru temeinicia pregătirii sale de specialitate, pentru vocația pedagogică, pentru ținuta morală și pentru comportamentul socio-uman desăvârșit. Mărturie în acest sens stau evocările pline de sensibilitate și de admirație ale unora dintre foștii săi elevi de la Alba-Iulia, cărora le-a marcat formarea intelectuală și cariera (v. Muntean, Andronescu, Dăncilă 1999: 91-100; Tașcu 2002: 179-181 ș.a.), precum și distincțiile acordate de instituții oficiale ca Primăria și Consiliul Local Alba-Iulia și Consiliul Județean Alba, cu prilejul unor evenimente aniversare din viața Profesorului, care se alătură distincțiilor primite de Domnia Sa de la Ministerul Învățământului în vremea când profesa la liceul transilvănean.

Încă din perioada studenției, profesorul Ștefan Munteanu s-a simțit atras și de cercetarea științifică, iar apoi, ca profesor de liceu, și-a dezvoltat această chemare ținând comunicări la diverse reuniuni științifice și publicând studii despre limba și stilul unor scriitori, în revistele „Cum vorbim” și „Limba română”, sau despre analiza gramaticală și stilistică în școală, făcându-se astfel cunoscut în lumea filologică românească.

Tocmai această recunoaștere națională a calităților sale didactice și de cercetător științific l-au impus atenției celor care înființaseră, în 1956, Facultatea de Filologie de la Institutul Pedagogic de 5 ani din Timișoara, instituție aflată atunci în plin proces de întemeiere. Așa se face că, în anul 1960, i s-a oferit un post de lector la Catedra de limba și literatura română a Facultății de Filologie timișorene, pe care l-a acceptat fără ezitare, deși la Alba-Iulia dobândise un prestigiu profesional binemeritat, în vreme ce la Timișoara trebuia să-și asume un nou început de carieră.

Cunoscător temeinic informat în vastul domeniu al culturii clasice și românești, pasionat până la devoțiune de cercetarea limbii, cu deosebire a celei artistice, și dăruit cu o remarcabilă putere de muncă, având și o experiență didactică superioară, Profesorul s-a adaptat repede și deplin rigorilor și exigențelor carierei universitare, devenind, în timp foarte scurt, una dintre personalitățile distincte ale filologiei timișorene, fiind apreciat și respectat de colegii din toate generațiile, de studenți și de toți cei care aveau preocupări similare în Timișoara și în țară.

Dedicându-se total efortului de informare, documentare, meditație și creație științifică, atitudine proprie mediului universitar autentic, și avându-i ca model pe savanții Theofil Simenschy și Gheorghe Ivănescu, profesorul

Ștefan Munteanu a urcat, într-un timp relativ scurt, toate treptele ierarhiei universitare: lector (1960-1969), conferențiar (1969-1971) și profesor universitar activ (1971-1985), după care a fost profesor consultant până în 2010. În anul 1968 și-a susținut teza de doctorat, cu titlul *Probleme ale cercetării stilului, cu privire specială la expresivitatea poetică*, elaborată sub conducerea profesorului G. Ivănescu, membru corespondent al Academiei Române, iar din 1972 până la capătul vieții a fost conducător de doctorat pentru numeroși cercetători tineri, care, după aceea, s-au afirmat ca personalități importante ale filologiei, culturii și învățământului universitar românesc. La fel de înavuțite spiritual și profesional au fost și toate generațiile de studenți care i-au audiat prelegerile și au învățat după cursurile Domniei Sale, elaborate pentru discipline fundamentale, precum istoria limbii române literare, lingvistică generală, stilistică, introducerea în filologie, limba și literatura latină. Aceștia li se adaugă și o seamă de colegi și colaboratori mai tineri, la formarea cărora ca universitari și cercetători științifici a contribuit, de asemenea, decisiv.

Toți i-au purtat întotdeauna respectul și recunoștința cuvenite *Magistrului* admirat și urmat cu perseverență și deplin folos în cariera didactică și în comportamentul social și profesional. Unii dintre ei, între care se numără: Eugen Beltechi, Olimpia Berca, Livius Petru Bercea, Livius Ciocârlie, Simion Dănilă, Marcu Mihai Deleanu, Sergiu Drincu, Ion Medoia, Alexandru Ruja, Ileana Oancea, Aurelia Turcu, Vasile D. Țăra, Livia Vasiliuță ș.a. (v. Munteanu 2010: 39-41) l-au evocat în texte omagiale, pe care le-au publicat în diverse reviste științifice și culturale.

Devotamentul și respectul profesorului Ștefan Munteanu față de profesie și de instituție reies, cu limpezime, și din pilduitorul elogiu pe care îl face școlii, în general, și învățământului universitar, în special, profesorilor și studenților deopotrivă, vocației pedagogice și cercetării științifice, bibliotecii în ansamblu și cărții îndeosebi, precum și conlucrării și stimei colegiale, fără limite de vârstă sau de poziție în ierarhia universitară, în cuvântul omagial pe care l-a rostit cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la înființarea facultății noastre. Cu înțelepciune și profundă sinceritate, Domnia Sa afirmă că facultatea este „locul unde pasiunea studentului pentru informare și vocația lui pentru cercetare așteptată să se întâlnească cu un anumit mod de înțelegere a lucrurilor din partea aceluia căruia i s-a încredințat îndrumarea celor ce și-au trăit cu folos câțiva ani ireversibili din adolescența lor în sălile de curs și în Biblioteca Universității. Aceasta presupune colaborarea dintre profesor și student, dintre profesor și profesor, sub semnul încrederii, al

stimei reciproce și al bucuriei față de succesele comune. [...]. A te apleca cu răbdare asupra felului de a lucra al celor din jur, care au nevoie de un cuvânt de apreciere, a căuta să fii alături de colegii tăi prin ceea ce știi, și nu mai puțin prin ceea ce nu știi, pentru a afla de la ei, fără a-ți simți vanitatea micșorată și nici rănită, înseamnă, mi se pare, o virtute față de care rămânem mereu datori” (Munteanu 2006: 13). Găsim aici un cod exemplar de atitudine și de conduită universitară, pe care dascălii din învățământul superior nu-l pot ignora fără să-și compromită grav calitatea de universitari autentici.

Întruchipând deopotrivă *savantul și dascălul* în cel mai cuprinzător înțeles al cuvântului, profesorul Ștefan Munteanu a impus, la Timișoara, modelul universitarului sobru și integru, drept și demn, exigent față de sine însuși, dar și față de ceilalți: studenți, doctoranzi ori colegi. Ca *om*, oferea întotdeauna un model de comportare civilizată, de omenie și de atitudine binevoitoare față de semenii.

Opera științifică, pentru realizarea căreia și-a dedicat cea mai mare parte a vieții și a efortului de creație intelectuală, reprezintă componenta esențială a muncii de fiecare zi a savantului Ștefan Munteanu atât înainte, cât și după pensionare, ilustrând astfel adevărul aserțiunii că „din știință și din cultură nu se pensionează nimeni”. Este suficient să spunem că între 1985, anul în care s-a pensionat, și anul 2010, Domnia Sa a elaborat și a publicat 75 de lucrări, dintre care 9 cărți și 66 de studii.

În total, opera profesorului Ștefan Munteanu este alcătuită din 210 lucrări publicate, dintre care 14 cărți, 174 de studii, articole și recenzii, 11 scrieri literare, 9 cursuri multiplicat și 2 volume îngrijite. Domeniile de cercetare predilect pe care le-a abordat sunt: stilistica teoretică și aplicată, istoria limbii române literare, vocabularul, gramatica, latina și lingvistica generală. Despre cărțile Domniei Sale s-au publicat 89 de recenzii și prezentări, semnate, între alții, de Olimpia Berca, Livius Petru Bercea, Mircea Borcilă, Gh. Bulgăr, Lucian Chișu, Crișu Dascălu, Ion Gheție, Al. Graur, Dimitrie Macrea, Ileana Oancea, Ioan Oprea, Titu Popescu, Vasile Popovici, Alexandru Ruja, Mircea Șerbănescu, Daniel Vighi, Petre Zugun ș.a. (v. Munteanu 2010: 31-37). Toți cei care au scris despre cărțile Profesorului au relevat ampla informație teoretică, pe care își construiește propria concepție despre cercetarea stilului, profunzimea și finețea interpretării stilistice a limbajului poetic eminescian și al altor scriitori români, în care aplică atât mijloacele de investigație ale stilisticii lingvistice, cât și ale celei literare. În felul acesta, inaugurează o nouă direcție în cercetarea limbii scriitorilor,

care, în concepția sa, trebuie făcută dintr-o dublă perspectivă: lingvistică și literară, întrucât trebuie avută în vedere nu numai arta scriitorului în realizarea comunicării artistice, ci și expresivitatea limbii însăși.

După cum afirma Ileana Oancea, „Profesorul Ștefan Munteanu a fost cel care a pus un special accent pe problemele teoretice ale stilisticii, ridicând-o în sfera de interogații fecunde ale teoriei limbii, ale lingvisticii generale și ale esteticii, realizând, în același timp, analiza limbajului poetic al unor mari creatori, cum ar fi Eminescu sau Blaga, în care, folosind termenii pascalieni, spiritul de geometrie este fericit dublat de spiritul de finețe” (Oancea 2010: 26). Subliniind și contribuția Profesorului la crearea școlii timișorene de stilistică, aceeași autoare precizează că „la Timișoara s-a dezvoltat [...] un „climat stilistic”, pe care profesorul Ștefan Munteanu l-a consolidat mereu, cu luciditate, în lucrările sale deosebit de revelatoare, în tezele de doctorat, devenite unele, și ele, lucrări semnificative, dar și la Cercul de lingvistică pe care l-a condus, multă vreme, cu nedezmintită pasiune” (*ibidem*).

Profesorul Ștefan Munteanu are merite speciale și în cercetarea istoriei limbii române literare, Domnia Sa fiind cel dintâi specialist în această disciplină care a elaborat și a multiplicat un curs de istorie a limbii române literare moderne, pe care, într-o variantă revăzută și amplificată, l-a inclus în cea dintâi istorie a limbii române literare de la origini până în prezent (v. Munteanu, Țăra 1978, 1983).

