

LIMBA ROMÂNĂ

REVISTĂ DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ
Nr.1-3 2002 • ANUL XI • CHIȘINĂU



LIMBA ROMÂNĂ

REVISTĂ

de știință și cultură

Nr. 1-3 (79-81) 2002
ianuarie - martie

REDACTOR-ŞEF

Alexandru BANTOŞ

REDACTOR-ŞEF ADJUNCT

Leo BORDEIANU

SECRETAR DE REDACŢIE

Ilinca ROŞCA

COLEGIUL DE REDACŢIE

Alexei ACSAN, Ana BANTOŞ, Eugen BELTECHI (Cluj), Silviu BEREJAN, Vladimir BEŞLEAGĂ, Leo BUTNARU, Augustin BUZURA (Bucureşti), Gheorghe CHIVU (Bucureşti), Mihai CIMPOI, Anatol CIOBANU, Ion CIOCANU, Anatol CODRU, Nicolae CORLĂTEANU, Eugeniu COŞERIU (Germania), Nicolae DABIJA, Boris DENIS, Stelian DUMISTRĂCEL (Iaşi), Andrei EŞANU, Iulian FILIP, Gheorghe GONȚA, Ion HADÂRCĂ, Dumitru IRIMIA (Iaşi), Dan MĂNUCĂ (Iaşi), Nicolae MĂTCAŞ, Vasile MELNIC, Valeriu RUSU (Franţa), Maria ŞLEAHTIȚCHI (Bălţi), Petru ȚARANU (Vatra Dornei), Vasile ȚĂRA (Timișoara), Dumitru TIUTIUCA (Galați), Ion UNGUREANU, Grigore VIERU

Pentru corespondență:

Căsuța poștală nr. 83,

bd. Ștefan cel Mare nr. 134,

Chișinău, 2012, Republica Moldova.

Tel.: 23 87 03, 23 46 98

e-mail: *limba_romana @ mail. md*

*Cu cât timpurile sunt mai barbare, mai înveninate de ură
și mai iraționale, cu atât intelectualul este dator să cultive
sufletul lui într-un sens moral și să se opună curentului.*

Magda ISANOS

LIMBA ROMÂNĂ

REVISTĂ DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

EDITOR: colectivul redacției
ISSN 0235-9111

PROCESARE COMPUTER: Narcisa MIRON
Com. nr. 1656. Editura "Universul".

Acest număr de revistă este ilustrat cu lucrări semnate
de Cezar SECRIERU. Copertele: I. Corabia nebună; IV. Toamna de aur,
"Dintre sute de catarge" (fragment), Caligrame chinezești.

Revista "Limba Română"

Rubrici permanente – *Gramatică, De la grotesc la sublim, Analize și interpretări, Scriitori contemporani, Pro didactica, Portofoliul profesorului, Lecțiile istoriei, Lumină din lumină* ș.a. – susținute de specialiști notorii în domeniu, de personalități marcante din Republica Moldova, România, Franța, Germania, S.U.A., Canada ș.a.

Suport didactic pentru procesul de învățământ, inclusiv pentru examenul național de bacalaureat.

Abonați-vă la revista "Limba Română"

Abonamentele pot fi perfectate la agențiile "Poșta Moldovei" și "Moldpresa". În România – la Rodipet (a se consulta catalogul publicațiilor din Republica Moldova, poziția 77075).

Persoanele fizice sau juridice care doresc să se aboneze ori să susțină financiar revista se vor adresa la redacție (Tel. 23.87.03, fax. 23.46.98, e-mail: limba_romana@mail.md).

SUMAR

ARGUMENT

Dragostea și bunurile ei

5

DE LA GROTESC LA SUBLIM

Ion CIOCANU. Realitatea în cuvânt și cuvântul în realitate

6

Irina CONDREA. Adaptarea cuvintelor împrumutate

9

Alexei PALII. Cazuri dificile de vocabular

13

PORTOFOLIUL PROFESORULUI

Constantin ȘCHIOPU. Tehnici narative în romanul de analiză psihologică: sugestii metodice

18

PRO DIDACTICA

Ioan ȘERDEAN. Învățarea cititului: elemente de autocontrol

23

Ludmila BĂLICI. Prerogativele eului liric în opera poetică

29

Silvia POSTERNAC. Aspectul educațional al lecturii

35

EXPERIENȚĂ

Cornelia MUNTEANU. Libertate sau libertinism?

38

Eudochia GHEDEA. *Floare albastră* – expresie a aspirației spre fericirea absolută

42

GRAMATICĂ

Petru BUTUC. Precizări despre subiectul simplu și dezvoltat

48

VOCABULAR

Vasile MELNIC. Excursii etimologice în terminologia medicală

52

Mariana FLAIȘER. Termeni sinonimi pentru *pictor*, *a picta*, *pictură*

56

PROFILURI

Vlad POHILĂ. Mioara Avram

60

COMENTARIILE LITERARE

Florin GRINEA. I.L. Caragiale.

1. O scrisoare pierdută; 2. În vreme de război

64

POESIS

Gheorghe CIOCOI (71); Silvia LOZOVANU (73); Corina Matei GHERMAN 76

EMINESCU AL NOSTRU

Maria NIȚU. Eminescu în Timișoara

79

SCRIITORI CONTEMPORANI

Felicia CENUȘĂ. Modalități de prezentare a evenimentului epic în romanul *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă

84

ANALIZE ȘI INTERPRETĂRI

Mihai HANGANU. Dezvoltarea literaturii: încercări de tipologie

87

Victor CUBLEȘAN. Lucian Blaga și structura romanului său

93

CĂRȚILE PE FAȚĂ

Ana BANTOȘ. Estetica modernă: întrebări asupra condițiilor ei de existență

96

CLUBUL DE LECTURĂ

Julio CORTÁZAR. Casa cucerită. Prezentare și traducere din limba spaniolă de Ion RENIȚĂ

99

Vasile MARTIN. Perinița

103

CONCURS DE CREAȚIE

Oleg CARP (106); Augustina FLOREA (108); Daniel LUCA 110

TEXTE SACRE

Olimpia BERCA. Psalmi și psalmiști în literatura română
114

PATRIMONIU

Anton BARBAROȘ. Floarea de piatră din Bugeac
116

COORDONATE CULTURALE INTERBELICE

Elisabeta ISANOS. O familie de intelectuali basarabeni
117

Adriana KORONKA. Victor Eftimiu și teatrul din Basarabia
124

CREANGA DE AUR

Vlad RĂCILĂ. Structura conceptuală a proverbelor românești
125

MANUALE NOI

Petru DERESCU. Antrenant imbold de simțire și cunoaștere
131

Olga MUCUȚĂ. Un manual în care tradiția e în armonie cu modernitatea
135

PREZENTĂRI ȘI RECENZII

Anatol CIOBANU, Raisa GALBEN. Cristina Florescu: *În căutarea sensului pierdut*
137

Emilia OGLINDĂ. Ioan Lobiuc: *Contactele dintre limbi*
141

Tamara CRISTEI. Pledoarie pentru un receptor creator
144

Ion IACHIM. Povestea cărții
145

Gheorghe LUPU. Adrian Dinu Rachieru: *Elitism și postmodernism*
147

L. BRANIȘTE, T. MITRACOV. Cartea ce se cheamă letopiseț
150

Vitalie RĂILEANU. Melopee pentru "Violoncel și alte voci" de Gr. Chiper
153

Tamara CORCODEL. Constanța Bărboi, Victor Lișman. *Gramatică și stilistică*
154

Alexei PALII. Încă un dicționar român-rus!
156

PINACOTECA "L.R."

"Scriitura semnelor plastice se aseamănă foarte mult cu cea a poezilor." Dialog: Leo Bordeianu – Cezar Secrieru
157

INTEGRAME

Vreme trece, vreme vine...
160

DRAGOSTEA ȘI BUNURILE EI

De aș grăi în limbile oamenilor și ale îngerilor, iar dragoste nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare și chimval răsunător.

Și de aș avea darul proorociei și tainele toate le-aș cunoaște și orice știință, și de aș avea atâta credință încât să mut munții, iar dragoste nu am, nimic nu sunt.

Și de aș împărți toată averea mea și de aș da trupul meu ca să fie ars, iar dragoste nu am, nimic nu-mi folosește.

Dragostea îndelung rabdă; dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește.

Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul.

Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr.

Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă.

Dragostea nu cade niciodată. Cât despre proorcii – se vor desființa; darul limbilor va înceta; știința se va sfârși;

Pentru că în parte cunoaștem și în parte proorcim.

Dar când va veni ceea ce e desăvârșit, atunci ceea ce este în parte se va desființa.

Când eram copil, vorbeam ca un copil, simțeam ca un copil; dar când m-am făcut bărbat, am lepădat cele ale copilului.

Căci vedeam acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu.

Și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea, dragostea. Iar mai mare dintre acestea este dragostea.

Din

*“Epistola întâia către Corinteni
a Sfântului Apostol Pavel”*



Dr. Ion CIOCANU
Chișinău

REALITATEA ÎN CUVÂNT ȘI CUVÂNTUL ÎN REALITATE

DEBARASOAREA

Cuvântul acesta e vechi și cunoscut, însă mult timp nu l-am întâlnit prin dicționare. Nu l-am găsit în *Dicționarul explicativ al limbii române* din 1975, nici în *Dicționar general al limbii române* al lui Vasile Breban, de mai încoace, nici în alte surse de prestigiu. L-am citit, pentru întâia oară, în unele cărți de literatură artistică. De exemplu, în culegerea de schițe și nuvele *Cu fața spre ceilalți* de Radu F. Alexandru (Editura Eminescu, București, 1971, pag.107): "La prânz am coborât la Expres. Nu-mi era foame. M-am așezat la o masă și am așteptat aproape o oră. Debarasoarea m-a întreat..."

Debarasoarea?

Da, da, n-am greșit. Din context se înțelege cu toată claritatea că e vorba de femeia care adună tacâmurile folosite și curăță mesele de la care s-au ridicat mușteriii unei cantine, cafenele, bufet, bar etc.

În 1996 cuvântul a fost "recunoscut" oficial de autorii ediției a doua a *Dicționarului explicativ al limbii române*, la pagina 263 a căruia găsim înregistrat substantivul masculin și feminin debarasor, - oare, descifrat succint și clar: "Persoană care degajează mesele într-un local de consum de tacâmurile folosite, de resturile alimentare etc.")

Cu acest sens a fost întrebuințat cuvântul la care ne referim de scriitorul Alexei Marinat în chiar titlul unei nuvele publicate în hebdomadarul "Literatura și arta", titlu analizat ceva mai târziu, în chip competent, și de Alexandru Gromov, într-o tabletă de cultivare a limbii.

Am revenit la acest cuvânt, pentru că e frumos, elegant, expresiv și merită să-l întrebuințăm ori de câte ori avem nevoie de el.

SCRIITORII ȘI... CONDEIERII

La o întâlnire a unui grup de scriitori cu elevii și pedagogii unei școli din Strășeni vorbea o foarte tânără, elegantă, inspirată și binevoitoare profesoară de limba română. Atmosfera din sala în care se adunase practic toată școala era de-a dreptul sărbătorească. Și intenția doamnei profesoare a fost - acest lucru putea fi citit pe fața ei și putea fi verificat după vorbele ei - extrem de bună: să ne asigure pe noi, scriitorii veniți din capitală, că și ea personal, și colegii ei, și discipolii, care, de altfel, o ascultau cu cea mai mare atenție, - toți apreciază înalt activitatea scriitorilor noștri. Aceasta a fost intenția doamnei profesoare. Dar când s-o materializeze verbal, domnia sa a zis: "Noi ne închinăm în fața condeierilor noștri, care țin trează conștiința națională a oamenilor, militează pentru o limbă corectă, frumoasă, expresivă".

Mai mult, fraza domniei sale, pe care ne-am străduit s-o transcriem exact, denota un simț lingvistic ireproșabil și - s-ar părea - o pregătire filologică bună.