Valoarea operei sale științifice a fost recunoscută la cel mai înalt nivel, fiind distins cu premiul „B. P. Hasdeu” al Academiei Române, în anul 1973, pentru cartea *Stil și expresivitate poetică* (București, Editura Științifică, 1972), *Diploma de onoare pentru merite excepționale în studierea și promovarea operei eminesciene*, acordată de Consiliul Rectorilor din Timișoara, 8 mai 1989, *Medalia Jubiliară și Diploma „Opera Omnia”*, acordate de Senatul Universității de Vest din Timișoara la 17 aprilie 2010.

Chiar dacă savantul și profesorul Ștefan Munteanu a fost complet dedicat muncii și creației științifice, nedorindu-și funcții și demnități de altă natură, s-a implicat totuși în viața *Cetății* ca șef de catedră, vreme de 16 ani, ca prorector al Universității din Timișoara (1969-1971), ca redactor-șef al „Analelor Universității din Timișoara”, seria Științe filologice (1976-1985) și ca președinte al Filialei din Timișoara a Societății de Științe Filologice din România (1973-1981). Exercitându-și cu seriozitate și convingere toate aceste funcții, Profesorul a contribuit semnificativ la dezvoltarea și la creșterea prestigiului național și internațional al Universității din Timișoara, al Facultății de Filologie și al catedrelor pe care le-a condus.

O preocupare similară, menită să contribuie la integrarea europeană a culturii, a limbii și a învățământului filologic timișorean, a avut-o profesorul Ștefan Munteanu și în perioada 1974-1978, când, în calitate de profesor invitat, a ținut cursuri de limbă și civilizație română la Universitatea din Viena. În acest răstimp a susținut mai multe conferințe în capitala Austriei și în alte centre universitare, precum Salzburg și Innsbruck, a publicat articole în câteva reviste culturale austriece și a avut mai multe întâlniri cu o seamă de reprezentanți ai diasporei românești din Austria, interesați de limba, istoria și cultura română. Un rod deosebit al acestei perioade este, însă, cartea *Scrisori vieneze* (v. Munteanu 1992; Munteanu 2002), în care descoperim, pe lângă intelectualul rafinat, cunoscător profund al relațiilor culturale româno-austriece, și un autentic scriitor, dăruit cu harul deplin al comunicării artistice, chiar dacă oamenii, locurile și întâmplările pe care le evocă nu aparțin ficțiunii, ci lumii prin care a trecut autorul.

Prin schițele și povestirile publicate în tinerețe, dar mai cu seamă prin scrierile memorialistice (Munteanu 2006, 2007), precum și prin volumul de traduceri din opera lui Rainer Maria Rilke (Rilke 2009), lingvistul și stilisticianul Ștefan Munteanu ni se descoperă și ca un inspirat creator de limbaj artistic. Referindu-se la această fericită îngemănare de calități științifice și artistice, Alexandru Ruja afirmă, cu justificată convingere, că „Ștefan Munteanu reprezintă în cultura română această benefică asocieră într-o personalitate creatoare a savantului și scriitorului, a celui care se ridică la nivelul ideilor generale, cu o mare capacitate de privire detașată a spectacolului existențial, și scriitorul așezat lângă afectivitatea umană ce vibrează în ritmul poeziei și sonorizează în melodicitatea rimelor poetice” (Ruja 2009: 14).

Deschis și receptiv la tot ceea ce era nou în domeniul lingvisticii și, în general, al cercetării umaniste, Profesorul s-a condus întotdeauna după un principiu esențial pentru realizarea unei opere durabile, acela pe care însuși îl mărturisea într-un interviu din 1978: „Modernitatea este bună, cu condiția să ții seama de tradiție”. Acest principiu, însușit de toți cei care i-au stat în preajmă și l-au urmat, reflectă o dată în plus echilibrul desăvârșit, măsura dreaptă a lucrurilor făcute temeinic, ferite de excese păgubitoare.

Roadele impresionante ale muncii științifice, didactice și culturale, desfășurate ani de-a rândul de către profesorul Ștefan Munteanu în folosul învățământului, al lingvisticii și al culturii românești se văd azi și se vor vedea mereu în scrierile Domniei Sale, care fac parte din bibliografiile de bază ale acestor domenii științifice și culturale, precum și în amintirea și

recunoștința numeroșilor elevi și colaboratori, care s-au împărtășit din știința *savantului*, din înțelepciunea și măiestria *profesorului*, din integritatea *omului* și din distincția unui *domn al lingvisticii românești*, cum inspirat îl numea regretatul academician Marius Sala (Sala 2010: 9-10).

Referințe bibliografice:

- DAVID, Doina, OANCEA, Ileana, ȚĂRA, Vasile D., 2005: *Ștefan Munteanu – 85. Referințe critice*, Timișoara, Editura Amphora.
- MUNTEANU, Ștefan, ANDRONESCU, Rodica, DĂNCILĂ, Gh., 1999: *Chipuri în oglindă*, Alba-Iulia, Editura Bălgrad, p. 91-100.
- MUNTEANU, Ștefan, 1992: *Scrisori vieneze*, Timișoara, Editura de Vest.
- MUNTEANU, Ștefan, 2002: *Scrisori din Vindobona*, [Timișoara], Editura Mirton.
- MUNTEANU, Ștefan, 2006: *Omagiu*, in *Studii de literatură română și comparată*, Timișoara, 2006, vol. XXII, p. 13).
- MUNTEANU, Ștefan, 2006, 2007: *Pagini de memorial*, Timișoara, [Editura Mirton] (ed. I; ed. II).
- MUNTEANU, Ștefan, 2010: *Bibliografia lucrărilor publicate în perioada 1940-2010*, text îngrijit, indice de nume și redactare computerizată de Adina Chirilă și Vasile D. Țăra, Timișoara, Editura Universității de Vest, p. 31-37; 39-41.
- MUNTEANU, Ștefan, ȚĂRA, Vasile D., 1978, 1983: *Istoria limbii române literare. Privire generală*, București, Editura Didactică și Pedagogică (ed. I; ed. II).
- OANCEA, Ileana 2010: *La aniversare*, in „Philologica banatica”, I, p. 26.
- RILKE, Rainer Maria, 2009: *Gedichte. Poeme*, ediție bilingvă; selecție și traducere de Ștefan Munteanu; volum îngrijit de Simion Dănilă, Timișoara Editura Amphora/ Mirton.
- RUJA, Al., 2009: *Rilke în ediție bilingvă*, in „Orizont”, 2009, nr. 9, p. 14.
- SALA, Marius, 2010: *Un domn al lingvisticii românești*, in „Philologica banatica”, I, p. 9-10.
- TAȘCU, Valentin, 2002: *Studii literare*, Cluj-Napoca, Clusium, p. 179-181.

Vasile D. ȚĂRA

OMAGIU LA ANIVERSAREA DOAMNEI PROFESOR UNIVERSITAR DOCTOR ILEANA OANCEA. PAGINI DE MEMORIE SEMANTICĂ

Argument

În romanul *Misterioasa flacără a reginei Loana*, publicat în 2004, la Milano, Umberto Eco relatează povestea unui anticar din Verona, Giambattista Bodoni, care încearcă să-și recupereze memoria episodică, pierdută în urma unui grav accident cerebral, printr-un exercițiu intens de supralicitare a memoriei semantice. *Mutatis mutandis*, într-un sens preponderent simbolic, voi utiliza, în continuare, același truc, vorbind despre doamna Profesor universitar doctor Ileana Oancea. Mă voi referi, prin urmare, într-un mod concentrat și selectiv, la activitatea academică a doamnei Prof. univ. dr. Ileana Oancea și la opera științifică a Domniei Sale, sperând ca, printr-un exercițiu de lectură, să provoc lectorului, în mod subliminal, și amintiri, adică informații ce aparțin memoriei episodice. În acest sens, romanul lui Umberto Eco este sugestiv și poate oferi substanță diverselor niveluri de experiență existențială.

Academica. Activitatea didactică

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a absolvit în 1957, cu diplomă de merit, Școala Medie nr. 3, din Timișoara. În perioada 1957-1962, a urmat Facultatea de Filologie din Timișoara, secția Română-Germană, pe care a absolvit-o ca șefă de promoție.

În perioada 1971-1976, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a realizat, sub conducerea Prof. univ. dr. doc. G. Ivănescu, m. c. al Academiei Române, teza de doctorat cu tema *Istoria stilisticii românești*, pe care a susținut-o în 1976. Aceasta a fost publicată sub titlul *Istoria stilisticii românești*, în anul 1988, la Editura Științifică și Enciclopedică din București.

După absolvirea facultății, în 1962, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a fost numită, prin repartiție ministerială, preparator la Catedra de limba

română a Facultății de Filologie din Timișoara. Titularizată, ulterior, ca asistent universitar, a devenit lector în 1972, în 1990, conferențiar, în 1994, profesor universitar, și în anul 1995, conducător de doctorat. Din 2010, Domnia Sa este profesor emerit al Universității de Vest din Timișoara.

În perioada 1984-1987, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a fost detașată de Ministerul Învățământului, ca lector de limba română, la Institutul de Filologie Romanică al Universității din Graz, Austria.

Relațiile de colaborare academică internațională au continuat pe parcursul întregii sale activități, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea fiind profesor invitat și obținând burse de documentare, prin programul *Tempus-Socrates*, la mai multe universități prestigioase din Europa: Anvers, Dijon, Jena, Innsbruck, München, Orléans, Padova, Paris, Regensburg și Udine. La Universitatea din Udine, în cadrul Departamentului de Limba Română, condus de Prof. univ. dr. Teresa Ferro, a predat timp de 4 ani, în perioada 2003-2007, cursuri de *Istoria liricii românești moderne*.

De-a lungul unei cariere universitare de excepție, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a condus numeroase cursuri și seminare la Facultatea de Litere, din cadrul Universității de Vest din Timișoara. Ca asistentă a Profesorului G. Ivănescu a condus seminarele de *Filologie romanică* și *Lingvistică generală*. După plecarea Profesorului G. Ivănescu la Craiova, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a predat și cursul de *Filologie romanică*. Din norma didactică a Domniei Sale au făcut parte și discipline precum *Istoria lingvisticii*, *Stilistică*, dar și *Limba română contemporană*, *Istoria limbilor romanice* și *Limba franceză*. În cadrul programelor de masterat, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a susținut cursuri de *Pragmatică*, *Semiotică*, *Hermeneutică literară*, *Istoria terminologiei religioase românești*.

În calitate de conducător de doctorat, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a condus 25 teze de doctorat. O parte dintre aceste teze de doctorat au fost publicate, devenind cărți, cu prefețe semnate de doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea. De asemenea, Domnia sa a făcut parte din peste 100 comisii de susținere a tezelor de doctorat, în numeroase centre universitare din țară: București, Cluj-Napoca, Iași, Craiova, Sibiu, Oradea, Arad etc.

Management. Activitatea administrativă

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a jucat un rol foarte important în managementul Facultății de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara, într-o perioadă în care învățământul universitar românesc se moderniza conform normelor europene.

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a fost secretar științific al Facultății de Litere, Filosofie și Istorie a Universității de Vest, în perioada 1991-1995. Între 1996 și 2004, a fost decanul Facultății de Litere, Filosofie și Istorie, devenită, în 2003, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie. În perioada 2004-2008, a fost secretarul științific al facultății noastre. Sintetizând, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a fost decan al Facultății de Litere, pe o perioadă de 8 ani, și secretar științific al aceleiași facultăți încă 8 ani. În această perioadă, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a făcut parte și din Senatul Universității de Vest din Timișoara. În perioada în care a fost decan al Facultății de Litere, a fost și membră a Asociației Academice a Decanilor din Europa.

Pentru istoria Facultății de Litere a Universității de Vest din Timișoara este esențial să menționăm contribuțiile doamnei Prof. univ. dr. Ileana Oancea la consolidarea și dezvoltarea acestei instituții, prin înființarea de secții noi, fundamentale pentru ceea ce înseamnă domeniul Științelor Umaniste și pentru învățământul universitar de tip filologic: Limba italiană, Limba spaniolă, Teologie și Biblioteconomie. Domnia Sa a avut, de asemenea, o preocupare specială pentru dezvoltarea unor secții speciale ca Istoria, Filosofia și Jurnalismul și, de asemenea, a contribuit la consolidarea secțiilor mai vechi și cu tradiție ale facultății. În același spirit de inovație și dezvoltare, doamna Prof. univ. dr. a coordonat și inițierea primelor programe de studii de masterat din cadrul Facultății de Litere, Istorie și Teologie. În vederea aderării învățământului universitar românesc la Procesul Bologna, Domnia Sa a coordonat introducerea în cadrul Facultății de Litere, Istorie și Teologie a sistemului de credite transferabile.

A coordonat pentru Timișoara programul Tempus, în perioada 1994-1998, și, ulterior, programul de mobilități interuniversitare Socrates, și a creat și a dezvoltat convenții bilaterale privind schimburile de profesori și studenți, cu Universitatea din Udine, Italia.

A fost primul director al Școlii Doctorale a Facultății de Litere, Istorie și Teologie, precum și director al programelor de masterat *Lingvistică și didactică* și *Analiza discursului*, din cadrul aceleiași facultăți.

Ca exponent de elită al învățământului românesc în plan național, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a fost membră a Consiliului Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (C.N.C.S.I.S.), membră în comisia 3 (Științe Socio-Umane) a C.N.C.S.I.S., membră a Consiliului Național al Finanțării din Învățământul Superior (C.N.F.I.S.), membră a Biroului Național al Burselor pentru Străinătate. În 2008, Doamnei Prof. univ. dr. Ileana Oancea i-a fost acordată o Diplomă de onoare, pentru „merite deosebite în susținerea activității C.N.C.S.I.S. și pentru promovarea cercetării

științifice din învățământul superior”. În calitatea sa de expert evaluator, Domnia Sa a făcut parte din numeroase comisii de evaluare a centrelor de cercetare, a editurilor, a revistelor și a proiectelor și granturilor din țară etc.

A fost președinta Societății Române de Lingvistică Romanică, filiala Timișoara și membră a Societății Internaționale de Lingvistică Romanică, membră a Societății de Științe Filologice, membră a Uniunii Latine, membră a societății „Dante Alighieri”.

De circa 20 de ani, doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea este membră a Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Timișoara.

A colaborat la editarea unor reviste importante ale facultății și ale comunității academice din Timișoara, precum „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice”, „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Teologie”, „Studii de literatură română și comparată”, „Caiet de semiotică”, „Philologica Banatica”.

În calitate de decan al Facultății de Litere, Istorie și Teologie, a avut inițiativa de decernare a titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității de Vest din Timișoara și a condus ședința de decernare a acestui titlu unor personalități pe care le-a cunoscut și cu care a colaborat: Eugeniu Coșeriu de la Universitatea din Tübingen (1994), Maria Iliescu de la Universitatea din Innsbruck (1998), Alexandru Niculescu de la Universitatea din Udine (1998), Marius Sala de la Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti” (1999), Lorenzo Renzi de la Universitatea din Padova (1999), Harald Heppner de la Universitatea din Graz (2001), Liliane Tasmovsky de Ryck de la Universitatea din Anvers (2002), Teresa Ferro de la Universitatea din Udine (2003), Î. P. S. Pr. Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului (2003).

Experiența trăită cu prilejul acestor evenimente este relatată de doamna Prof. Ileana Oancea, într-o altă foarte frumoasă carte despre memorie: *Despre noosferă. O construcție a memoriei*, Timișoara, Excelsior Art, 2005. Ideea întemeietoare a acestei cărți este aceea că viața științifică este o construcție, ea învederează spiritul creator și susține memoria ca act edificator al istoriei și ca element de continuitate. Această carte conține, pe lângă valoroasele alocuțiuni ale profesorilor omagiați, și interesante interviuri cu aceștia luate de Prof. univ. dr. Ileana Oancea.

Memoria vegetală. Activitatea științifică

Într-o conferință susținută cu prilejul inaugurării Bibliotecii din Alexandria, Egipt, în 2003 și publicată online în „Al-Ahram Weekly”, 20-26 noiembrie, nr. 665, 2003, Umberto Eco, vorbind despre cele trei

tipuri de memorie literară, a subliniat faptul că memoria vegetală se referă, metaforic vorbind, la cărți. Este tipul de memorie care concentrează tensiunea intelectuală din activitatea universitară. Mă voi referi, în acest sens, la activitatea științifică a doamnei Prof. univ. dr. Ileana Oancea și la cărțile pe care Domnia Sa le-a scris.

Cum am subliniat deja teza de doctorat realizată sub conducerea Prof. univ. dr. doc. G. Ivănescu, a fost publicată într-o formă mult amplificată în anul 1988, la Editura Științifică și Enciclopedică din București, reprezentând și azi un reper bibliografic fundamental în domeniul cercetărilor de stilistică.

Domnia Sa a fost și s-a considerat discipola marelui lingvist G. Ivănescu, iar acest fapt reiese, în mod pregnant, din cărțile sale:

Romanitate și istorie. Epistemă clasică și literarizare, Timișoara, Editura de Vest, 1993, lucrare în care este argumentată dihotomia Profesorului G. Ivănescu dintre lingvistica limbilor literare și lingvistica limbilor populare;

Lingvistică romanică și lingvistică generală. Interferențe, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.

Aplicarea în mod strălucit a concepției Profesorului G. Ivănescu a fost apreciată de către Profesor într-un interviu: „... Am ajuns la concluzia că trebuie să distingem o lingvistică a limbilor literare și alta a graiurilor populare... Bineînțeles, nu tăgăduiesc unitatea lingvisticii; dar distincția între cele două ramuri ale ei este tot atât de necesară unei studieri adecvate a limbii, ca și distincția între lingvistica sincronică și cea diacronică sau alte distincții. Am și aplicat amplu principiile de care am vorbit mai sus dezvoltării limbii române în *Istoria limbii române* (Iași, 1980), iar o elevă a mea din Timișoara, Ileana Oancea, le-a aplicat cu succes studiului limbilor romanice. (G. Ivănescu, interviu în *Portrete în timp*, Iași, Junimea, 1990)” (apud Oancea 1993: Coperta a patra).

Stilistica a fost cultivată de doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea cu pasiune de lungă durată, concretizată în lucrările:

Elemente de stilistică aplicată, Timișoara, Tipografia Universității de Vest, 1989;

Semiostilistica (Unele repere), Timișoara, Editura Excelsior, 1998;

Poezie și semioză, Timișoara, Editura Marineasa, 1999.

Menționăm că noțiunea de „semiostilistică”, utilizată și aplicată în cărțile *Semiostilistica (Unele repere)* și *Poezie și semioză*, a fost argumentată de Domnia Sa ca o dimensiune aparte a stilisticii, în faza ei ultimă de evoluție.

Dintre cărțile scrise în colaborare, amintim lucrările realizate împreună cu Profesorul Ștefan Munteanu și colegii Domniei Sale:

Crestomație românească. Texte de limbă literară, alese și adnotate de Ștefan Munteanu, Doina David, Ileana Oancea, Vasile D. Țâra, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.

Stilistica literară românească. Privire istorică și texte alese, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1984, antologie elaborată în colaborare cu Profesorul Ștefan Munteanu.

Ștefan Munteanu – 85. Referințe critice, Timișoara, Editura Amphora, 2005, lucrare realizată în colaborare cu Doina David și Vasile D. Țâra.

Lucrarea *Schiță de istorie a romanității*, Timișoara, Excelsior Art, 2002, scrisă în colaborare cu asistenta Domniei Sale, Luminița Panait, este o carte construită și pe teoria Profesorului G. Ivănescu privind importanța decisivă a substratului în procesul de glotogeneză.