Zicem "s-ar părea", deoarece în fraza citată s-a strecurat și o greșeală, drept că abia perceptibilă, care îndeplinește însă rolul lingurii de fier - ca să nu spunem mai rău - într-un butoi de miere. Vorba e că substantivul *condeier* înseamnă "scriitor (mai puțin talentat)", după cum ne învață *Dicționarul explicativ al limbii române* (p. 182). Și nu este cazul să susținem că toți membrii uniunii noastre de creație ar merita pe deplin titlul de scriitor sau că noi, cei sosiți în școala cu pricina, ne-am supăra că nu suntem numiți scriitori autentici, valoroși etc. La urma urmei fiecare cititor, inclusiv doamna profesoară care ne-a prezentat publicului, are dreptul să ne considere cum găsește de cuviință, dacă - bineînțeles - ne-a citit operele și posedă gustul artistic și estetic în măsură să-i permită a face o apreciere estetică obiectivă, întemeiată, convingătoare. Vorba e că între intenția stimatei profesoare, care a dorit să ne asigure de o apreciere superlativă, și spusele ei de fapt, din care rezultă și un neadevăr principial, deoarece în afară de condeieri, adică scriitori "mai puțin talentați", în uniunea de creație pe care o reprezentăm sunt și scriitori al căror talent a fost recunoscut unanim și de mult, este o deosebire de esență.

Și totul s-a întâmplat din cauza folosirii incorecte a unui singur cuvânt: *condeier*, sensul adevărat al căruia, transcris aici din dicționar, i-a cam scăpat tinerei, inspiratei și foarte binevoitoarei profesoare.

Și poate că n-am pomeni cazul acesta, dar și în unele cărți ale chiar membrilor Uniunii Scriitorilor am întâlnit aceeași confuzie între scriitori și... condeieri. Astfel, în cartea *Poemul moldovenesc contemporan* de Eliza Botezatu (Chișinău, Ed. Cartea moldovenească, 1981) sunt numiți "condeieri", dar apreciați extrem de elogios, cum numai adevărații scriitori o merită, și Nicolae Esinencu, și Ion Vatamanu, și Bogdan Istru, și alți scriitori de valoare (a se vedea p. 154, 187, 236 etc.).

Substantivele *scriitor* și *condeier* nu sunt sinonime. Deosebirea dintre ele este una de esență, și de mult este cazul s-o conștientizăm cu toții.

CINE ABSOLVĂ ȘI CINE... ABSOLVEȘTE

Atât de des elevii "absolvă" școala, liceul, colegiul, iar studenții - universitatea, încât ne-am obișnuit cu această greșeală ca țiganul cu scânteia. Mai rău e că verbul (*a*) *absolvi* este conjugat greșit la timpul prezent al modului indicativ și în textele despre scriitori, în prefețe la cărți bune, unele - semnate de oameni competenți, dar redactate ori corectate de discipolii lor certați cu știința lingvistică.

De aceea explicarea concretă, amănunțită și cât mai convingătoare a diferenței dintre formele verbale *absolv*, *absolvi*, *absolvă*, pe de o parte, și formele *absolvesc*, *absolvești*, *absolvește*, pe de altă parte, nu este nicidecum de prisos.

Vorba e că unul și același verb - (*a*) *absolvi* se conjugă diferit la timpul prezent al modului indicativ, în funcție de sensurile pe care la are acesta în anumite contexte.

Pentru a fi mai convingători, cităm descifrarea sensurilor verbului în cauză, din *Dicționarul explicativ al limbii române*.

Când, conform contextului, verbul *a absolvi* are sensul "A termina un an școlar, un ciclu sau o formă de învățământ", el ia aspectul *eu absolvesc*, *tu absolvești*, *el, ea absolvește ei, ele absolvesc*, iar când, din nou conform contextului, același verb - (*a*) *absolvi* - are sensul "A scuti pe un acuzat de pedeapsă, a ierta", el se conjugă altfel: *eu absolv*, *tu absolvi*, *el, ea, ei, ele absolvă*. Prin urmare, o școală, un liceu, un colegiu, o universitate *eu, ei, ele o absolvesc*, *tu o absolvești*, *el, ea o absolvește*, pe când în calitate de judecător *eu absolv un acuzat*, *tu îl absolvi*, *el, ea, ei, ele îl absolvă* (de pedeapsă).

Lucrurile sunt simple, ne rămâne să însușim temeinic adevărul despre conjugarea diferită a verbului respectiv, în funcție de sensul exprimat. Dacă nu-l însușim adânc, trecem nepăsători pe lângă greșeli de felul celeia care s-a strecurat până și într-o carte de memorii editată în 1995, din care cităm că o doamnă distinsă, pentru care avem toată stima și considerația, "în perioada imediat post-belică absolvă facultatea de chimie și biologie" (Larisa Mahu, *Pe urmele celui plecat*, Editura Uniunii Scriitorilor, Chișinău, 1995, p. 4).

Or, facultatea în cauză n-a făcut nici un rău, n-a comis nici o crimă ca să trebuiască s-o... absolve cineva (pe pedeapsă). Ea i-a ajutat doamnei respective s-o *absolvească*.

ÎN MEDIE

S-a vorbit, în linii mari just, despre greșeala frecventă în stânga Prutului - de a confunda locuțiunea adverbială *în medie* cu o expresie totalmente nepotrivită în context: "în mediu". Mediu însemnând ambianță, iar prin extensiune - chiar și natură, "în mediu" nu poate însemna decât într-o anumită ambianță, ca în expresiile "în mediul intelectual", "în mediul muncitoresc", "în mediul nostru" etc.

Totuși, greșeala persistă, o întâlnim, de exemplu, și în publicația "Tineretul Moldovei" din 28 septembrie 1996, în pagina 2: "Un grup de savanți americani în frunte cu doctorul Jerald Schelenberg a descoperit recent așa-numita genă a bătrâneții, ceea ce permite să se presupună că în viitorul apropiat viața oamenilor va putea fi prelungită, în mediu, până la 150 de ani".

"În mediu"...

Nu-i bănuim pe redactorii și corectorii de la publicația citată de necunoașterea sensului unui substantiv (în alte contexte adjectiv) relativ simplu, ca *mediu*. Totuși, explicația apariției greșelii consemnate de noi ar putea fi de folos atât domniilor lor, cât

și celorlalți conaționali ai noștri care se fac vinovați de confuzia regretabilă dintre două expresii deosebite: în mediu și... *în medie*. Încercăm o explicație care, după câte cunoaștem, n-a fost dată cu toată claritatea necesară.

Vorba e că imediat după cel de-al doilea război mondial expresia rusească "v srednem" a fost tradusă la noi în chip aproape unanim "în mijlociu", deoarece și substantivul, și adjectivul *mediu*, și locuțiunea *în medie* erau privite cu suspiciune, ca elemente ale vorbirii românești. "Mijlociu" și "în mijlociu" împinseseră pe un plan secund și pe *mediu*, și pe *în medie*. Mai târziu, când lumea s-a deșteptat întrucâtva, a început să folosească substantivul și adjectivul *mediu*, a apărut în chip oficial chiar un Departament pentru ocrotirea mediului; dar aceeași lume "întrucâtva deșteptată" n-a conștientizat că, dacă "în mijlociu" nu sună prea corect, "în mediu" se dovedește o expresie și mai puțin potrivită pentru rusescul "v srednem". În felul acesta "în mijlociu" a devenit în chip automat - și greșit! - "în mediu". Greșit, deoarece *în mediu* nu poate să indice decât faptul că o opinie sau o acțiune circulă ori se întâmplă într-o ambianță concretă, ca în exemplele citate mai înainte: într-un mediu muncitoresc, în mediul pedagogilor etc.

Explicația dată aici mecanismului apariției expresiei "în mediu" ni se pare în măsură să-i ajute pe toți vorbitorii și scriitorii limbii române, formați *în mediul est-prutean*, să conștientizeze că locuțiunea pe care urmează ori se utilizeze domniile lor pentru rusescul "v srednem" este *în medie*, descifrată de autorii *Dicționarului explicativ al limbii române* anume prin ceea ce înseamnă pomenita expresie rusească: "o măsură intermediară între calitățile sau cantitățile diferitelor elemente componente" (p. 536).



Dr. Irina CONDREA
Chișinău

ADAPTAREA CUVINTELOR ÎMPRUMUTATE

CALCULATOR / COMPUTER

În zilele noastre o activitate modernă, să zicem, bancară, comercială, editorială ș.a.m.d., este de neconceput fără **calculator**. Această "sculă electronică" a deschis posibilități enorme pentru multe sfere de activitate, pentru care calculatorul este absolut necesar. Și iată că, odată cu obiectul respectiv, a trebuit să împrumutăm și denumirea, care, ca orice neologism, nu prinde imediat.

Denumirea de **calculator** circula în prezent foarte intens, deși "calculator" poate fi denumit și orice alt instrument de calcul, nu numai cel electronic sau cel de birou, cunoscut de toată lumea. Această denumire a apărut prin traducere – substantivul englez **computer**, care înseamnă **calculator**, a fost format de la verbul **to compute** – a calcula.

Pe de altă parte, în română circula și denumirea împrumutată – **computer**, care desemnează exact același obiect și o astfel de sinoni-

mie terminologică nu este chiar cel mai bun lucru, căci mulți vorbitori se întrebă care denumire este mai bună și mai corectă – **calculator** sau **computer**. Corecte sunt ambele, dar mai potrivită pare a fi **computer**, deoarece anume de la acest cuvânt se formează o serie întregă de derivate. De exemplu, verbul **a computeriza** înseamnă a introduce folosirea computerului în diverse sfere de activitate, substantivul **computerizare** este denumirea acțiunii respective, alt substantiv – **computerist** – denumește un specialist din domeniul computerelor, iar adjectivul **computațional** are sensul de "referitor la computație" și este utilizat în îmbinări de cuvinte deja cunoscute de tipul **grafică computațională, metode computaționale** ș.a.

Cei care utilizează denumirea **computer** trebuie să ia aminte că acest cuvânt nu se pronunță așa cum se scrie **computer**, ci cu un diftong **-iu**, adică **com/piu/ter**. Numai că diftongul nu-l putem utiliza în scris, căci, iarăși, cuvântul ar putea fi pronunțat **com-pi-u-ter**. Așa că trebuie să ne obișnuim cu situația că scriem într-un fel, dar pronunțăm în altul, lucru specific, de altfel, aproape pentru toate anglicismele împrumutate recent. Această regulă de pronunție este valabilă și pentru derivatele de care vorbeam – **a computeriza, computerizare**, cu excepția adjectivului **computațional**, în care nu se pronunță diftongul **-iu**.

Și o ultimă observație – în limbajul vorbitorilor de la noi a apărut o denumire neaoșă, formată pe jumătate din **computer** și pe jumătate din **calculator**, ceea ce a dat **computator**. Acest hibrid trebuie evitat, căci el nu mai are nici un rost și nici o explicație și doar îngreuiază comunicarea, încărcând limbajul cu încă un termen de care nu este nevoie.

VIP-uri

Anglicismele, de care este împânzită acum comunicarea, nu totdeauna sunt ușor de descifrat, căci chiar și cei care cunosc ceva engleză pot avea dificultăți cu unele denumiri.

Probabil că ați observat că în ultimul timp în presa noastră se scrie mult despre VIP-uri – și acestea nu sunt vreo specie de vipere, ci sunt niște persoane, mai deosebite sau chiar foarte deosebite. VIP este abrevierea sintagmei englezești sau, mai bine zis, americane: *Very important person*, adică “persoană foarte importantă”. Abrevierea, deși se scrie cu litere majuscule – VIP – se pronunță și se utilizează ca un substantiv ambigen – *un VIP, două VIP-uri*. Inconveniența este că, în timp ce pentru un bărbat se pot utiliza formele cu articol *un VIP* sau *VIP-ul*, o doamnă nu poate fi numită o *VIP-ă* sau *VIP-a*, cum ar cere-o regulile gramaticale, ci i se spune tot *un VIP*, ceea ce cam vine în contradicție cu logica și cu deprinderile native ale vorbitorilor noștri. Însă ziaristii găsesc niște posibilități de a evita aceste situații delicate: ei relatează despre *premiile VIP*, decernate celor care au obținut succese deosebite în activitatea lor profesională; cu alte cuvinte, ar ieși într-un fel că cei care erau numiți cândva după o moda știută “eroi ai muncii socialiste”, acum sunt numiți (ca să nu zicem porecliți) tot cu niște cuvinte de împrumut, dar și acelea abreviate – *VIP-uri*: un poet a fost desemnat *VIP în cultură*, o doamnă a cucerit titlul de *VIP prezentator TV* (vedeți că nu prezentatoare, ca să nu fie *VIP-ă!*). Au mai fost desemnați *un VIP în jurisprudență* și *un VIP în industrie*. Dar cel mai original ni s-a părut titlul de *VIP business-women*, care, pronunțat mai îndesat, seamănă mai mult cu o sudalmă decât cu un compliment, iar descifrat se transformă într-o poveste întregă: *VIP business women* (oare ce doamnă nu și-ar dori un asemenea titlu sonor!) este “o persoană foarte importantă și femeie de afaceri”. În aceste formule, chiar dacă lipsește numele și prenumele, rămâne grandiosul și misteriosul *titlu de VIP*.