O carte recentă, realizată în colaborare cu o doctorandă a Domniei Sale, Nadia Obrocea, este „*Toate problemele culturii și toate formele ei sunt și ale noastre*”. *Studii și articole*, Timișoara, Editura Mirton, 2019, care conține studii și articole elaborate pe parcursul mai multor ani: „A fost o perioadă în care subiectele pe care ni le-am propus spre investigație ne-au dat posibilitatea să explorăm unele zone de actualitate, cu speranța că, odată cu euforia generată de aprofundarea acelor subiecte, foarte importantă pentru o anumită trăire într-un univers al ideilor, am putut să aducem și unele dezvoltări ale temelor avute în vedere. Colaborarea noastră a fost extrem de prețioasă pentru că ne-a încărcat cu adevărat nu numai intelectual, ci și afectiv, și astfel anii care au trecut au lăsat în urma lor această «lucrare» care ne-a și construit ca spațiu interior al unei comuniuni autentice.” (Oancea, Obrocea 2019: 4-5).

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a editat, în calitate de coordonator, opera *Din istoria ideilor lingvistice*, vol I-IV, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1993, 1994, 1998, 2004, lucrare în patru volume care conține numeroase traduceri ale unor studii semnificative pentru istoria lingvisticii.

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a publicat studii și articole în volume apărute la edituri și în reviste de prestigiu din străinătate. În acest sens, amintim colaborarea la realizarea unor enciclopedii și volume internaționale de mare anvergură, precum *Lexikon des romanistischen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, și *Romanische Sprachgeschichte. Histoire linguistique de la Roumanie*, Berlin/New-York, Editura Walter de Gruyter, 2006, prin contribuțiile majore:

Rumanisch: Sprach und Literatur, în *Lexikon des romanistischen Linguistik*, art. 190, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989;

Rumanisch: Stilistik, în *Lexikon des romanistischen Linguistik*, art. 176, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989;

Histoire du langage religieux dans la Roumanie: Roumain, în *Romanische Sprachgeschichte. Histoire linguistique de la Roumanie*, art. 179, Berlin/New-York, Editura Walter de Gruyter, 2006, p. 2059-2069.

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a publicat numeroase studii și articole în reviste din țară, dintre care menționăm: „Analele Universității din Timișoara”, „Caiet de semiotică”, „Contribuții lingvistice”, „Limbă și literatură”, „Orizont”, „Philologica Banatica”, „Revista de istorie și teorie literară”, „Revue roumaine de linguistique”, „Studii de literatură română și comparată”, „Studii și cercetări lingvistice” etc. Domnia Sa a deținut, de altfel, pe o perioadă de circa 8 ani, o rubrică permanentă în revista de cultură „Orizont”, în care a publicat articole interesante pe teme de stilistică, filologie, cultură etc.

Doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea a participat la prestigioase congrese internaționale de lingvistică, la Trier, Tübingen, Regensburg, Graz, Paris, Dijon, Palermo, Udine, Venezia etc. De asemenea, a participat la congrese, simpozioane și colocvii desfășurate de universități și instituții academice din țară: București, Cluj-Napoca, Iași, Craiova, Timișoara etc.

Dintre studiile, articolele și conferințele publicate de doamna Prof. univ. dr. Ileana Oancea în volume, reviste, volume omagiale, acte ale conferințelor etc. din străinătate notăm aici câteva: *Convergences stylistiques romanes dans la littérature roumaine ancienne*, în *Actes du XVIII-e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, publiés par Dieter Kremer. Tome VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988; *Une sémosis paradoxale ou les appels du texte poétique*, în „European Journal for Semiotic Studies”, Wien-Barcelona-Budapesta-Perpignan, vol. 2-1, 1990; *Reromanizarea prin preluare de neologisme în limba română literară a secolului al XIX-lea. Direcția retorică*, în *Beiträge zur rumänischen Sprache im 19 Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992; *Semiotic and subjectivity*, în „European Journal for Semiotic Studies”, Wien-Barcelona-Budapest-Perpignan, 1992; (în colaborare cu Liliana-Tasmovski de Ryck) *V. Alecsandri, Rodica. Horizontalité structurale et poliphonie intertextuelle. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, a cura di Coman Lupu e Lorenzo Renzi, vol. III, Padova, 1995; *L'histoire des langues littéraires romanes et leurs paradigmes théoriques. Rhétorique et esthétique des langues romanes à l'époque ancienne*, în *Studi rumeni e romanzi. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, a cura di Coman Lupu e Lorenzo Renzi, vol. III, Padova, 1995; *Il paradossale*

Caragiale, în *Lingua e cultura romana di fronte all'Occidente*, a cura di Teresa Ferro, Udine, 2003; *La estilística rediviva: La semioestilística y los signos poéticos*, în „Signa. Revista de la asociación española de semiótica”, Madrid, 2003, nr. 12 etc. *Un uomo universale: Eugeniu Coseriu*, în *Studi in memoria di Eugenio Coseriu*. Supplemento di „Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture”, nr. 10, 2003; *Dincolo de clipa cea repede. Per Teresa*, în *Obiettivo Romania. Studi e ricerche in ricordo di Teresa Ferro*, 2, a cura di Giampaolo Borghello, Daniela Lombardi, Daniele Pantaleoni, Università degli Studi di Udine, 2009 etc.

În literatura de specialitate, există numeroase referințe la opera științifică a Doamnei Prof. univ. dr. Ileana Oancea. Redăm, în continuare, o mică selecție a celor mai semnificative referințe: Adrian Marino, *Stilistica românească*, „Tribuna”, XXXII, 1988, nr. 49, p. 3; Ivan Evseev, *Pentru o stilistică integratoare*, „Orizont”, 39, 1988, nr. 50, p. 5; Elena Dragoș, *Istoria stilisticii românești*, „Cercetări de lingvistică”, XXXIV, 1989, nr. 1, p. 71-72; Mihai Zamfir, „Originile” stilisticii românești, „România literară”, XXII, 1989, 2, p. 11; Gheorghe Chivu, *Istoria stilisticii românești*, „Limbaromână”, XXXVIII, 1989, nr. 2, p. 157; Aurel Scorobete, *Istoria stilisticii românești*, „Analele Universității din Timișoara”, XXVII, 1989, p. 109; Coman Lupu, *Romanitate și istorie*, „Limbă și literatură”, nr. 2, 1994, p. 138-139; Luminița Fassel, *Romanitate și istorie*, „Balkanarchiv”, 1995, nr. 54; p. 446-448; Mariana Neț, *Ileana Oancea, Semiostilistica. Unele repere*, „Limbă și literatură”, XVII, 1998, nr. 3-4, p. 127-128; Mariana Neț, *Ileana Oancea, Semiostilistica. Unele repere*, „European Journal for Semiotic Studies”, vol. 12 (3), 2000, p. 595-598; Ștefan Munteanu, *Despre noosferă: O construcție a memoriei*, „Studii de literatură română și comparată”, XXIV, 2008, p. 205-208; Ciprian Popa, *Ileana Oancea, Luminița Panait, Schiță de istorie a romanității*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2002, 244 p., în „Analele Universității Ștefan cel Mare din Suceava”, tomul X, 2004, nr. 2, p. 169-172; Luminița Vleja, *O contribuție esențială la studiul relației românistică – romanistică. Ileana OANCEA, Nadia OBROCEA*, „Toate problemele culturii și toate formele ei sunt și ale noastre”. *Studii și articole*, Timișoara, Editura Mirton, 2019, 415 p., în *QVAESTIONES ROMANICAE VIII. Interferențe și contraste în România. 2. Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și cultură în România europeană (ediția a VIII-a)*, Szeged JatePress, 2020, p. 435-437.

În încheiere apelăm la un fragment din *Prefața* cărții *Despre noosferă. O construcție a memoriei*: „O construcție în acest plan al existenței, care dă un anumit ritm și o anumită intenționalitate istoricității noastre, se întemeiază pe convocarea trecutului, mai îndepărtat sau mai recent, în

actul de cunoaștere și interpretare, ceea ce presupune relații cu memoria, ca dimensiune cognitivă fundamentală. De altfel, Paul Ricœur, în celebra sa carte *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord, 2001, p. 38, remarcă: «Nu avem altă resursă privind referința la trecut decât memoria însăși.» (Oancea 2005: 6).

Referințe bibliografice:

- ECO, Umberto, 2003: *Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books*, in „Al-Ahram Weekly”, 20-26 noiembrie, nr. 665, 2003. Disponibil online la https://www.academia.edu/13152692/Vegetal_and_Mineral_Memory_The_Future_of_Books_by_Umberto_Eco.
- ECO, Umberto, 2004: *Misterioasa flacără a reginei Loana. Roman ilustrat*. Traducere de Ștefania Mincu, Iași-Constanța, Polirom-Pontica.
- OANCEA, Ileana, 1993: *Romanitate și istorie. Epistemă clasică și literarizare*, Timișoara, Editura de Vest.
- OANCEA, Ileana, 2005: *Despre noosferă. O construcție a memoriei*, Timișoara, Editura Excelsior Art.
- OANCEA, Ileana, OBROCEA, Nadia, 2019: „*Toate problemele culturii și toate formele ei sunt și ale noastre*”. *Studii și articole*, Timișoara, Editura Mirton.

Surse:

- OANCEA, Ileana, *Curriculum vitae*, nepublicat, pus la dispoziție de Prof. univ. dr. Ileana Oancea.

Nadia OBROCEA

**ALEXANDRU METEA
(1940-2020)**

Profesorul univ. dr. Alexandru Metea a plecat din această lume în data de 5 ianuarie 2020, în anul în care Catedra de limba română a Facultății de Litere de la Universitatea de Vest din Timișoara urma să-l omagieze la împlinirea celor opt decenii de viață, dintre care cele mai multe au fost dedicate școlii și studierii limbii române.