Deși, vrem-nu vrem, anglicismele dau năvală peste noi, ele totuși nu ar trebui acceptate orbește, așa cum se întâmplă cu *VIP-ul*. Această abreviere, comodă poate pentru unele situații de comunicare, totuși sfidează, după părerea noastră, și bunul simț, și frumoasa limbă românească, în care, vă asigurăm, s-ar găsi destule cuvinte pentru a denumi ceea ce se are în ve-

dere prin sofisticatul și nefirescul **VIP**.

SPONSOR

În prezent limba engleză este o sursă foarte activă de îmbogățire a vocabularului și, practic, orice persoană care, cel puțin, citește ziare sau ascultă radioul trebuie să cunoască un anumit număr de anglicisme, pentru a înțelege corect mesajul difuzat. Unele cuvinte împrumutate au făcut deja o carieră atât de fulgerătoare, încât avem impresia că fără ele nici nu ne-am putea înțelege. Însă, chiar dacă au devenit extrem de cunoscute, anglicismele de ultimă oră nu sunt nici pe departe atât de clare și cu sensuri atât de univoce, cum cred mulți vorbitori.

Spre exemplu, arhicunoscutului **sponsor** toată lumea îi atribuie doar sensul de “cel care dă bani, care plătește, susține financiar o acțiune”. Dar nu strică să știm că **sponsor** în engleză mai înseamnă și “garant”, și “protector, ocrotitor, tutore”; la fel și verbul “a sponsoriza” mai are semnificația de “a garanta pentru cineva”, “a răspunde”.

Așa că **sponsorul**, de fapt, se implică nu numai financiar, dar își asumă și alte responsabilități. În acest sens, nu este deloc neglijabilă o altă semnificație a acestui anglicism – **sponsor** mai are și sensul “naș de botez”, fiind evident că nașul, alias sponsorul, își asumă și responsabilitatea de a fi protector, tutore pentru finul său.

Astfel că cei care au copii nou-născuți trebuie să le caute nași buni și vrednici și să-i adune pe toți la o cumetrie – în calitate deplină de sponsori ai celui pe care l-au botezat.

OPORTUNITATE

Acest cuvânt apare în ultimul timp deosebit de frecvent în presă, dar, mai ales, în literatura pedagogică, în materialele referitoare la educație, școală etc. Dificultatea în utilizarea lui este legată de faptul că sensul substantivului “oportunitate” nu coincide total cu cel al adjectivului “oportun”, ca, de exemplu, în cazul perechii “frumos” și “frumusețe”. În timp ce “oportun” înseamnă *potrivit, prielnic,*

favorabil și este folosit de mai mult timp în limba română, “oportunitate” este un împrumut mai recent și are, în engleză, semnificația de “ocazie potrivită, posibilitate favorabilă sau posibilitate bună”. Astfel că dintr-un context de felul “Această colaborare deschide noi oportunități” se va înțelege că “o colaborare oferă posibilități bune, ocazii potrivite pentru ceva”. Simplificând, am putea deduce, în general, că “oportunitate” înseamnă “posibilitate” și de multe ori anume ultimul cuvânt este cerut de context.

Însă moda-i modă și iată că nu ne mai place “posibilitate”, ci vrem “oportunitate”, de aceea apar, prin ziare, în traducere *ad litteram*, texte stângace de felul următor: “Un pesimist vede o dificultate în fiecare *oportunitate*; un optimist vede o *oportunitate* în fiecare dificultate”.

Este de remarcă că dicționa-

rele – nici cele explicative, nici cele de neologisme – nu înregistrează pentru “oportunitate” semnificația de “ocazie potrivită, posibilitate favorabilă”, ci trimit la adjectivul “oportun”, consemnând că “oportunitate” este “caracterul a ceea ce este oportun”. În legătură cu adjectivul “oportun” ar trebui să mai adăugăm că el este utilizat frecvent cu prefixul -in, căpătând forma “inoportun” și semnificația respectivă de “nepotrivit” sau “neplăcut”. Astfel că în timp ce “oportunitățile” sunt întotdeauna numai posibilități bune și favorabile, ceea ce este “oportun” la un moment dat poate deveni “inoportun” sau “cu totul inoportun” – exact așa ar putea fi caracterizată apariția unor anglicisme în contexte care nu cer asemenea împrumuturi “inoportune”.



Cezar SECRIERU. Biserica “Uspenia” de la Ipotești.

COLONIE

La unul dintre posturile noastre de radio am auzit nu demult o informație care mi-a părut curioasă – și prin conținut, dar mai ales prin forma de expunere. Era vorba despre un produs cosmetic, un fel de parfum, pe al cărui etichetă sunt imprimate chipurile clasicilor marxism-leninismului, adică fotografiile lui Marx, Engels și Lenin. Curioasă informația, dar și mai curioasă a fost intervenția prezentatorului, care a anunțat, cam bâlbâit, că acest produs cosmetic se numește “**iu di coloni**”.

Ce o fi acest enigmatic IU? S-a dovedit că este... apă, iar interpretarea îi aparține celui de la microfon, care a citit “iu” cuvântul franțuzesc “eau” – apă.

Produsul cosmetic despre care era vorba se numește în franțuzește *Eau de Cologne*, iar denumirea lui românească este *apă de colonie* sau poate avea și o denumire prescurtată – pur și simplu **colonie**, cu accentul pe al doilea **o**. În vorbirea curentă circulă și varianta **odicolon**, înregistrată, de altfel, și în DEX, dar cu mențiunea respectivă – *cuvânt popular*; **odicolon** nu este o formă literară în limba română, dar este perfect literară în rusește, unde se scrie și se pronunță **odecolon**.

Deci, enigmaticul “**iu di coloni**”, despre care ne relata radioprezentatorul, este o “*apă de colonie*”, adică “un lichid parfumat, fabricat din alcool și uleiuri vegetale”. Denumirea lui provine de la orașul numit în franțuzește *Cologne*, dar care este, de fapt, nemțescul Köln – locul de origine al acestui tip de apă de toaletă. Dat fiind faptul că francezii au fost cei care au făcut-o cunoscută, tot ei au și botezat-o în manieră franțuzească, numind-o *Eau de Cologne*. Denumirea este preluată și adaptată de multe alte limbi, inclusiv de română, unde își păstrează accentul original – colonie.

Acest cuvânt nu trebuie confundat cu omograful său – **colonie**, care are mai multe sensuri, destul de cunoscute, cum ar fi: 1. Teritoriu ocupat și administrat de o națiune străină, și care este dependent de aceasta pe plan politic, economic, cultural etc. 2.

Colonie poate fi și un grup compact de persoane, așezat într-o țară și care provine din emigrare sau strămutare. 3. Tot **colonie** se numește un grup de animale sau păsări din aceeași specie, care duc viața în comun – se vorbește despre **coloni** de lăstuni, **coloni** de pinguini sau alte animale; nu demult se relata despre o **colonie** numeroasă de bufnițe, care și-au găsit adăpost în curtea unui țăran din Ardeal.

Cuvântul **colonie** a dat în limba română un derivat, mai puțin frecvent în vorbirea actuală la noi, dar care încă nu este un arhaism și, deoarece apare în diverse scrieri, e bine să fie cunoscut. Este vorba de **coloniale**, care are sensul de “articole alimentare de băcănie (ceai, cafea etc.) provenite din țări exotice (în trecut adesea din țări coloniale)”. Cuvântul poate fi întâlnit și în sintagmă – **articole coloniale** sau **mărfuri coloniale**, prin care se înțeleg tot felul de produse mai mult sau mai puțin exotice, cum ar fi chiar și lămâile, nemaivorbind de smochine, curmale, rodii sau vanilie, scortșoară, cuișoare, chimen și multe alte mirodenii, a căror patrie este de parte de meleagurile noastre.

Scriitorul Cezar Petrescu ne dă o idee despre aceste magazine specializate în nuvela “Aranca, știma lacurilor”, descriind cu umor imensele rezerve pe care le făcea avocatul dr. Silvestru Hotăran în vederea unei călătorii: “Încă nu părăsisem Clujul și ne aflam blocați în mașină de o sută și una de coșuri, pachete, pachetele, sticle, franzele, cornuri, flacoane, borcane și cutii de conserve; lungi, late, dreptunghiulare, sferice, cilindrice, dodecaedrice și încă de alte multe și surprinzătoare forme, ignorate atât de geometria în spațiu, cât și de cea plană... Însă avocatul dr. juridic Silvestru Hotăran, luându-și seama că tot nu și-a completat colecția, atinse cu mâna grăsună umărul șoferului, să oprească la al treilea *Magazin de coloniale și delicatese*”.

Știa simpaticul și pedantul personaj de unde să-și ia provizii și nu este exclus că în pachetele și pachetelele sale printre alte **coloniale** era și **colonie**, adică **Eau de Cologne**, sau **apă de colonie**, lucru totdeauna trebuincios oricărui om civilizată.



Dr. Alexei PALII
Chișinău

CAZURI DIFICILE DE VOCABULAR

LITIGIOS, PARTE LITIGANTĂ.

Deși a trecut mai mult de un deceniu de când în Republica Moldova limba română a redevenit limbă oficială a justiției, utilizarea corectă a unor termeni juridici mai rămâne a fi o problemă. Un asemenea termen este adjectivul *litigios*, provenit din francezescul *litigieux*, care la rândul său a evoluat din latinescul *litigiosus*.

Orice litigiu are două sau mai multe părți implicate în el care, din greșeală, sunt numite de către unii specialiști *părți litigioase*. Adevărul însă este că părțile implicate în litigiu nu pot fi litigioase, pentru că *litigios* înseamnă "care este obiectul unui litigiu sau care este supus unei dezbateri în contradictoriu". Așa dar, e normal să spunem, bunăoară, *problemă litigioasă*, *teren litigios*, *bunuri litigioase* etc., adică tot ceea ce constituie obiectul unui litigiu.

Revenind la părțile implicate într-un litigiu, precizăm că ele se numesc *părți litigante*, dar nu *părți litigioase*. De exemplu: *Părțile litigante au ajuns la un consensuș fără a apela la instanța de judecată*.

CONCEDIU, A CONCEDIA.

Potrivit normelor literare, verbul *a concedia*, ca și etimonul său franțuzesc *congedier*, înseamnă "a elibera pe cineva dintr-o funcție, din serviciu".

Substantivul *concediu*, format probabil din verbul *a concedia* după modelul francezescului *congé*, are sensul de "interval de timp stabilit legal în care salariații sunt scutiți de a presta munca, primind pe parcursul acestui timp remunerația cuvenită".

Asemănarea aspectului sonor al verbului *a concedia* și a substantivului *concediu* și legătura derivativă a acestor cuvinte presupune în mod normal și o legătură semantică între ele, care ar forma un microsistem. Tocmai această legătură s-a și realizat în conștiința vorbitorilor din Basarabia. Anume a celor din Basarabia, pentru că aici substantivul *concediu* a avut și are până în prezent o frecvență normală, funcționând ca în limba literară. Însă verbul *a concedia* a fost utilizat cu o frecvență incomparabil mai scăzută, sensul acestuia fiind asociat de către mulți vorbitori cu sensul substantivului *concediu*, sesizat ca un cuvânt deja "așezat" în limbă. Acest fapt a făcut ca în uzul basarabean *a concedia* să fie folosit atât cu sensul de "a elibera pe cineva dintr-o funcție, din serviciu", cât și cu sensul de "a acorda un concediu". Or, pentru că norma limbii literare are caracter nu numai supradialectal, dar și obligatoriu, vom recomanda să o respectăm și să folosim verbul *a concedia* numai cu sensul de "a elibera dintr-o funcție, din serviciu". De exemplu: *Mulți pedagogi din Republica Moldova n-au primit salariu de mai multe luni, de aceea au fost nevoiți să se concedieze și să-și caute de lucru în alte părți*.