Domnul profesor Alexandru Metea a aparținut primei generații de lingviști care s-au format ca universitari la Timișoara, străbătând toate etapele unei cariere în care a cunoscut bucuria urcușului, dar și dezamăgirea drumului închis, atunci când autoritățile comuniste au decis să facă epurări în mediul universitar. Între 1964 și 1980, a început o promițătoare carieră în învățământul superior, mai întâi ca asistent în cadrul Catedrei de limba și literatura română a Institutului Pedagogic de trei ani din Timișoara, apoi la Catedra de limba română a Facultății de Filologie de la Universitatea din Timișoara. În acest timp, a elaborat și susținut, sub conducerea profesorului G. I. Tohăneanu, teza de doctorat cu titlul *Valorificarea artistică a limbii și stilului narativ popular în proza de inspirație folclorică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Ulterior, cei zece ani, petrecuți ca profesor la Liceul „Nikolaus Lenau” din Timișoara, între 1980 și 1990, au însemnat continuarea interesului pentru gramatica limbii române, sub aspectele ei clare, dar și controversate, precum și pentru transmiterea ei celor tineri, ca mod de gândire și de structurare a discursului scris și oral.

După 1990, bucurându-se de susținerea rectorului Universității de Vest, prof. univ. dr. Eugen Todoran, profesorul Al. Metea a fost rechemat la catedra de unde fusese nevoit să plece și unde avea să avanseze, în numai câțiva ani, de la poziția de lector (1991), la cea de conferențiar (1994) și apoi la cea de profesor universitar (2001).

În activitatea didactică, urmând justețea observației lui Eugeniu Coșeriu, potrivit căruia „limba nu se manifestă decât în vorbirea indivizilor, iar a vorbi înseamnă totdeauna a vorbi *o limbă*”, profesorul Al. Metea

și-a orientat atenția spre cursurile și seminarele de *Lingvistică aplicată*, *Structura gramaticală a limbii române actuale*, *Tendențele limbii române actuale*. Prin natura însăși a cursului de bază predat la Facultatea de Litere, și anume *Limba română contemporană*, a format generații de studenți cărora le-a predat fundamentele limbii române în așa fel încât acestea să le fie un temelie pentru înțelegerea, cunoașterea și transmiterea propriei limbi prin intermediul școlii, ca profesori. În acest sens, unele dintre publicațiile Domniei Sale, *Limba română esențială* (2001, ed. a II-a 2002, ed. a III-a 2004) și *Limba română actuală* (2008, ed. a II-a 2010), au devenit cărți de referință atât pentru elevi și studenți, cât și pentru profesorii de limba română. Model de sinteză care clarifică un domeniu vast, aceste instrumente de lucru sunt cerute nu numai în rândurile studenților, ci și ale celor care studiază limba română în universități din străinătate sau o predau în instituții de învățământ la diferite niveluri.

Interesul permanent al profesorului Al. Metea pentru normele limbii actuale și pentru modul de însușire și aplicare a lor s-a concretizat, de-a lungul timpului, în volume care prezintă diverse aspecte ale vocabularului, morfologiei, sintaxei și ortografiei limbii române, însoțite de exerciții și teste aplicate teoriei: *Analize gramaticale* (1974), *Modele și teste rezolvate de analiză gramaticală pentru admiterea în licee și învățământul superior* (1992), *Limba română. Vocabular, morfologie, sintaxă. Sinteze, scheme și exerciții* (1993, ed. a II-a 1994), *Compendiu de limba română* (1995), *Limba română. III modele și teste rezolvate de analiză gramaticală* (1998), *Limba română de la A la Z* (1998, ed. a II-a 1999), *Conexiuni (Vocabular. Gramatică. Stilistică. Filologie. Miscellanea)* (2008) și *Dicționar ortografic esențial* (în colaborare cu Monica Huțanu, 2008). Această neobosită muncă de publicare a unor instrumente practice de explorare a românei au avut la bază convingerea că, deși sistemul unei limbi este în permanentă dinamică, perspectiva sincronă poate reda imaginea sa cea mai fidelă pentru înțelegerea funcționării sale în actualitate. Cunoașterea normelor înseamnă aplicarea lor *hic et nunc*, nu numai de către profesori și elevi, ci de către toți vorbitorii. Prin sinteza unor lucrări normative ample, precum *Gramatica limbii române* (1963, 2005) și *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic* (1982, 2005), profesorul Alexandru Metea a dorit să ofere celor interesați instrumente care se concentrează pe acele modele de înțelegere care permit, totodată, abordarea situațiilor controversate. Această viziune asupra gramaticii a fost exprimată într-o terminologie conformă cu tradiția școlii românești, în măsura în care ea era adaptată lumii moderne. Dorind o prezentare „accesibilă” a noutăților propuse de edițiile recent elaborate

în cadrul Academiei Române, Alexandru Metea a optat, cu argumente, pentru un mod de a grupa și de a denumi unele părți de propoziție diferit de cel al *Gramaticii limbii române* I, II, 2005. Mărturisirea pe care a făcut-o în *Cuvântul înainte* al celei de-a doua ediții a volumului *Limba română actuală* (2010: 6) este relevantă pentru intenția care a stat la baza elaborării celor mai multe lucrări ale Domniei Sale, în care a căutat: „[...] o cale de mijloc între un tratat academic, un curs universitar și un manual pentru învățământul preuniversitar, adică un ghid prin care elevii, studenții, învățătorii și profesorii își pot lărgi și totodată consolida cunoștințele despre limba română de azi”.

Alte două volume ale Domniei Sale au fost dedicate cercetării valorilor artistice ale fenomenelor gramaticale la Ion Creangă (*Ion Creangă. Expresivitatea structurilor sintactice*, 2000) și Mihai Eminescu (*Mihai Eminescu. Expresia artistică a motivelor folclorice*, 2000).

A publicat studii în revistele de specialitate, cu deosebire în „Limba română”, cea mai importantă revistă de lingvistică a Academiei, dar a fost și colaborator activ al unor publicații culturale și jurnale, precum revista timișoreană „Orizont” (1991) și „Renașterea bănățeană” (1992-1994), unde a publicat articole de gramatică explicată a limbii române.

Timp de zece ani (1990-2000), ca membru în consiliul Editurii Helicon din Timișoara, s-a implicat în editarea și îngrijirea operelor unor scriitori români: Mihai Eminescu, *Lucașfărul* (ediție trilingvă), Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Veronica Micle, Octavian Goga, Al. O. Teodoreanu (Păstorel), Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, M. R. Paraschivescu, Gib I. Mihăescu și Cezar Petrescu.

Între cele mai mari satisfacții, care i-au încununat activitatea la catedră, trebuie să amintim faptul că, la sfârșit de carieră, profesorul i-a încredințat discipolei sale, conf. dr. Florina Băcilă, nu numai continuarea cursului despre limba română actuală, ci și convingerea că dascălul de limba română este profesorul prin excelență.

Pentru membrii actuali ai Catedrei de limba română este o datorie de onoare să-și exprime sentimentul de recunoștință față de profesorul Al. Metea, cel mai longeviv șef al catedrei noastre de după 1990, unul din oamenii hotărâtori, cărora le datorăm sprijinul pentru debutul, afirmarea și promovarea în cariera universitară. Majoritatea am primit încrederea Domniei Sale ca semn al generozității dascălului care a avut inițiativa de a ne preda destinele catedrei. Respectul față de colegi și promovarea tinerilor au dezvăluit mereu latura profund umană a profesorului, în timp ce grija pentru relațiile din interiorul catedrei și pentru continuarea prestigiului acesteia în cadrul Universității l-au făcut cunoscut pentru intransigența sa.

IN MEMORIAM

Odată cu trecerea sa în veșnicie, Facultatea de Litere de la Universitatea de Vest din Timișoara și învățământul universitar au pierdut o personalitate a cărei operă îi va perpetua amintirea și fireasca apreciere din partea generațiilor viitoare.

George Bogdan ȚĂRA

ILEANA NELI EIBEN, *SUR UNE VISIBILITÉ DE L'AUTOTRADUCTEUR. DUMITRU TSEPENEAG ET FELICIA MIHALI*, TIMIȘOARA, EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST, 2017, 314 p.

Sur une visibilité de l'autotraducteur. Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali lansează o cale de cercetare traductologică interesantă, inedită, destul de puțin explorată în spațiul de cultură românesc. Conceptul central, *autotraducerea literară*, apare în poziție dominantă, încă de la începutul discursului, după cum se poate observa din cuprinsul cărții, anticipând etapele unui demers complex și deloc facil. Toate elementele de conținut sau piste de investigație, actul în sine, fenomenul, paradoxul, statutul actual, dinamica și creativitatea autotraducerii sunt tratate, la un moment dat, în cuprinsul acestui volum apărut, în 2017, la Editura Universității de Vest din Timișoara. Cartea, fruct al unei strălucite teze de doctorat, coordonate de profesoara Georgiana I. Badea, furnizează o imagine panoramică asupra unei teme inepuizabile. Un subiect generos, de actualitate, care va hrăni, cu siguranță, în viitor, activitatea de cercetare a autoarei.

Introducerea și partea ultimă, de concluzii, părțile imuabile, obligatorii, ale unei lucrări academice, jalonează o structură omogenă, alcătuită din patru secțiuni sau capitole distincte, după cum urmează: 1. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction littéraire. Repères théoriques* (secțiune întinsă pe mai mult de 80 de pagini, vezi p. 29-113); 2. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction littéraire chez les écrivains roumains d'expression française. Repères historiques* (p. 114-151); 3. *Bilinguisme d'écriture. Le cas de Dumitru Tsepeneag et de Felicia Mihali* (p. 154-199); 4. *L'autotraduction chez Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* (p. 203-263). Fiecare capitol deschide o gamă largă de teme, subiecte de discuție incitante. Astfel, prima secțiune investighează probleme teoretice, universal valabile, cu care se confruntă studiile de specialitate, în general. Al doilea capitol se oprește asupra unor concepte des întâlnite în peisajul autotraducerii de la noi. Nemulțumită de

numărul mic de studii consacrate acestui fenomen și chiar de calitatea unora dintre acestea, Ileana Neli Eiben trasează o hartă a autotraducerii raportabile la scrierile unor autori români de expresie franceză, de la Dimitrie Cantemir la Panait Istrati, de la Alecu Russo sau Vasile Alecsandri la Dumitru Tsepeneag. Ultimele două capitole se axează pe scrierile propriu-zise ale celor doi autori investigați. Este scoasă în evidență, din unghiul analizelor centrate pe text, complexitatea fenomenului de autotraducere. Există un perfect echilibru între partea teoretică și cea de interpretare propriu-zisă a textelor literare.

În introducere, autoarea trece în revistă starea actuală a studiilor referitoare la autotraducere și trasează calea de atac, metodele utilizate, obiectul cercetării și obiectivele urmărite. Neli Eiben își afirmă tranșant situația pe una dintre axele cercetării, aceea care susține că autotraducerea este creație și recreație interlinguală. De asemenea, paradoxala asociere dintre cei doi scriitori români de expresie franceză, Dumitru Tsepeneag și Felicia Mihali, este elucidată prompt prin specificarea posibilelor conexiuni de substanță dintre creațiile lor literare. Astfel, sunt invocate, printre altele, drept argumente în favoarea asocierii, în favoarea autotraducerii, în ultimă instanță, *extrateritorialitatea și bilingvismul*.

Asemenea unui grădinar meticulos în alegerea și evidențierea numeroaselor soiuri de semințe și plante, Neli Eiben inventariază, cu răbdare și ochi mereu atent, felurite articole de dicționar ori de enciclopedii, care-i servesc în demersul tezei, le sortează în funcție de valabilitatea definițională, privită ca fiind ceva compatibil sau nu cu propria-i abordare. Pentru a limpezi soarta articolelor și studiilor publicate în reviste și pentru a nu lăsa impresia de amalgamare bibliografică, autoarea a realizat o delimitare clară, în funcție de domeniile de interes avute în vedere (cărți și articole de traductologie, cărți și articole de gramatica limbii franceze, de estetica receptării, de poetică, de semantică, de critică literară, de textologie, de lingvistică etc.) și, de asemenea, a adăugat o binevenită secvență cu *Surse web*. Lucrarea beneficiază și de o secțiune aparte, binevenită, a anexelor. De asemenea, indicele de autori facilitează considerabil accesul la informația punctuală.

Neli Eiben pare că este la curent cu tot ce s-a publicat în lume valoros, demn de luat în considerare, relativ la actul autotraducerii. Autoarea își reevaluează constant etapele cercetării, încearcă să reordoneze, să înțeleagă mai bine, să-și clarifice terminologia, să cântărească, să adauge părți importante pentru bunul mers al ideilor vehiculate. Volumul poate fi privit, din acest punct de vedere, ca un laborator în care se lucrează neobosit.

În primele două secțiuni sunt aduse în prim-plan, cu minuție, problemele teoretice și se creează terenul propice pentru „intrarea pe scenă” a actanților, a scriitorilor interpretați. Bună cunoscătoare a limbii franceze, Neli Eiben își permite să uzeze, la răstimpuri, de anumite prețiozități stilistice, care nu denaturează în vreun fel eleganța frazării sau conținutul expunerii.

Autoarea apelează constant, pe parcursul acestei cărți, la metoda interogației și a răspunsului congener, o strategie veche de comunicare, actualizabilă și fructuoasă, atunci când e bine strunită. Din acest punct de vedere, *Sur une visibilité de l'autotraducteur. Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* e o carte aparte, situată la confluența întrebărilor de tot felul, incisive, iterate sau doar schițate în tușe componistice care scot la lumină o anume îndoială ori temere a cercetătorului, până la un punct, justificată. Dintr-un posibil moment slab al demonstrației, de labilitate, de ambiguitate și teren glisant, interogația poate deveni atuul prim al unui sistem de gândire solid, capabil a reconsidera, parțial sau integral, o zonă eterogenă de cercetare. Lucrarea este brăzdată de lancea întrebărilor proprii ori preluate din literatura de specialitate și de pletora răspunsurilor adecvate, dezinhibate, reluate ostentativ, ca pentru o mai bună conștientizare și ulterioară receptare a lor.

Iată ce am reușit, în chip aleatoriu, să extragem din lucrare, din avalanșa întrebărilor cu sau fără răspuns, propuse de Ileana Neli Eiben: „Ou s'agirait-il plutôt d'une nouvelle discipline?”; „L'autotraducteur, qui est-il?”; „La cohabitation des deux termes dans la même définition est-elle possible?”; „Pourquoi cet éternel retour de l'écriture à la traduction?”; „Comprendre le texte dont on est le créateur semble de l'évidence même, alors à quoi bon en parler?”; „Ne pas parler sa langue maternelle, qu'est-ce que cela veut dire en réalité?”; „Est-ce bien ainsi? Changement de langue équivaut à changement d'identité?”; „Peut-on évaluer une traduction faite à la fin du XVIIe siècle selon des critères représentatifs pour le XXe siècle?”; „Comment est-ce possible, traduire avant d'écrire? C'est un paradoxe.”; „Quelles sont les traces du contact entre les deux langues?”. Dintre toate întrebările care alimentează și legitimează discursul acestui volum, iată o întrebare curajoasă și stranie, în același timp, din registrul celor care arată până la ce punct cercetarea unei teme poate să-l neliniștească pe autor: „Comment pourrions-nous alors mener à bien notre investigation quand il y a tant de façons de définir la langue?”. Sau, pregnant, în tonuri didactice, prin situarea unor concepte fundamentale sub semnul permanentei interogații: „Mais quelle que soit la forme de l'extraterritorialité, exil ou migration, on retrouve dans ces textes le même questionnement identitaire, l'écrivain s'interrogeant souvent: qui est-il? d'où est-il? qu'écrit-il? et pour qui écrit-il?”.

Observăm că aceste întrebări se înscriu în logica volumului, urmează firul ei director, o, mai mult ca sigur, personalizează. Interogația ca eșafodaj principal în argumentare poate acționa ca un punct pozitiv, conferind un anumit dinamism discursului. Răspunsurile trimit, adesea, spre puncte de vedere contradictorii. Autotraducerea devine, astfel, spațiul paradoxului prin excelență, al incongruentului, al indefinisabilului. Interesantă, din această perspectivă, este și prezentarea bilingvismului sau plurilingvismului unor autori celebri, precum Julien Green, Georges Steiner, Julia Kristeva etc., o secțiune care ar putea oricând să fie amplificată, funcționând ca o temă independentă de cercetare.

Analizele propriu-zise sunt cuprinse în ultimele două părți ale cărții și propun o privire comparativă asupra celor două tipuri de texte, originalul și autotraducerea. E momentul în care începe etalarea unui arsenal interpretativ care nu exclude sondarea potențelor stilistice și semantice ale textelor cu mijloace tradiționale, uneori strict gramaticale. Psihanaliza și genetica textuală își au rostul – credem - într-un astfel de demers și elucidează, dacă sunt folosite cu măsură, părțile absconse sau trecute în plan secund, dintr-un soi de pudoare, în mostrele de analiză comparativă. Pentru mine, lector implicat, aflat la granița dintre lingvistică și literatură, capitolele dedicate romanelor celor doi autori români de expresie franceză sunt cele mai incitante. Observațiile autoarei, centrate pe câteva elemente esențiale, cum ar fi numele proprii, calcurile frazeologice sau sintactice, interferențele etc., sunt, în cele mai multe cazuri, pertinente și aplicabile, probabil, întregii literaturi de această factură, cu mențiunea că analizele sub lupă, microscopice, nu fac decât să accentueze caracterul paradoxal, derutant, imprevizibil, al autotraducerii.

D. Tsepeneag este exemplul forte în probarea caracterului neobișnuit al autotraducerii. El își permite devierea de la textul-sursă, părând a spune mereu: „E al meu și fac ce vreau cu el!”. Textele traduse în română sunt, la Tsepeneag, mai mult ca la alți scriitori aflați în exil, ALTE texte. Ștergerea, suprimarea unor fraze sau, *tout au contraire*, adăugarea altora, ne arată că autorul nu se vrea traducător și atât, ci recreator al textului prim. Dorește să se reinventeze în permanență. Textele supuse interpretării, *Le Mot sablier*, *Pigeon vole* de Dumitru Tsepeneag, *Dina*, *Confession pour un ordinateur*, *Le pays du fromage* de Felicia Mihali, beneficiază de același mecanism al observației și al extragerii unor numitori comuni, care să-i apropie sau să-i îndepărteze iremediabil unul de altul pe autorii aflați în luptă continuă cu *interiora ama*. Fină observatoare a detaliilor stilistice care (con)duc la regăsirea sau la înstrăinarea de sine, Neli Eiben compară savant sau se

mulțumește, pe alocuri, cu abordări în stil nepretențios, familiar. Țintește, de fiecare dată, ineditul și, cum e vorba de literatură, capcanele sunt mereu pe aproape, întinse la tot pasul, ca o pânză de dulce iluzoriu interpretativ.

Ținând cont de faptul că, nu de puține ori, apar fluctuații în interiorul traiectului scriitoricesc, avem certitudinea că analiza va putea fi extinsă, în articolele și cărțile care vor urma, și asupra celorlalte texte aparținând numiților autori. Chiar dacă vorbim de același scriitor și chiar dacă se păstrează filonul acelorași obsesii, un roman nu seamănă cu altul. Un roman nu poate da seama de complexitatea actului autotraducerii. Așadar, comparația ar putea fi făcută și prin raportare la alte creații ale aceluiași autor.

Considerăm că, dincolo de orice observații ce țin de stil, Neli Eiben concluzionează, la sfârșitul fiecărui capitol, pertinent, întreținând, astfel, nota de coeziune textuală, atât de necesară în elaborarea unei astfel de lucrări. Textele propuse spre analiză urmează firul logic al unor timpi interpretativi esențiali: *nivelul lexical, nivelul frazeologic, nivelul frastic, nivelul traductiv*. Sondând permanent stratul de profunzime al textelor interpretate, mai greu de reperat, probabil, în suita conexiunilor care se țin „la vedere” în discursul narativ, dar existent și imposibil de ignorat, autoarea se situează în practica unei semantici incluse, de tip cognitiv. Nu utilizează un instrumentar specific unei singure discipline, ci preferă o abordare transdisciplinară.

Prin modul în care a fost concepută, *Sur une visibilité de l'autotraducteur. Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* este o lucrare de pionierat în literatura de specialitate. Se întemeiază pe valoarea științifică a cercetării și pe semnificația demersului, impresionant, în primul rând, prin perspectiva pe care o propune, prin impactul pe care-l poate avea asupra receptării unei literaturi bitonale.