A FACE CUNOȘTINȚĂ, A LUA

CUNOȘTINȚĂ. Vorbitorii din Republica Moldova, spre deosebire de cei din Țară, pot spune că *au făcut cunoștință cu diverse acte, documente, cu proiecte de legi etc. și, curios lucru, chiar cu o privilegiate încântătoare cum ar fi cea de la Orheiul Vechi sau de la Mănăstirea Țipova*. Or norma lite-

rară stabilește că *a face cunoștință* înseamnă “a lega relații sociale cu o persoană”. Prin urmare, e corect să spunem, bunăoară, *am făcut cunoștință cu o domnișoară, cu un profesor, cu un ministru, cu un artist*, adică cu o persoană, dar nu cu un document, cu o carte sau, și mai rău, cu o privesc.

Atunci însă când ne vom informa asupra conținutului unui document, al unei cărți etc., vom spune *am luat cunoștință de*, dar nu *am făcut cunoștință cu*.

În alte situații, când, de exemplu, e vorba de un colț de natură, de o localitate etc., vom spune cât se poate de simplu: *am văzut Mănăstirea Căpriana, am văzut Codrii Orheiului etc.* Dacă dorim ca limbajul nostru să fie plastic și să exprime emoții, încântare, vom spune bunăoară: *am avut plăcerea să văd orașul Sinaia, am fost încântat de Palatul Peleş, am admirat văile Oltului etc.*

Cuvântul *cunoștință* formează și alte expresii cum ar fi *a aduce la cunoștință* cu sensul de “a informa”, *în cunoștință de cauză* cu sensul de “cunoscând bine ceva” ș.a.

LUCRATIV. Foarte mulți vorbitori basarabeni folosesc cuvântul *lucrativ* cu sens impropriu, faptul fiind cauzat de influența limbii ruse (compară rus. *в рабочем порядке*) și de legătura aparentă de sens dintre adjectivul *lucrativ* și verbul *a lucra*. Astfel, cineva afirma într-o emisiune la radio că *lucrătorii Bibliotecii Naționale vor sărbători (în acest an) ziua bibliotecarului în mod lucrativ*, adică prin lucru, ca în celelalte zile. Locuțiunea adverbială *în mod lucrativ* se utilizează, de asemenea impropriu, și cu sensul de “pe parcursul lucrului; în procesul lucrului”. De exemplu, deseori putem auzi că *o problemă nu a fost abordată la ședință, dar va fi soluționată în mod lucrativ*. Curios e că o asemenea utilizare a expresiei a putut fi auzită și la Televiziunea Națională din București, ceea ce e puțin probabil să fie o influență rusă.

Or, potrivit normelor literare adjectivul *lucrativ* are alt sens decât cel arătat mai sus și anume “care aduce câștig; profitabil, rentabil”. Prin

urmare, acest cuvânt poate fi întrebuințat numai pe lângă substantive care numesc realități care pot aduce câștig. De exemplu, ar fi normal să spunem că *ne-am înțeles asupra unor afaceri lucrative, că am realizat câteva acțiuni lucrative etc.*

TELEFON DE CONTACT.

Acum zece ani, dacă intenționam să dăm cuiva numărul nostru de telefon pentru a comunica ulterior, o spuneam simplu: *notați numărul de telefonul* sau, și mai simplu, *notați telefonul*. În ultimul timp, mai ales când e vorba de publicitate, o facem mai sofisticat zicând: *telefonul de contact*. Tot așa zic și rușii: *контактный телефон*. Probabil, și într-un caz, și în celălalt e o influență engleză. Observați: *contact phone*. În ordinea celor constatate mai sus ne întrebăm: ce ar arăta mai mult expresia *telefon de contact* decât cuvântul *telefon*? Sunt oare telefoane care nu ar fi de contact, care nu ar avea menirea să-i contacteze pe oameni? Nu sunt. Atunci de ce ne împovărăm limba cu o expresie pleonastică, ce nu spune nimic nou?

Să fi trecut vreo trei ani de când am reușit să ne debarasăm de o altă expresie, tot pleonastică, *magazin comercial*, și iată că ne-am pomenit cu *telefon de contact*. Prin 1990 începură să apară magazinele private. Pentru a le deosebi de magazinele statului, patronii (iar apoi toată lumea) le-au numit *magazine comerciale*, de parcă celelalte magazine nu erau... comerciale, adică aveau alt scop decât comerțul. Era normal să le numească *magazine particulare* sau *magazine private*. Au mai trecut câțiva ani și se pare că a cam dispărut expresia *magazin comercial*. Probabil, acum numărul unor asemenea magazine e prea mare și expresia cu pricina nu mai poate avea o funcție distinctivă. Sau poate patronii și-au dat seama despre paradoxul expresiei. Ar fi bine dacă s-ar întâmpla așa și cu *telefon de contact*.

TERMEN. Foarte mulți vorbitori nu știu că substantivul *termen* are două forme de plural și de aceea

folosesc în mod nepotrivit numai una dintre ele. Din păcate, asemenea greșeli se întâlnesc des chiar în presă. Iată un exemplu, excerptat din "Flux", 13 octombrie 2000: "... îndeplinirea graficului în termenii stabiliți va depinde nu numai de Rusia".

Vom explica acest caz pornind mai întâi de la faptul că substantivul cu pricina are, în linii mari, două sensuri. Primul e de "interval de timp în care trebuie să se desfășoare ceva", iar al doilea e de "cuvânt utilizat în limbajul științific sau tehnic".

În cazul în care e vorba de un interval de timp, vom folosi forma *termene*. Prin urmare, în enunțul de mai sus trebuia să se spună *în termenele stabilite*, dar nu *în termenii stabiliți*. Iată și un exemplu de utilizare corectă a cuvântului: *Termenele de achitare a datoriilor, prevăzute de contract, au expirat demult*.

În cazul în care e vorba de cuvinte speciale, utilizate în limbajul științific sau cel tehnic, vom folosi forma *termeni*. De exemplu: *dicționar de termeni juridici*.

Deci, să nu confundăm *termene* (interval de timp) cu *termeni* (cuvinte).

GRUP — GRUPURI, GRUPĂ — GRUPE. Mulți vorbitori se pomenesc într-o adevărată incurcătură când trebuie să aleagă dintre cuvintele *grup* (cu pluralul *grupuri*) și *grupă* (cu pluralul *grupe*) pe cel potrivit în anumită situație. Bunăoară, cum ar fi corect, *grup de studenți* sau *grupă de studenți*, *grup de copaci* sau *grupă de copaci*, *grup de turiști* sau *grupă de turiști*.

Substantivul *grup*, potrivit normei literare, are două sensuri: 1. Ansamblu de obiecte (animale, plante, piese) de același fel. 2. Ansamblu de persoane reunite (în mod stabil sau temporar) pe baza unei comunități de interese, de concepții etc.

Substantivul *grupă*, potrivit normei literare, înseamnă "colectiv restrâns de oameni, organizat conform unor principii sau norme, în vederea desfășurării unei activități".

După cum vedem, sensurile cuvintelor *grup* și *grupă*, deși sunt foarte apropiate, totuși au și unele

deosebiri. În primul rând, cuvântul *grup* poate fi utilizat în toate cazurile, indiferent dacă vorbim despre obiecte, animale, plante sau oameni, pe când *grupă* se utilizează numai cu referire la oameni. În al doilea rând, cuvântul *grup*, cu referire la oameni, poate fi utilizat indiferent dacă ansamblul de persoane are caracter permanent sau temporar, pe când *grupă* se utilizează numai dacă ansamblul respectiv de persoane are caracter stabil, fiind organizat pentru mai mult timp pentru a desfășura o activitate.

Mai jos vom da și câteva exemple de enunțuri cu utilizarea corectă a cuvintelor discutate:

1. *După intervenția poliției de destinație specială, în piață mai rămăseseră doar câteva grupuri răzlețe de studenți.*

2. *Din cele cinci grupe de studenți, formate la facultatea de drept în ultimul an de studii, grupa a doua se deosebea efectiv prin tineri nespuse de sânguincioși, cu sentimentul patriotic foarte dezvoltat.*

3. *Mai jos de mănăstire, la cotitura Nistrului, câteva grupuri de copaci îmbogățeau cromatica admirabilului peisaj de toamnă.*

4. *Peste două luni de la semnarea convenției în urbea noastră veniră câteva grupuri de turiști.*

Deși norma stabilește sensul cuvântului *grup* ca fiind "ansamblu de obiecte...", totuși pare mai puțin obișnuit să spunem, bunăoară, *un grup de copaci*, *un grup de păsări*, *un grup de mașini* etc. În asemenea cazuri ar fi mai potrivit să spunem *un pâlcc de copaci*, *un pâlcc de păsări*, *un stol de păsări*, *câteva mașini* etc.

În afară de cele arătate, mai trebuie remarcat că în Basarabia cuvântul *grupă* mai este întrebuințat pentru a indica gradul de invaliditate a unei persoane (bunăoară, *invalid de grupa a doua*). E un model rusesc care trebuie combătut (confrunțați: *инвалид второй группы*). În românește e corect a se spune *invalid de gradul cutare sau cutare*, dar nu *invalid de grupa cutare*. Lucrurile sunt cât se poate de simple, pentru că exprimarea gradului de invaliditate

se realizează prin cuvântul *grad*, dar nu prin cuvântul *grupă*.

Cuvintele *grup* și *grupă* se mai utilizează în anumite expresii terminologice, având și alte sensuri, care nu prezintă interes în cazul de față.

LICENȚĂ, A LICENȚIA, LICENȚIAT. În ultimul timp licența ca autorizație oficială pentru anumite activități a devenit un fapt obișnuit. Pentru desfășurarea activităților respective persoanelor fizice și celor juridice li se eliberează licențe. Tocmai din această cauză foarte mulți vorbitori folosesc verbul *a licenția* pentru a numi acțiunea de a elibera licențe. Verbul românesc *a licenția* formează, împreună cu substantivele *licență* și *licențiat*, un microsistem și ar trebui să însemne “a elibera cuiva o licență”. Însă potrivit noimei literare, *a licenția* înseamnă cu totul altceva și anume “a concedia pe cineva dintr-un serviciu”. Deși greșeala comisă de vorbitori este explicabilă, ea având ca temei chiar sistemul limbii, nu vom recomanda totuși, pentru cazurile arătate mai sus, verbul *a licenția*, dar expresia verbală *a elibera licențe* (sau *a acorda licențe*) și cea substantivală *eliberare de licențe*. Iar verbul *a licenția* îl vom folosi în cazurile în care o persoană este concediată dintr-o funcție.

Cineva s-ar putea întreba în mod legitim: de ce totuși norma limbii literare române recomandă ca verbul *a licenția* să se utilizeze cu sensul “a concedia dintr-o funcție”, dar nu cu sensul “a elibera o licență”? Răspunsul pare a fi simplu: pentru că alcătuitoarii dicționarelor românești s-au condus, în cazul verbului *a licenția*, de normele limbii franceze, de unde a și fost împrumutat cuvântul. Iar pentru a cunoaște lucrurile în profunzime, trebuie “să săpăm” la rădăcinile limbii franceze. De altfel, decalajul dintre uz și normă, constatată în cazul cuvântului *a licenția*, există și în limba franceză (în cazul verbului *licencier*). Deci, iată de unde vine problema.

La cele arătate mai sus s-ar mai putea adăuga câteva detalii interesante în legătură cu originea

cuvintelor examinate în cazul de față. Substantivul latinesc *licentia* însemna “îngăduință de a face ceva; libertate”. E interesant a se confrunta în acest sens adjectivul *licens* și adverbul *licenter*, ambele însemnând “liber”.

Din latină cuvântul *licentia* a fost moștenit în franceză în forma *licence* cu sensul inițial de “permisiune excepțională”, iar din franceză a fost împrumutat în română în forma *licență* cu mai multe sensuri evolute dintre care, în cazul de față, ne interesează în special sensul “autorizație eliberată de anumite organe competente pentru desfășurarea unor activități”. Astfel, observăm că în toate cele trei limbi (latină, franceză și română) cuvântul exprimă ideea de permisiune, libertate.

În română cuvântul *licență* a dat derivatul *licențiat* după cum în franceză *licence* a dat *licencié*, ambele însemnând “persoană care a obținut o licență de activitate la absolvirea studiilor superioare”.

Concluzionând considerațiile de mai sus asupra verbului *a licenția*, observăm că sensul de “a elibera o licență”, atestat în uz, și sensul de “a concedia dintr-o funcție”, recomandat de normă, au totuși o legătură, ambele exprimând ideea de a da libertate, permisiune. De aceea se poate presupune că în cazul în care uzul va presa în continuare asupra noimei, într-un viitor nu prea îndepărtat norma “va ceda pozițiile”, acceptând sensul atestat în uz.

MAJOR, MAJORA, MAJORAT. Deși specialiștii în materie au semnalat utilizarea greșită a cuvântului *major*, acesta continuă să se întâlnească des în vorbire în expresii de tipul *prețuri majore*, *salarii majore*, *impozite majore* etc.

Adjectivul *major* are mai multe sensuri, însă nici unul dintre ele nu se potrivește cu substantivele de tipul *preț*, *salariu* etc. De exemplu, primul sens se referă numai la oameni și înseamnă “care a atins vârsta majoratului”. Adică, se poate spune, bunăoară, că *un tânăr este major și poate fi înrolat în armată*. Evident, în

acest sens un preț sau un salariu nu poate fi major.

Al doilea sens înseamnă “foarte important, principal”. Prin urmare, în acest sens am putea spune că *la o conferință au fost luate în dezbatere câteva teme majore, că a fost soluționată o problemă majoră etc.* Și aici se vede clar că un preț sau un salariu nu poate fi major.

Adjectivul *major* se mai utilizează ca termen muzical în expresii de tipul *gamă majoră, mod major*, precum și ca termen militar în sintagmele *sergent major, plutonier major, locotenent major*.

Din cele arătate mai sus ne convingem, o dată în plus, că un salariu sau un preț nu poate fi major. De ce atunci multe persoane vorbesc totuși de prețuri și salarii majore? Răspunsul nu este greu de găsit dacă ne gândim că adjectivul *major* se aseamănă mult la aspectul sonor cu verbul *a majora*, care înseamnă “a mări”. Dacă executăm o simplă operație logică, înțelegem că dacă mărim prețurile (sau salariile), putem vorbi despre prețuri (sau salarii) mărite, iar dacă majorăm prețurile (sau salariile), vom vorbi despre prețuri (sau salarii) **majorate**, dar nu **majore**. Iată, deci, că am găsit și cauza greșelii.

Tot aici mai este cazul să atragem atenția vorbitorilor pentru a nu confunda participiul (adjectivizat) *majorat*, care înseamnă “mărit”, cu substantivul *majorat*, care înseamnă “vârstă la care o persoană obține capacitatea deplină de exercițiu”.

A REALIZA, REALIZATOR.

Acum șase ani atrăgeam atenția vorbitorilor, după ce o făcuse și alți specialiști, asupra utilizării inadecvate a cuvântului *a realiza*. Din păcate, situația nu s-a prea schimbat până în prezent. Verbul cu pricina se mai utilizează cu sensul “a vinde” atât în limbajul oral, cât și în cel scris, mai ales în presă. Iată un exemplu auzit la postul național de radio din gura reporterului Elena Zlati: “*Au fost realizate 6 obiecte ale patrimoniului de stat*”.

Repetăm că *a realiza*, potrivit normelor literare, înseamnă “a face

să fie real”, dar nu “a vinde”. Se poate spune *a realiza un scop, a realiza un vis, a realiza o idee*, pentru că scopul, visul, ideea, dacă nu sunt realizate, pot fi niște ficțiuni, adică ireale. Dacă le realizăm, ele devin fapte... reale. Însă mărfurile, obiectele, patrimoniul etc. nu pot fi realizate, pentru că ele sunt reale prin esența lor. Iar *realizator* înseamnă, la rândul său, “acel care realizează ceva”. De exemplu, *realizatorul unui proiect, realizatorul unei emisiuni etc.*

Dar ce vor totuși să spună acei care zic că au realizat mărfuri, obiecte și a.m.d.? Evident, ei vor să spună că le-au... vândut. Exact așa trebuie să spună, pentru că mărfurile se vând sau se desfac. Iar persoanele care vând mărfuri se numesc vânzători, dar nu realizatori. În cazul exemplului de mai sus s-ar mai putea spune că obiectele au fost înstrăinate sau privatizate.

Dar cum s-a întâmplat că verbul *a realiza* s-a pomenit cu sensul de “a vinde”, iar *realizator* cu sensul de “vânzător”? Răspunsul e simplu: în limba rusă *реализовать* înseamnă “a vinde”, iar *реализатор* înseamnă “vânzător”.

Atât rusescul *реализовать*, cât și românescul *a realiza*, provin din francezescul *realiser* care, în afară de alte sensuri, mai înseamnă și “a face o sumă de bani în urma desfacerii unor mărfuri”. Tocmai acest sens rușii l-au interpretat în mod eronat, înțelegând greșit că se realizează mărfurile, dar nu banii. Iar modelul rusesc a fost preluat și de unii basarabeni care au ajuns să realizeze porumb, case, haine etc. Evident că această metamorfoză a suportat-o și cuvântul *realizator*, care în limbajul uzual din Basarabia îl înlocuiește pe *vânzător*.

În concluzie mai subliniem o dată că mărfurile se vând, se desfac, dar nu se realizează, iar persoanele care vând mărfuri se numesc vânzători, dar nu realizatori.



Dr. Constantin ȘCHIOPU
Chișinău

TEHNICI NARATIVE ÎN ROMANUL DE ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ: SUGESTII METODICE

Interpretarea romanului de tip modern, care, după o formulă lansată de Jean Ricardou, nu mai este *scritura unei aventuri, ci aventura unei scriituri*, necesită soluționarea unui șir de probleme, ce vizează, în primul rând, modul de prezentare a istoriei (fabulei), printre acestea înscriindu-se și cea a tehnicilor narative.

Predarea / studierea temei "Tehnici narative în roman" (clasele de liceu), la rândul ei, presupune realizarea unor obiective legate de diversitatea tehnicilor narative; de modul în care tipul de roman (clasic, de analiză, autobiografic) determină utilizarea unor tehnici anume; de rolul pe care îl joacă o tehnică ori alta în realizarea construcției epice și în transmiterea mesajului; de formula estetică promovată de scriitor, grație originalității gândirii sale.

Analizând caracteristicile romanului proustian, C. Petrescu își exprima concepția sa asupra romanului

de tip modern, care depășește limitele tehnicilor artistice vechi. Scriitorul considera autenticitatea una dintre condițiile esențiale ale originalității, și cu această ocazie sublinia: "Ca să evit arbitrarul de-a pătrunde că ghicesc ce se întâmplă în sufletele oamenilor nu e decât o singură soluție: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. Asta-i singura realitate, pe care o pot povesti. Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi nu pot ieși. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana I".

Astfel, după C. Petrescu, noua structură a romanului include următoarele trăsături definitorii (tehnici de creație):

1. așezarea eului în centrul preocupărilor sale (*relatarea la persoana I*), care structurează discursul prin intermediul subiectivității și permite anexarea unui nou teritoriu românesc: psihicul uman (conștientul și inconștientul);

2. lanțul subiectiv și spontan, nederajat al unor amintiri involuntare, colorate afectiv (*memoria involuntară*);

3. unitatea de perspectivă (înmulțirea unghiurilor de vedere: același fenomen e privit din perspectiva câtorva naratori);

4. funcțiunea timpului: în conștiința prezentului, în fluxul conștiinței, în acea curgere de gânduri intră și amintirile (*fluxul conștiinței*);

5. realitatea conștiinței ca unică realitate: "nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine" (*introspecția și monologul interior*).

Propunându-și deci să descifreze împreună cu elevii tehnicile narative în romanul de analiză psihologică al lui C. Petrescu (ori al altui scriitor), profesorul le va demonstra acestora, în primul rând, că epoca modernă înseamnă o revizuire a romanului și a tehnicilor sale, specia dobândind tot mai multe virtuți estetice, transformându-se într-un laborator al narațiunii, că vechiul pact dintre cititor și autorul de tip balzacian nu mai corespunde exigențelor nici uneia dintre părți, și că neîncrederea se

insinuează între parteneri astfel încât convențiile realiste nu pot fi menținute. Această stare de lucruri impune aplicarea în cadrul studierii temei date a unor strategii, soluții metodice, apte să contribuie la însușirea creativă a tehnicilor narative și, în rezultat, a formulei estetice a romanului modern.

În cele ce urmează propunem câteva sugestii metodice privind interpretarea romanului **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** de C. Petrescu din perspectiva tehnicilor ce-l caracterizează.

Abordarea temei în cauză necesită rezolvarea, la diferite etape de activitate, a mai multor obiective. Inițial, vor fi actualizate cunoștințele elevilor referitoare la trăsăturile caracteristice romanului de analiză psihologică, scoțându-se în evidență acelea care vizează:

– *autorul*: a) își propune “să absoarbă lumea din interiorul conștiinței”;

b) descoperă limitele condiției umane;

c) are o perspectivă limitată și subiectivă;

– *opera*: a) personajul-narator înlocuiește naratorul omniscient, ceea ce potențează drama de conștiință, îi conferă autenticitate;

b) principiile cauzalității și coerenței nu mai sunt respectate (cronologia este înlocuită cu acronia);

c) sunt alese evenimente din planul conștiinței, iar din exterior sunt preferate faptele banale, lipsite de semnificații majore;

– *cîntorul*: a) se identifică cu personajul-narator, alături de care investighează interioritatea aflată în centrul atenției;

b) are acces la intimitatea personajului-narator.

Tehnicile narative din romanul modern tip camilpetrescian vor putea fi mai ușor înțelese, dacă, în prealabil, elevii vor fi antrenați în rezolvarea următorului test:

Selecții din enumerațiile de mai jos și încercuții tehnicile narative, care, după părerea voastră, sunt prezente în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*:

a) memoria involuntară

b) relatarea la persoana a III-a

c) fluxul conștiinței

d) monologul interior

e) relatarea la persoana I

f) retrospectivă

g) introspecția

h) digresiunea lirică

i) discursul retoric

j) rezumatul

k) dialogul

l) relatarea tip colaj de documente

m) narrațiunea cu atribute eseistice.

Menționăm că prin încercări și erori selective, elevii vor construi și vor reconstrui modele ale situației de problemă în cauză. Asemenea modele ce anticipează analiza propriu-zisă sunt generatoare de discuții și utile pentru actul receptării, întrucât alertează și dezvoltă posibilitățile receptive ale elevilor. După confruntarea rezultatelor muncii (individuale ori în grup) privind testul dat, un moment al activității (pot fi rezervate chiar două ore) se consacră analizei tehnicilor narative utilizate de C. Petrescu, a rolului acestora în realizarea construcției epice, în transmiterea mesajului operei. Poate fi propus, de exemplu, pentru analiza tehnicii narative – relatarea la persoana I – următorul fragment însoțit de câteva sarcini:

[...] *În cele trei zile, cât am stat la Odobești, am fost ca și bolnav, cu toate că păream uneori de o veselie excesivă. Sunt cazuri când expertii, într-un tablou vechi, după diferite spălături, descoperă sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar. Ei doi, oricum se formau grupurile, erau nedespărțiți. De altfel, erau și cei care își impuneau cu autoritate parcă acceptată de toți, inițiatiile. Vizite în împrejurări, plimbări, sporturi și jocuri în vie. Ba de multe ori, dispăreau singuri și se făceau așteptați. Așa, a doua zi, au venit la masă după ce toată lumea se așezase. Se știa că numai pe ei îi așteptam, deci situația mea era dintre cele mai ridicule, căci întârzierea*

lor deși nu era poate din pricină că se găseau amândoi ascunși în vreo cameră, se preta totuși la cele mai dezagreabile sugestii. Îi rezervasem locul din dreapta mea, dar m-a depri-mat că nimeni n-a ocupat locul care trebuia să fie în dreapta ei... Era un fel de oficializare a situației care îmi înnegrea sufletul. Mă întrebam dacă ea nu-și dă seama de această realitate, dacă nu simte pedestalul de ridicul pe care mă suia... Când au venit (ea foarte afectată și surâ-zătoare), priviți cu capetele întoarse de către toată lumea, a ținut să mă mângâie pe obraji. Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru cu mângâierile pe care le distribuise...

Determinați pe baza frag-mentului propus dacă personajul narator:

- deține toate informațiile;
- este martor al acțiunii;
- îndeplinește funcția de auto-prezentare;
- dirijează procesul enunțării;
- este un narator creditabil¹ ori necreditabil².