Simona CONSTANTINOVICI

IONEL FUNERIU, G. I. TOHĂNEANU – OPTIMUS MAGISTER, TIMIȘOARA, EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST, 2017, 301 p.

În urmă cu două decenii, Ionel Funeriu, unul dintre discipolii profesorului G. I. Tohăneanu, îi propune maestrului realizarea unei cărți de convorbiri ce urma să apară la Editura Armacord, care și-a întrerupt însă activitatea

din cauza împrejurărilor economice vitrege. I. Funeriu își materializează proiectul după douăzeci de ani, publicând cartea *G. I. Tohăneanu - Optimus Magister* la Editura Universității de Vest din Timișoara: „Prin publicarea acum a acestei cărți, reînnodăm firul după douăzeci de ani, în maniera muschetarilor lui Alexandre Dumas, dovedind cititorilor că n-am abandonat ideea, ci doar am amânat-o” (p. 5). Autorul întreprinde un *curriculum vitae et operis Magistri* pentru a întregi portretul Profesorului care i-a marcat destinul intelectual. G. I. Tohăneanu se lasă cu greu convins, deoarece „prin natura sa nu era un confesiv” (p. 6), dar I. Funeriu reușește să obțină și detalii intime despre viața renumitului profesor. În carte sunt prezentate opinii și informații din interviurile acordate de către G. I. Tohăneanu scriitoarei Dana Gheorghiu, interviuri difuzate în perioada 1996-1997 în cadrul emisiunii *Interferențe culturale* a Studioului de Radio „Europa Nova”.

Lucrarea este constituită din trei părți, prima fiind cea mai întinsă din punctul de vedere al numărului paginilor (aproximativ 200). Incipitul cărții evocă figura paternă a subiectului, profesorul de liceu Ion Tohăneanu, ale cărui însușiri morale le-a moștenit și lingvistul: „Părintelui meu îi datorez dragostea și ardoarea, în sensul aproape concret al cuvântului, cu care mi-am îmbrățișat și am cercat să-mi plinesc meseria. De la el am aflat, cu emoție și uimire, că *profesor* înseamnă, în limba latină, „mărturisitor” și că, prin urmare, dascălul săvârșește – mai exact spus: oficiază – nu numai un act obișnuit de „comunicare”, ci și unul de cucernică, perpetuă, „cuminecare” (p. 14). Astfel, convorbirile dintre Profesor și discipol se poartă pe teme „clasice”, dar fundamentale pentru devoalarea personalității unui mare om de cultură. Profesorul Tohăneanu menționează că tot de la tatăl său, „care era de o discreție ieșită din comun” (p. 11), a învățat să aprecieze modelele, nu módele, „căci módele mor tinere, în timp ce módelele sunt statornice” (p. 21). Sunt amintiți apoi cei mai străluciți filologi ai vremii: Al. Graur: „Am învățat de la el nu numai foarte multă carte latinească și românească, ci și lecția superioară a firescului și a simplității sub zodia cărora s-a desfășurat întreaga mea existență” (p. 29), Al. Rosetti: „boierul incontestabil al lingvisticii românești, intelectual de trainică formație umanistă și cărturar subtil, cel mai de seamă editor al veacului” (p. 22). De o recunoștință aparte se bucură Tudor Vianu, dar și Iorgu Iordan, N. I. Herescu, C. Balmuş, D. M. Pippidi, T. Capidan, Aram Frenkian.

Magistrul G. I. Tohăneanu susține că este foarte importantă relația dintre student și profesor, care trebuie să fie onestă și corectă: „Relația dintre student și profesor este pe cât de complexă, pe atât de delicată. Studentul (singularul

meu are, bineînțeles, valoare colectivă) simte, intuiește, adu-mecă valoarea și limitele exacte ale profesorului său” (p. 31). În continuare, G. I. Tohăneanu evocă perioada de început a activității sale didactice, când a funcționat ca asistent, apoi ca lector la Catedra de lingvistică și filologie clasică a Universității din București. Urmează apoi o perioadă grea pentru Profesor, deoarece în vara anului 1952 are loc „mazilirea” acestuia de la Universitate („dosarul” și participarea „osârdnică” a unor colege de la Catedra de lingvistică și filologie au dus la „eliberarea” din funcția pe care o onorase patru ani). Vremelnic au fost demși din funcție și alți profesori precum: Al. Graur, Al. Rosetti, J. Byck. Curgerea cronologică a evenimentelor vieții maestrului este întreruptă în carte, spre plăcerea cititorilor, de numeroase pasaje, digresiuni, în care geografia, istoria, lingvistica, folclorul și poezia se întâlnesc. Subiectul ultimelor *Convorbiri* îl constituie personalitatea lui G. Călinescu, cel care i-a atras atenția asupra valorilor expresive ale neologismelor.

Partea a doua, intitulată *După douăzeci de ani (amintiri, reflecții, completări)*, începe cu memoriile lui I. Funeriu, care nuanțează, aduc argumente în plus pentru susținerea unor idei, citează opiniile unor universitari referitoare la Magister (vezi pasajul în *Memorii* de Iorgu Iordan, la pagina 201). Autorul rememorează prima întâlnire cu profesorul G. I. Tohăneanu: „Pe profesorul Gheorghe Tohăneanu l-am văzut și l-am auzit prima oară în anul 1964, în anul I de facultate. Studenții din anii superiori ne-au vorbit în termeni mai mult decât elogiși despre cursurile sale. Ascultându-i, mi-l închipuiam masiv și distant, impunător și inabordabil, pedant și, poate, arogant. Nu mică mi-a fost mirarea, la primul curs, să-l văd coborând sprinten treptele Amfiteatrului Mare, pășind peste două deodată, intrând pe ușa studenților, nu a profesorilor, și începându-și lecția înainte de a ajunge bine la catedră. Din primul moment m-au frapat eleganța expresiei, organizarea perfectă a prelegerii, naturalețea și spontaneitatea expunerii și, mai ales, faptul că vorbea liber și nu ne dicta năucitor savantlăcuri sterile” (p. 203). Spre deosebire de alți colegi, lingvistul timișorean nu era invidios, nu avea resentimente față de reușitele altora, nu agrea nici măcar polemica. Latina profesorului era desăvârșită, ceea ce este explicabil, deoarece a învățat-o din copilărie, fără efort, citind și recitind *De bello Gallico* a lui Căsar. „Întrebându-l, într-o discuție particulară, cum de nu greșește niciodată o accentuare măcar în latinește, mi-a mărturisit că a deprins această limbă pe cale naturală, așa cum se deprinde limba maternă. Pe la cinci-șase ani, când începea să deslușească literele, tot scotocind prin biblioteca tatălui său, i-a căzut în mână cartea ilustrată *De bello Gallico* a lui Căsar” (p. 207). Interesantă este și secvența „Despre impostură” prin care se

RECENZII

relevă personalitatea caldă și sensibilă a maestrului. Din întâmplarea redată cu prilejul vizitei lui G. I. Tohăneanu la Săvăârșin, unde locuia I. Funeriu, aflăm că profesorul disprețuia impostorii. Felul în care îl face pe discipol să înțeleagă motivul atitudinii sale de atunci este un exemplu de discreție și eleganță.

În partea a treia, *Cuvântul elevilor*, găsim scurte texte omagiale ale acestora din urmă, căutând să spună multe calități ale maestrului în puține cuvinte: generozitatea, rigoarea științifică, harul de „povestitor”, pasiunea pentru cuvântul intrat în poezie, subtilitatea observațiilor, erudiția, capacitatea de a explica lucruri profunde. Pe foștii studenți, deveniți acum profesori, I. Funeriu îi numește coautori morali, deoarece participarea lor l-a ajutat, i-a fost sprijin și îndemn în redarea personalității lui G. I. Tohăneanu.

În concluzie, cartea *G. I. Tohăneanu – Optimus Magister* este dedicată în întregime personalității emblematice a învățământului filologic timișorean, care a lăsat moștenire studii de stilistică, versificație, lexicologie, traduceri din Vergilius și Macrobius. De asemenea, cartea prezintă și latura unui om bogat spiritual, care mărturisește despre plictiseala ce ne „locuiește” uneori că, „având întotdeauna la ce mă gândi, nu prea pot spune că știu în ce constă senzația de «plictiseală» de care se tânguie atâția oameni. Atunci când un om pe care nu am cum să-l evit începe să mă plictisească, îmi văd de gândurile mele, lăsându-i totuși impresia, dintr-un minimum de politețe, că-l ascult” (p. 103). Cartea probează relația afectuos-obiectivă dintre maestru și discipolul cu care dialoghează pe nu mai puțin de 200 de pagini. Remarcabil este spiritul îndrăzneț în care este construită cartea. Aceasta rămâne de la început până la final admirativă la adresa subiectului, fără a deveni elogiasă.

Ioana MICU

BIANCA-LIVIA BARTOȘ, HERVÉ BAZIN : AVATARS D'UNE ÉCRITURE POÉTIQUE, SÉRIE « CRITIQUES LITTÉRAIRES », [PARIS], L'HARMATTAN, 2019, 497 p.

Ambițioasa întreprindere critică despre Hervé Bazin, pe care Bianca Bartoș o propune în cartea sa, are ca scop principal analiza operei românești baziniene în integralitatea sa, adică Hervé Bazin în complet, lucru cu atât

mai dificil cu cât autoarea nu are decât un anume număr de ani. Mă întorc la Pierre Corneille care confirmă că „*Aux âmes bien nées, la valeur n'attend point le nombre des années*”.