În concluzie elevii vor menționa că prin relatarea la persoana I ca tehnică de creație:

- naratorul devine personajul acțiunii;
- se realizează fapte în care naratorul este implicat ca protagonist;
- se oferă o perspectivă subiec-tivă și limitată ca informație asupra celor relatate;
- se creează impresia de au-tenticitate;
- personajul îndeplinește func-ția de autoprezentare, dirijează procesul enunțării și este un narator necreditabil.

Din fragmentul ce urmează vor fi relevate și analizate mai multe tehnici narative: memoria involuntară, fluxul memoriei și introspecția. Ca ac-tivitate în grup, desfășurată în cadrul lecției, se dau următoarele sarcini (propunem în spațiul din dreapta paginii și câteva soluții):

Simțeam că nu voi mai apuca

ziua de mâine. Dacă aș putea să mă întorc, și simțeam, material, că drumul vieții mele o ia acum pe o perspectivă de judecăți, ecouri de gazetă, ocnă. Că de pe acum nu mai sunt ce am fost. Dacă nu mă întorc însă, înnebunesc. Tot ce era în mine căpătase o viață exasperată, ca și când un virus puternic rupsesse țesuturi abia refăcute, îmi gonea sângele din organ în organ și-l izbea în creier, ca un puhoi în mal. Tot ce fusesse fericire, culoare și lumină în-duioșată în trecutul iubirii mele, acum deveneau motive de furie. Gândul că am "marșat" (vorba colonelului) făcea să-mi fiarbă mai mult sângele. Din trecut îmi veneau unele peste altele, ca peisaje și momente diver-se suprapuse în film, fragmente de scene, când eram nebun de fericire și încredere. Avusesem îndoieli, care erau urmate și anulate de scene ve-rificatoare oarecum. De atâtea ori în trecut avusesem bănuiala că eram înșelat, interpretând o serie de gesturi și momente într-un anumit sens. Dar privind astfel punctul de plecare, seria avea alt sens. Era pe atunci un joc de alb și negru. O foaie era împărțită în romburi alăturate, albe și negre. Uneori, când priveai, aveai impresia că sunt cuburi pline, cu muchiile spre tine, dar alteori, aceleași romburi erau goluri cu muchii adâncite. Lucruri pe care le interpretasem într-un fel, le înțelegeam acum altfel. Când n-a vrut să plece la țară, când a vrut mai ales să vie de la țară, deși el era acolo (eu am crezut atunci că o plictiseau toți și că vrea să fim noi amândoi, acasă; iar acum înțeleg că probabil era gelos și că se certase cu el), când mergeam la teatru, când nu și-a mai vorbit cu Anișoara, când mi se dădea și când nu mi se dădea. Pentru tot trecutul acesta, aș fi vrut acum o explicație care să răsucească totul, o răfuială înnebunitoare.

[...] Ah, mascarada când sărbătorisem doi ani de la căsă-toria noastră. Invitasem la Flora, care era pe atunci cel mai căutat restaurant de petreceri, peste do-uăzeci de prieteni, perechi tinere, care duceau viață "mondenă", de asemeni și câțiva colegi și fete care erau încă liberi. Eram fericit ca un

copil. I-am făcut ei dar un inel de preț, masa era încărcată cu flori și cristaluri, s-a băut șampanie până în zorii zilei. Toți mă priveau cu duioșie și oarecare invidie. Ah, aș vrea să cadă o stâncă din peretele ăsta al defileului, să mă strivească, pentru că, desigur, se vorbea de pe atunci de amorul nevastă-mi, pentru

că, radios și înduioșat, jucam un rol nesfârșit ridicul. Va trebui să alerg în noapte până or plesni caili, dar să-i găsesc culcați, alături pe sofa și să mă răfuiesc cu ei.

Procesul receptării treptate continuă cu analiza monologului interior ca tehnică narativă (el poate servi în

SARCINI	SOLUȚII
<p>1. Determinați motivul care declanșează fluxul memoriei personajului-narator.</p> <p>2. Relevați elementele de limbaj care accentuează ieșirea personajului-narator din timpul real și intrarea acestuia într-un timp subiectiv (al amintirilor).</p> <p>3. Care sunt efectele, consecințele relatării de către personajul-narator a unor întâmplări, evenimente trecute? Pronunțați-vă asupra celor două ipostaze ale personajului Ștefan Gheorghidiu (Șt. Gheorghidiu – atunci (ieri) și Șt. Gheorghidiu – acum (azi)), precum și a stărilor trăite de el.</p> <p>4. Formulați o concluzie cu privire la rolul pe care îl joacă memoria involuntară, fluxul memoriei și introspecția ca tehnici narrative.</p>	<p>1. <i>Vorba colonelului</i> (“Gândul că am marșat (vorba colonelului) făcea să-mi fiarbă...”</p> <p>2. a) adverbele de timp cu sens opus: <i>acum-atunci</i> <i>azi-ieri</i></p> <p>b) prezența verbelor la prezent-trecut; ș.a.</p> <p>3. <i>Ștefan Gheorghidiu</i> <i>azi:</i> “nu mai sunt ce am fost” “tot ce era în mine căpătase o viață exasperată, ca și când un virus puternic rupsese țesuturi abia refăcute...” ș.a. <i>ieri:</i> “era pe atunci un joc de alb și negru” “tot ce fusese fericire, culoare și lumină înduioșată în trecutul iubirii mele...” ș.a.</p> <p>4. Fluxul memoriei și memoria involuntară:</p> <ul style="list-style-type: none"> – instaurează în textul narativ neconcordanța între timpul real al desfășurării evenimentelor și cronologia lineară (ideală) a lor; – contribuie la dilatarea timpului real; – prin evocarea ulterioară a unui eveniment anterior față de punctul în care ne aflăm al istoriei, se completează perspectiva asupra unui personaj, eveniment etc.; – permite nararea în planuri paralele; explicări, rememorări. <p>Prin <i>introspecție</i> personajul își sondează stările sufletești până la nuanțe infimitezimale.</p>

alte cazuri și ca procedeu literar). În acest scop, elevii sunt solicitați să discute, după o activitate individuală, în perechi ori în grup, pe marginea sarcinilor ce însoțesc fragmentul de mai jos:

[...] – Dumneata nu ești din București? Ei, atunci trebuie să-l cunoști... Stai, că-ți spun numele

acum... așa, Grigoriade mi-a spus că-l cheamă.

Cred că n-am mai avut o picătură de sânge în obraz. Parcă tot sufletul îmi plecase spre capătul lumii. Colonelul n-a observat, pentru că eram în întuneric. L-am văzut trăgând din țigară, în para roșiatică, așa ca și când în clipa asta nu se întâmplase

una dintre cele mai mari catastrofe cu putință... Am întârziat răspunsul, căci nu puteam scoate o vorbă. Și pe urmă, ca un animal sfârșit:

– Un domn tânăr? de vreo treizeci de ani? nu?

– Da... cam așa.

Și, lipsit de respirație, clătînându-mi-se tot sufletul:

– Cu ochii mari, mustața mică, neagră?

– Ei, ăla e... Îmi închipuiam eu că-l cunoști.

Da... era amantul nevastei mele. Mi-am spus că, dacă nu voi avea calmul desăvârșit, nu voi putea afla nimic din ceea ce mă înnebunea să aflu, nici un amănunt nou, care să-mi dea satisfacția monstruoasă a certitudinii. Am făcut o sforțare dârză să mă înfrâng și, cu o notă mai sus poate, mi-am cântat totuși rolul:

– Îl cunosc... Nu e ziarist propriu-zis... E un fel de cronicar monden... Dar are legături frumoase. Ce caută la Câmpulung?

Colonelul era mereu tihnit și familiar, ca și când n-ar fi observat că în loc de călătorul cu care pornise la drum, avea acum alături un strigoi.

– Nu știu... dar... l-am mai întâlnit și altă dată.

Am întrebat în continuare, cu buze arse:

– Stă atunci toată vara la Câmpulung?

– Nu cred... mi-a spus că n-are pe nimeni (că a luat masa cu mine la restaurant...), dar pare că l-am mai văzut și altă dată. Vine așa, câte două-trei zile, și pleacă.

“Spune... spune tot! Îmi ziceam în gând. Dă-mi pe gât tot paharul de otravă până la fund, până la drojdie, îl și simt în sânge.”

– După câte am mirosit eu... trebuie să fie vreo femeie la mijloc.

Eram singur, în gol, atârnat ca și când îmi căzuse o scară de sub picioare.

1. Recunoașteți în secvențele monologate verbele dicendi.

2. Determinați modalitatea prin care este introdus monologul interior în text.

3. Determinați ce consecințe au asupra personajului-narator informațiile obținute din dialog.

4. Pronunțați-vă asupra evenimentelor-revelație pentru personajul Șt. Gheorghidiu și asupra tehnicii narrative prin care sunt introduse ele.

5. Determinați punctul de vedere al personajului-narator asupra celor enunțate.

Pentru a facilita activitatea elevilor, profesorul le poate oferi următoarele repere teoretice (acestea vor servi și în calitate de concluzii):

În romanul de analiză psihologică, când acesta are ca tehnică narativă monologul interior:

– Informațiile neutre pentru dialog sunt semnificative pentru monologul interior;

– Perspectiva narativă (punctul de vedere) este unitară, pentru că aparține aceluiași personaj;

– Monologul se înregistrează în narațiune simultan cu experiența trăită de personaj;

– Personajul trăiește evenimentele-revelație;

– Distincția personaj-narator există prin distanța temporală dintre un eu în prezentul enunțării și un eu în planul evenimentelor trăite.

Forme de monolog:

– Intervenția (inserarea opiniei proprii într-un dialog ori într-un alt monolog);

– Relatarea (expunerea succintă și coerentă a unui punct de vedere);

– Povestirea orală (asigură informarea și posibilitatea de evaluare a receptării).

În urma sugestiilor metodice propuse pe parcurs subliniem că, în perspectivă didactică modernă, sarcinile menționate se rezolvă prin participarea activă a elevilor la analiză. Rolul profesorului de literatură este de a stabili judicios serii de sarcini-problemă mai mici, care să cuprindă obiectivele de referință ale receptării, să organizeze și să îndrumeze activitatea de descoperire a elevilor, să conducă dialogul prin care se confruntă rezultatele cercetării, să precizeze și să nuanțeze observațiile sau să sugereze anumite puncte de vedere în cadrul comentariului.



Dr. Ioan ȘERDEAN
București

ÎNVĂȚAREA CITITULUI: ELEMENTE DE AUTOCONTROL

O particularitate a metodei fonetice, analitico-sintetice o constituie legătura strânsă între activitatea de învățare a cititului și a scrisului. Între aceste activități există numeroase note comune, numeroase acțiuni care se sprijină reciproc. De aceea, cititul și scrisul se învață simultan, într-o unitate indisolubilă. Din motive de ordin didactic, pentru a putea evidenția mai pregnant ceea ce are specific fiecare dintre aceste instrumente ale muncii intelectuale în procesul de predare-învățare, le vom trata în continuare separat, subliniind însă ceea ce este comun în acest proces.

* * *

Înșușirea cititului este un proces complex, îndelungat, care parcurge, în linii mari, două etape: a) învățarea tehnicii, a mecanismului propriu-zis al cititului și b) învățarea instrumentelor muncii cu cartea, altfel spus, familiarizarea elevilor cu capacitatea de a se orienta într-un text, de a-l folosi în mod independent, ca mijloc de informare și formare. Cititul devine

operațional atunci când el constituie "o metodă de lucru care să-i facă (pe elevi – I.Ș.) în stare să-și completeze singuri instruirea elementară pe care au primit-o în școală"¹.

În clasa întâi, elevii parcurg doar o parte din prima etapă a acestui proces, care este decisivă în drumul pe care-l fac pentru ca cititul să devină un mijloc de autoinstruire. Ceea ce se realizează în clasa I este "alfabetizarea" propriu-zisă, familiarizarea elevilor cu sunetele și literele corespunzătoare, citirea silabelor, a cuvintelor, a propozițiilor și a unor texte închegate de dimensiuni reduse. Aceasta nu înseamnă însă că, în clasa întâi, cititul se rezumă doar la aspectele lui exterioare, fără o participare intelectuală, fără a se urmări semnificația mesajelor citite, oricât de simple ar fi ele. Prin urmare, învățarea cititului în clasa I are atât valențe instrumentale, cât și informative și formativ-educative.

În cele ce urmează vom aborda unele aspecte de ordin metodologic, legate de însușirea tehnicii cititului, adică de parcurgerea primei etape în învățarea acestui instrument al activității intelectuale, de cunoaștere.

1. COMPONENTELE DEPRINDERII CITITULUI

Cititul este constituit din câteva componente, a căror cunoaștere constituie un mijloc de a asigura caracterul conștient al învățării acestei deprinderi. Orice deprindere este, la originea ei, o activitate conștientă. Pentru a asigura conștientizarea necesară, trebuie pornit de la componentele deprinderii respective, care, prin exerciții sistematice, se vor automatiza, adică se vor transforma în deprinderi.

Prin actul cititului se realizează transpunerea unor structuri grafice în structuri sonore și mintale, transpunere care este legată, totdeauna, de o semnificație: cuvântul, propoziția sunt purtătoare de informații. Cititorul are de făcut, în același timp, o muncă întreită: să recunoască literele din care se compune cuvântul scris, să transpună rezultatul, fie cu voce tare, fie în gând, în limbajul sonor (deoarece cu toată răspândirea actuală a scrierii, limbajul sonor primează

asupra celui scris), și, în sfârșit, să substituie în minte cuvântului sonor conceptul corespunzător (Al. Graur). Prin urmare, cititul ca deprindere are la bază o serie de componente, a căror cunoaștere este absolut necesară. Numai însușirea, în mod conștient, a acestor componente în succesiunea lor firească poate asigura învățarea corectă a tehnicii cititului.

O primă componentă o constituie *recunoașterea literelor*. Realizând actul cititului, copilul trebuie să perceapă mai întâi literele după forma și orientarea lor, precum și locul fiecăreia în cuvânt, fiind știut că orice schimbare a locului acestora sau orice omitere schimbă însuși cuvântul. Recunoașterea literei este asociată cu sunetul. Litera, luată separat, nu are nici o semnificație, iar cuvântul care are o semnificație nu poate constitui pentru copiii începători în ale cititului unitatea optică sau câmpul vizual de citire, adică ei nu pot cuprinde în acest câmp un cuvânt întreg. De aceea se recurge la silabă, care, chiar dacă nu are o semnificație, ușurează trecerea pragului spre citirea cuvintelor. *Unirea literelor în silabe și realizarea câmpului de citire de o silabă* reprezintă o altă componentă a deprinderii cititului. În decursul acestui act, elevii vor realiza apoi *trecerea pragului de la silabă la cuvânt*, ceea ce constituie o componentă pe cât de dificilă pentru elevi, pe atât de necesară. Această componentă îi apropie pe elevi de *citirea cuvintelor*, citire care, oricât de lentă este la început, prin reveniri succesive, asigură în cele din urmă înțelegerea conținutului semantic al cuvintelor. Actul cititului presupune și *capacitatea de a citi propoziții și* – în cele din urmă – *texte închegate*. Pentru micii cititori, *stabilirea locului fiecărui cuvânt în propoziție sau frază și înțelegerea sensului acestora* reprezintă o activitate complexă și dificilă, care constituie – în același timp – componente ale actului cititului.

Cunoașterea acestor componente de către învățător este necesară, întrucât fiecare din ele urmează să fie însușită de către elevi în vederea înțelegerii tehnicii cititului. Cunoașterea și exersarea lor asigură conștientizarea actului cititului, activizarea operațiilor intelectuale, posibilități sigure de interiorizare,

precum și un câmp larg de transfer. Această optică înlătură opinia că actul citirii și scrierii s-ar rezuma numai la recunoașterea și executarea în scris a literelor, deci la o simplă descifrare și redare a lor. Numai cunoașterea tuturor acțiunilor care concură la realizarea cititului, mai ales înțelegerea sensului celor citite, face ca această deprindere să devină cu adevărat un mijloc de autoinstruire pentru elevi.

Tocmai de aceea este necesară cunoașterea de către elevi a tuturor componentelor deprinderii cititului, nu ca un scop în sine, ci ca un mijloc de-a se asigura caracterul conștient al învățării, pentru a pune la îndemâna micilor școlari instrumente de autocontrol.

2. ÎNVĂȚAREA CITITULUI – ROD AL EFORTULUI PROPRIU AL ELEVILOR

Ca în orice proces de învățare, și în învățarea cititului randamentul optim este obținut de măsura în care elevii participă activ, depun un efort intelectual propriu în procesul respectiv. Acest adevăr iese cu atât mai mult în evidență în procesul învățării cititului și scrisului. Angajarea efortului propriu al elevilor, în cazul pe care-l avem în vedere, are un specific aparte, este determinat de conținutul acestor deprinderi și de particularitățile fizice și psihice ale copiilor de această vârstă. Fiind vorba de o activitate intelectuală ce trebuie extinsă până la nivel de deprinderi, calitatea acestora este determinată de calitatea exercițiilor efectuate de fiecare elev în parte, iar succesul în formarea acestor deprinderi este asigurat de capacitatea elevilor de a le efectua în mod *independent*. De aici rezultă și necesitatea de a cultiva *capacitatea de muncă independentă* a fiecărui elev, astfel încât ei să exerseze corect, prin efort propriu, acțiunile pe care le vor interioriza pentru a ajunge în cele din urmă la deprinderi.

Pe de altă parte, succesul în învățarea cititului și a scrisului depinde, în mare măsură, de capacitatea fiecărui elev de a se *autocontrola* în timpul exersării componentelor acestor deprinderi. În condițiile în care activitatea didactică se desfășoară în colective de elevi, numai controlul

efectuat de învățător, chiar dacă se face sistematic, nu este suficient pentru a se asigura o exersare corectă de către fiecare elev. De aceea, în situația în care exersarea se face în mod independent, controlul învățătorului trebuie completat cu *autocontrolul* fiecărui elev. Acesta poate fi eficient numai dacă elevii dispun de anumite *instrumente de autocontrol* conștientizate. Asemenea instrumente de lucru pot fi însușite făcând apel chiar la componentele metodei fonetice, analitico-sintetice.

De aceea este absolut necesară folosirea în așa fel a acestei metode, încât elevii să dobândească încă din perioada preabecedară, o dată cu elementele de bază ale deprinderilor de citire și scriere, unele instrumente simple de autocontrol. Asemenea instrumente vor servi elevilor nu numai în clasa întâi, în scopul învățării alfabetului, ci și în întreaga activitate de perfecționare a cititului și scrisului, până când acestea vor deveni instrumente de autoinstruire.

În plan psihologic, acest lucru atrage atenția asupra necesității conștientizării tuturor acțiunilor care stau la baza formării deprinderilor respective, cerință obligatorie în formarea oricărei deprinderi.

O asemenea cerință se realizează prin familiarizarea elevilor cu regulile tehnice și grafice (în cazul scrisului), cu înseși componentele deprinderilor de citire la care ne-am referit. În practica învățării cititului, însușirea regulilor amintite se face printr-un complex de măsuri la care ne vom referi în cele ce urmează.

3. EXERCITIILE DE ANALIZĂ ȘI SINTEZĂ FONETICĂ ȘI AUTOCONTROLUL

Un auxiliar din cele mai de seamă ale metodei fonetice, analitico-sintetice îl reprezintă exercițiile de analiză și sinteză fonetică. Aceste exerciții sunt susținute, cum s-a văzut, de particularitățile limbii române, de caracterul fonetic al scrierii în limba română. Din punctul de vedere al particularităților psihologice ale învățării cititului de către începători, ele izvorăsc din necesitatea de a pune la îndemâna elevilor instrumente de lucru care să le permită să se auto-

controleze, în scopul prevenirii greșelilor. Urmărind școlarii mici în timp ce citează sau compun cuvinte cu litere ale alfabetului mobil (sau în timp ce scriu), se constată destul de frecvent greșeli cum ar fi: omisiuni, inversiuni, substituiri sau chiar adăugiri de litere, uneori de silabe întregi. Cauza principală a unor asemenea greșeli constă în greutatea resimțită de elevi în a-și reprezenta corect structura fonetică a cuvintelor. Menirea exercițiilor de analiză și sinteză fonetică este tocmai aceea de a pune la îndemâna elevilor instrumente de autocontrol. Într-adevăr, un elev care dispune de capacitatea de a face independent exerciții de analiză și sinteză fonetică are posibilitatea să identifice cu ușurință structura fonetică a cuvintelor pe care urmează să le citească sau să le scrie, fie cu litere de tipar (din alfabetul decupat), fie, mai ales, cu litere de mână.

Sarcina principală în acest sens este ca exercițiile respective, care constituie un auxiliar al metodei folosite de învățător, să devină un instrument de lucru la îndemâna fiecărui elev. Trebuie ca elevii înșiși să-și însușească tehnica efectuării acestor exerciții. Astfel, datoria învățătorului este de a oferi elevilor, alături de cunoștințele necesare exersării corecte a cititului, tehnici de muncă.

În acest sens, în legătură cu exercițiile de analiză și sinteză fonetică, sunt necesare două precizări. În primul rând, realizând analiza fonetică până la nivelul sunetului, este necesar ca acesta să fie *studiat* în mod temeinic, prin recomandări de felul cum se pronunță, prin rostirea lui comparativă cu alte sunete asemănătoare, precum și în combinații de cuvinte etc. În acest scop, trebuie alese cu grijă cuvintele din care se desprinde noul sunet pentru studiere.

Cu ocazia studierii sunetelor vor trebui depistate și unele greșeli de pronunție ale unor elevi, stabilindu-se eventualele cauze ale acestora. Dacă unele greșeli sunt determinate de cauze de natură congenitală, altele își pot avea originea chiar în mediul social de viață al elevilor. În general, deprinderile articulatorii formate în prima copilărie, precum și mediul lingvistic în care trăiesc copiii au o puternică influență asupra

pronunției corecte și, implicit, asupra determinării reale a structurii fonetice a cuvintelor. Aducerea pronunției individuale la nivelul celei literare este o operație dificilă și de lungă durată. De aceea este necesar să fie explicate elevilor reguli de ortografie care, chiar dacă nu sunt totdeauna de acord cu pronunția, concordă cu normele ortoepice. În asemenea situații sunt justificate, pe lângă procedeele intuitive, și regulile ortoepice.

Multe din greșelile de pronunție au la origine "graiul local" cu care s-au obișnuit copiii de la rostirea primelor cuvinte în limba maternă. "Dacă rostirea regională nu poate fi depășită în genere, din cauza forței de rezistență a deprinderilor articulatorii, educarea pronunției este posibilă și necesară în cazurile de rostire *semicultă* sau *neîngrijită*" (G. Beldescu).

Este un lucru cunoscut că un termen nou devine achiziție autentică numai în măsura în care este învățat împreună cu pronunția și cu scrierea lui corectă. Forme ca *subect, conjucție, transversa, conrupt, petagog, excursie, tutulor* ș.a. pot și trebuie să fie corectate prin educarea auzului și a pronunției.

În al doilea rând, cu prilejul exercițiilor de analiză și sinteză fonetică este necesar să se realizeze ambele operații. Există tendința de a se realiza analiza până la nivelul sunetului, dar se neglijează sau chiar se omite sinteza, în mod cu totul nejustificat. Neglijarea sau omiterea sintezei are consecințe negative atât din punctul de vedere al dezvoltării capacităților intelectuale ale elevilor, cât și al însușirii corecte a tehnicii cititului. Cu toate că analiza fonetică – până la nivelul sunetului – oferă posibilitatea studierii lui, această operație nu reprezintă un scop în sine. Numai dacă se realizează și sinteza se poate asigura conștientizarea tehnicii cititului, trecerea pragului de la silabe la cuvânt și apoi la propoziții, și înțelegerea sensului acestora. Rostirea sunetelor, a silabelor se face numai cu scopul de a înțelege actul cititului. Unitatea de bază a vorbirii care are o semnificație este cuvântul, iar pentru înțelegerea sensului cuvintelor și al propozițiilor este necesară folosirea atât a analizei, cât și a sintezei.

4. EXPRIMAREA ARTICULATĂ, MIJLOC DE AUTOCONTROL

Datorită ritmului foarte lent în care elevii mici asociază sunetul literei respective sau în care ei percep silaba și realizează trecerea de la silabe la cuvânt, chiar atunci când s-au efectuat exerciții de analiză și sinteză fonetică, greșelile cele mai frecvente constau în omisiuni, inversiuni sau substituiri de litere.