Remarc rigurozitatea și precizia delimitării problematicii în contextul generos, larg, al literaturii franceze din a doua jumătate a secolului al XX-lea. De remarcat în mod aparte este siguranța cu care autoarea se mișcă în mitologiile pe care le pune în conexiune (greacă, romană, ebraică), de unde și facilitatea cu care găsește numitorul comun între zeii evocați pentru studiul romanelor lui Hervé Bazin. De apreciat este și ușurința cu care Bianca Bartoș face referiri la literatura franceză a secolului al XIX-lea, cu care vede multiple filiații și spre care face deschideri: de pildă, iradierile estetice despre paternitate dinspre Balzac, Hugo, Musset, Flaubert, Zola (din capitolul al II-lea din partea întâi) spre narațiunile lui Hervé Bazin. Autoarea nu e întotdeauna în asonanță de idei cu acești scriitori, ci deseori în disonanță, dar de fiecare dată explică de ce și în ce fel Hervé Bazin se distanțează de scriitura secolului al XIX-lea francez (ca exemple, subcapitolele *Le refuge dans la paternité* sau *La maladie-héritage naturaliste*). Obiectivă și echidistantă, Bianca Bartoș spune adevărul până la capăt, chiar dacă, uneori, e incomod (de exemplu, adevărul biografic despre familiile succesive ale lui Hervé Bazin – șapte copii, patru căsătorii, părăsirea familiei și divorțurile repetate cu repercusiuni asupra copiilor din mariajele anterioare).

Ipoteza de lucru este formulată coerent, clar și corect, urmărită îndeaproape pe tot parcursul cărții: narațiunea baziniană este roman poetic în totalitate, începând de la structură și personaje, trecând prin tipul de ficțiune și terminând cu discursul narativ. Ipoteza de lucru este fundamentată teoretic prin definiții, noțiuni și concepte pe care le nuanțează, arătând mereu la ce îi folosesc în demonstrația urmărită, adică ce nuanță este selectată din teoria mai largă. Este vorba despre pregătirea minuțioasă a analizei teoretice. Subcapitolele *Un oeil ouvert au réalisme objectif* sau *La fiction, notion controversée* sunt edificatoare în acest sens.

A pune împreună mitologia cu literatura nu e tocmai la îndemână, întrucât mitologia în sine este un conglomerat de povești și legende cu adevăruri ascunse, de aceea riscul unei astfel de întreprinderi e mare. În cazul de față această simbioză critică a dus spre o analiză pertinentă, scrisă cu minuție și cu dorința clară de a convinge că noul punct de vedere este corect. De altfel, Bianca Bartoș explică pe larg câte tipuri de lecturi aplică textului bazinian (toată *Introducerea*). Nu povestește nimic din roman, ci operează doar cu semnificațiile anumitor episoade narative, pe care le rememorează în punctele lor esențiale pentru a putea fi reperate de către cititor.

Convinge interpretarea îndrăzneată, deși nu sunt întru totul de acord cu această abordare, a noțiunii de *cronotop*, format din temporalitate și spațiu mitologic, spațiu care la rândul său se compune din patru elemente primordiale care definesc spațialitatea la Hervé Bazin: *Pământ, Foc, Apă, Aer*. Accept însă că topos-ul cronotopului, prin deschiderile sale poliforme, poate fi supus și unei astfel de interpretări, cu atât mai mult cu cât, demonstrează pe larg Bianca Bartoș, personajele construite într-un cronotop de acest tip sunt, la rândul lor, interpretabile/analizabile prin grila mitologică.

Analiza personajului este dublu balizată: și individual (adică din punctul de vedere al construcției intrinseci a personajului), și social (în contextul social în care este așezat personajul de către autorul său). Demersurile critice în primă fază analitice (partea I), apoi sintetice (partea a doua) sunt bine delimitate, nuanțate prin exemple și evocări complexe de episoade ilustrative: de pildă, complexitatea relațiilor familiale, inclusiv a căsătoriei, este detaliată cu minuție în subcapitolul *Blasons prométhéens: la force et le courage* sau psihologia răsului întors spre absurd din subcapitolul *La distanciation par l'humour et l'ironie*.

Demersul critic se face dinspre general înspre particular, nu invers, adică dinspre teorie înspre text și fabricarea / geneza textului. Acesta este supus grilei interpretative, nu textul face grila critică. În acest context, *vânătoarea* și exploatarea detaliului conving. Peste tot în op, dar absolut fără nicio excepție, se face apel la detaliul construcției personajului, la detaliul construcției textului, se face apel la felul în care o experiență de viață devine episod romanesc; toate acestea generează o interpretare, adică au o explicație pe care Bartoș nu se lasă până nu o identifică. Lucrul cu și pe detaliu, precum și desprinderea de general vădesc temeinicie și, prin asta, anvergura cercetării.

Expunerea e largă, bine condusă spre scopuri bine fixate (adică ipotezele de lucru), e profesorală, autoarea are gust de a detalia pe larg: de exemplu despre Gee și rolul ei în Olimpul grec sau despre motivul *marcher les pieds nus* din romanele baziniene. Explicația nu e aridă, ci plăcută, nu scorțoasă, ci constatativă, știind să evite polemici sau noduri gordiene inutile. Ia din critică punctele de vedere bine argumentate, sigure, necontroversate, aparținând exegeților cunoscuți și consacrați tocmai pentru coerență, claritate.

Dacă prima parte a cărții ia în discuție poetica textului bazinian, adică ceea ce cititorul vede și aude grație textului romanesc măiestrit, partea a doua se oprește cu acribie și îndelungă răbdare asupra a ceea ce nu se vede

în text, dar transpare la o analiză atentă: poietica, adică facerea textului și culisele genetice ale lui. Bianca Bartoș crede că *bucătăria romanescă* este un avatar exterior a ceea ce se întâmplă în interior, adică în creierul *făcător de romane*, în cazul de față al lui Hervé Bazin. Nu întâmplător și-a intitulat opul *Avatars d'une écriture poétique*.

Din multitudinea de experiențe prezentate, referitoare la viața personajelor, mai niciuna nu este pozitivă, aproape toate sunt negative (suplicii fără număr), adică au repercusiuni traumatizante, mutilante, inevitabil dureroase, chiar pentru generațiile care vin (căsătoria, divorțul, meseria ratată de a fi părinte). Punctul de vedere din care este văzută experiența respectivă este întotdeauna dublu: al copilului (de exemplu pleiada de tipuri de copii care populează romanele lui Hervé Bazin) și al părintelui (recăsătorit, văduv, divorțat, incestuos). Sunt analizate deopotrivă atât personaje principale, cât și personaje secundare, atât pozitive, cât și negative, autoarea nu le privilegiază pe unele în defavoarea altora, întrucât ele au un rol bine determinat în arhitectura romanului.

Amplitudinea analizei prin clarificarea detaliului dă impresia unei enciclopedii baziniene: fără teamă intră în *homo religiosus* sau *homo canonicus*, în mitologie, în psihologie familială, în antropologie, în morală, în *Biblie*, în psihologie individuală, în arta fotografiei, în tehnicile jurnalistice sau în esteticile literare romantică și naturalistă. Rareori este analizat separat câte un roman. Spre exemplu, *Lève-toi et marche* este comentat din punctul de vedere al religiei, al relației cu *Biblia* sau al romanului *Un feu dévore un autre feu*, văzut în relație cu parabola.

Bianca Bartoș pleacă de la idei acceptate unanim, adică axiomatice, dar ține să se distanțeze critic față de ele și să sublinieze în ce fel Hervé Bazin particularizează aceste aspecte, cum le nuanțează în romanele sale, fie prin construcție romanescă (narativă), fie prin personaje (de exemplu, noțiunile de *risible* sau de *monstre*). Aceste accepțiuni sunt comparate cu cele ale romanticilor sau ale naturaliștilor, pentru a detalia apoi în ce fel se concretizează la Hervé Bazin în romanele luate în analiză. La naturaliști boala se manifestă în sensul involuției personajului, iar scriitorul o descrie fiziologic, mai mult și mai degrabă decât psihologic: deci, constată Bianca Bartoș, primatul fiziologiei asupra psihologicului.

Notele ample, bogate, sunt adaosuri necesare, cu vădit caracter explicativ, pertinent formulate. Multe din ele ar fi meritat să fie incluse în text, pentru că fac corp comun cu acesta, adică aduc observații suplimentare, legate de romane sau despre interpretarea lor mitologică. Apreciez mult că notele

care marchează apariția în carte pentru prima dată a romanelor prezintă în sinteză, în linii generale, subiectul romanului. O atenție aparte e acordată dosarelor și notelor preparatorii ale romanelor, a căror trimitere e făcută tot prin notele de subsol.

Bibliografia este largă, de actualitate și riguros consemnată, judicios grupată pe categorii, de un real folos celor ce doresc o orientare rapidă în problematica temei sau vor să reperateze titlurile nou apărute în domeniul monografiilor, articolelor sau edițiilor *princeps* referitoare la Hervé Bazin, în cel al studiilor psihanalitice, al istoriei și teoriei literare sau al teoriilor asupra mitului. De un și mai mare folos sunt revistele și interviurile pe care doctoranda le-a consultat la Biblioteca Universitară din Angers, adică fondul de documente Hervé Bazin, fără de care orice întreprindere critică ulterioară despre romancierul în chestiune este de neconceput. Este un punct de plecare, despre care cercetătorul are, grație Biancăi Bartoș, cunoștință.

Sitografia, această *toile d'araignée* imperios necesară, concentrează la un loc pagini web elaborate de specialiști din laboratoare de cercetare din Franța și pagini web provenite din granturi de cercetare făcute de echipe interuniversitare. Într-un cuvânt, surse critice de prim rang pe care autoarea le-a selectat conform temei alese și demonstrației urmărite, le-a valorificat sintetic, le-a semnalat corect și onest.

Cele trei indexuri finale, al corpusului, al noțiunilor și al autorilor citați, întregesc firească cartea, dar și organizează lectura doritorilor, facilitându-le orientarea sistematică în text, prin trimiterea directă la paginile de interes. Din punctul meu de vedere, aceste indexuri ar putea constitui punctul de plecare pentru un viitor posibil dicționar critic al operei baziniene și/sau al personajelor acestui scriitor francez.

Scrisă într-o franceză elegantă, cu nuanțe și mlădieri, cartea Biancăi Bartoș este un instrument de lucru pentru specialiști, dar și pentru cei ce vor să se inițieze în scriitura lui Bazin, întrucât autoarea știe să echilibreze stilurile de prezentare, făcându-se utilă și celor versați în ale literaturii și celor mai puțin cunoscători.

Ramona MALIȚA