Asemenea greșeli pot fi prevenite prin însoțirea activității de citire, de compunere a cuvintelor cu ajutorul literelor mobile sau a activității de scriere, de *exprimare articulată*, adică de *pronunțarea răspicată, clară a silabelor și a sunetelor, în ordinea în care acestea se află în cuvinte*. Aceste operații constituie un mijloc de exersare simultană a analizatorului vizual cu cel verbo-motor și auditiv, devenind astfel un eficient instrument de autocontrol.

Există o corelație strânsă între pronunțarea corectă a cuvintelor și perceperea lor auditivă, pe de o parte, și imaginea vizuală a unor simboluri și semne (litere, elemente grafice), pe de altă parte. Asigurarea unei pronunții corecte duce la o corelație perfectă între cele două aspecte ale sunetelor și cuvintelor.

Activitatea de cultivare a limbajului începe prin a ajuta elevii să desprindă cuvintele din vorbire și să diferențieze sunetele. De aceea, în activitatea de dezvoltare a limbajului oral și mai ales a celui scris, precum și pentru familiarizarea elevilor cu tehnicile de citit și de scris, apare necesară exersarea auzului fonematic, dezvoltarea funcțiilor aparatului fonator, respectarea corectă a pauzelor în vorbire, accentuarea corectă a cuvintelor, ceea ce îi va ajuta pe elevi să se exprime, să citească și să scrie corect.

"A articula clar și a pronunța exact, afirmă un cunoscut pedagog, Robert Dottrens, este un semn de bună creștere și, pentru învățători, o calitate profesională."

Cultivarea atentă și sub toate aspectele a limbii vorbite este cu atât mai importantă, cu cât ea influențează nemijlocit limba scrisă. Calitatea limbii vorbite reprezintă, în ultimă instanță, unul dintre cele mai eficiente

instrumente de prevenire a greșelilor de scriere ale elevilor, de autocontrol. Elevul care se exprimă corect și clar poate folosi această calitate ca mijloc de a se autocontrola în acțiunea de citire și scriere.

Exprimarea articulată a cuvintelor în vederea citirii și, mai ales, a scrierii lor constituie deci o condiție hotărâtoare în formarea unor deprinderi corecte, în prevenirea greșelilor. Din acest punct de vedere, se poate aprecia că elevul care dispune de capacitatea de a exprima articulat, în mod corect cuvintele, în vederea citirii și scrierii lor, dispune de un important mijloc de autocontrol. Un elev care pronunță corect un cuvânt și, prin urmare, îl percepe corect și pe cale auditivă, distingând sunetele respective și ordinea exactă a lor în cuvinte, posedă capacitatea de a preîntâmpina greșeli frecvente în activitatea de citire și, în special, în cea de scriere: omisiuni, inversiuni, substituiri sau chiar adăugiri de litere.

În legătură cu acest fenomen, studiile de lingvistică subliniază ideea că "[...] tot ce se confundă în pronunțare poate fi confundat și în scris" (Al. Graur). De aceea, exercițiile de pronunțare corectă apar ca o modalitate de bază menită să-i facă pe micii școlari să-și reprezinte corect structura fonetică a cuvintelor, în scopul prevenirii greșelilor de citire și scriere.

Asemenea exerciții sunt cu atât mai necesare, cu cât școlarii din clasa I, deși dispun de capacitatea de a se exprima, uneori suficient de cursiv și corect, nu au fost orientați în mod special asupra componentei sonore a cuvintelor pe care le rostesc și pe care le înțeleg perfect. Deseori, sunete sau chiar grupuri de sunete nu sunt rostite clar și, ca urmare, nu sunt percepute corect auditiv. Pe elevi îi interesează mai puțin componenta sonoră a cuvintelor, fiind satisfăcuți de înțelegerea sensului acestora. De aceea, aspectele de "formă" sunt neglijate, ceea ce are ca urmare firească apariția unor greșeli de felul celor amintite. Asemenea greșeli apar foarte frecvent în cazul unor vocale, în special al semivocalelor, care nesesizate în vorbire, nu pot apărea nici în scriere. De asemenea, elevii mici întâmpină dificultăți în rostirea,

respectiv scrierea diftongilor. Foarte frecvente sunt cazurile în care ei nu diferențiază corect sunetele care au o sonoritate apropiată, cum sunt *ș-j*, *s-z*, *d-t*, *p-b* etc. De asemenea, atât în pronunție, cât și în scriere se omit deseori consoanele finale ale unor cuvinte, mai ales articolul hotărât *l*.

La toate acestea mai trebuie adăugat faptul că numeroase sunete, atunci când se rostesc izolat, se aud într-un anumit fel, iar când se pronunță în componența unor cuvinte se aud oarecum altfel. Mai mult chiar, o serie de sunete, în special dintre vocale, au o sonoritate diferită chiar în cadrul aceluiași cuvânt. Bunăoară, vocala *e* în cuvântul *merge* se pronunță și se aude în moduri diferite, iar în scris se folosește aceeași literă. De aceea este necesară sporirea ponderii exercițiilor de analiză și sinteză fonetică, în special a celor de studiere atentă a sunetelor.

Exercițiile de pronunțare corectă în clasa întâi au loc, de fapt, la toate disciplinele școlare, în special la dezvoltarea vorbirii, precum și, firește, la orele de citire și scriere.

Într-un fel sau altul, exercițiile de analiză și sinteză fonetică se încadrează în activitatea de cultivare a capacităților de exprimare ale elevilor din clasa întâi, având ca principale obiective: "a) exersarea organului fonator al vorbirii în vederea pronunțării clare a cuvintelor, corectarea defectelor de pronunție; b) corectarea exprimării; c) dezvoltarea vocabularului și transformarea lui în instrument de comunicare corectă; d) activizarea și perfecționarea exprimării orale ca mijloc de însușire a cunoștințelor la toate disciplinele de învățământ; e) cultivarea expresivității vorbirii; f) dezvoltarea proceselor psihice de cunoaștere și exprimare prin limbaj a trăirilor afective"².

Articularea clară și precisă a cuvintelor, rostirea corectă a sunetelor sunt asigurate în mare măsură de felul în care este efectuată respirația în timpul vorbirii, de modul în care se fac mișcările articulatorii, precum și de calitatea auzului fonematic. De aceea exercițiile de vorbire trebuie să urmărească deopotrivă realizarea acestor sarcini.

Numeroși copii de șase ani schimbă ritmul respirației, care de-

vine neuniform în timpul vorbirii. Neregularitățile ritmului respirator se accentuează în timpul vorbirii, de obicei accelerându-se, de aceea unii copii forțează actul respirației, favorizând contracții ale mușchilor gâtului, ceea ce împiedică emisia vocală normală și favorizează apariția prematură a oboselii. La alți copii, mișcările respiratorii sunt superficiale, cu o frecvență accelerată, ei inspirând aproape după fiecare cuvânt din cuprinsul unei propoziții, uneori chiar la mijlocul cuvântului. Există copii care, vorbind grăbit, încearcă să emită sunete, chiar să articuleze cuvinte în cursul inspirației, nu al expirației, cum e normal.

Aceste neregularități în respirația elevilor mici, departe de a constitui defecte fiziologice, duc la apariția tulburărilor de exprimare. Prevenirea unor asemenea tulburări se asigură prin exerciții care-i familiarizează pe copii cu un ritm normal de respirație, cu folosirea corectă a pauzelor în timpul vorbirii. Asemenea exerciții de respirație pot fi de tipul celor de gimnastică, copiii fiind puși să efectueze inspirații adânci, urmate de expirații puternice și prelungite, având ca scop și fortificarea mușchilor abdominali, ai toracelui și ai gâtului.

Jocurile de mișcare sunt, de asemenea, un bun mijloc de exersare corectă a actului respirator. Umflatul baloanelor, suflatul pe suprafața unei oglinzi până se aburește, umflarea puternică a obrajilor și desumflarea lor treptată, jocuri de emitere a unor onomatopee însoțite de mișcări (care imită foșnetul frunzelor, zumzetul albinelor, șuieratul vântului ș.a.) sunt ocazii prielnice de a obișnui copiii cu o respirație corectă, care, în cele din urmă, favorizează o pronunție corectă.

Exerciții speciale de mișcări ritmice, cu rolul unei gimnastici pentru organele vocale, sunt necesare și pentru acei copii care vorbesc cu capul aplecat în față, cu gura insuficient deschisă, cu buzele imobile sau cu vâlul palatin prea coborât și limba plasată într-o poziție mai în față decât este necesar. O deosebită eficiență o au exercițiile de gimnastică facială, cum sunt: închiderea și deschiderea alternativă a gurii, umflarea și sugerea simultană a ambilor obraji,

imitarea surâsului, cu scopul de a obține deschiderea transversală a gurii, vibrarea puternică a buzelor imitând sforăitul cailor, precum și exerciții de gimnastică a limbii, în scopul însușirii corecte a mișcărilor de articulație ne-verbală, care, treptat, se pot asocia cu exerciții de emitere a unor sunete mai dificile. Bunăoară, consoanele s-z se obțin prin pronunțarea ritmică a unor serii de silabe deschise (terminate într-o vocală) – (sa, se, si, so, su, și silabe închise (terminate într-o consoană) – as, is, es, os etc.).

Prin diverse exerciții, chiar sub formă de jocuri, copiii pot fi puși în situația de a pronunța numele unor diferite obiecte, ființe sau acțiuni ale căror denumiri se deosebesc printr-un singur sunet (*pere-mere-bere; barză-varză; ramă-lamă-mamă; lac-mac* etc.). La acestea se pot adăuga și cunoscutele "frământări de limbă".

Destul de frecvent, unii copii fac greșeli în vorbire și datorită grabei de a formula răspunsurile la întrebările puse. Uneori această grabă poate constitui cauza unei false bălbâieli, chiar la copiii fără defecte de vorbire. Solicitați să răspundă repede, negăsindu-și cuvintele, copiii le pronunță incorect, se bălbâie.

Asemenea tendințe pot fi anihilate prin îndrumarea copiilor de a vorbi într-un ritm normal, care să le permită să pronunțe complet și clar cuvintele, spre a fi înțeleși.

Pronunțarea corectă a sunețelor se poate obține atunci când copiilor li se oferă modele ireproșabile de pronunțare, însoțite de explicații verbale asupra modului în care se folosesc organele vorbirii, a felului în care se emite fiecare sunet. Prin mișcări de articulare lente și precis conturate, copiii vor reuși, pe baza imitației și a explicațiilor verbale, să-și însușească o pronunție corectă.

NOTE

¹ Robert Dottrens, **A educa și a instrui**, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 15.

² Cornelia Marinescu (coordonator), **Particularități ale activității instructiv-educative în condițiile școlarizării copiilor de 6 ani**, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973, p. 113.

Ludmila BĂLICI
Chișinău

PREROGATIVELE EULUI LIRIC ÎN OPERA POETICĂ

Problema eului enunțător este una dintre cele mai importante în știința literară, aflându-se în atenția cercetătorilor contemporani, în special a celor de orientare modernă. Această atenție este absolut motivată, noțiunea de eu (supranumit "liric" sau "poetic" în lirică, și "narator" în epică) fiind strâns legată de cea de discurs și de text literar (iar implicit și de limbaj), aparținându-le chiar în mod inerent. Căci, înainte de toate, eul locutor reprezintă una dintre convențiile pragmatice fundamentale ale discursului ca fenomen de comunicare. Astfel, se știe bine că eul enunțător identifică instanța principală a oricărui tip de discurs.

Discursul, în general (din latină "discursus" – vorbire), înseamnă un act de vorbire coerent și unitar, realizat de un enunțător. Este aproape general acceptat conceptul propus de E. Benveniste (în **Problemes de linguistique generale**, Paris, 1996), potrivit căruia discursul identifică "o enunțare ce presupune un locutor și un auditor și intenția locutorului de a-l influența pe celălalt"¹. O înțelegere în principiu asemănătoare vehiculează mai multe dicționare de specialitate. De exemplu, **Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului** definește discursul ca "orice ansamblu de enunțuri ale unui enunțător, referind la o temă globală unică"². Iar **Dicționarul general de științe** îl interpretează drept "eveniment comunicativ manifestat printr-un comportament lingvistic"³. Într-adevăr, atât discursul uzual, cât și cel literar-artistic nu se pot con-

stitui altfel decât prin mijlocirea unui subiect vorbitor care adresează un mesaj verbal cuiva.

Cercetările din perspectiva teoriei comunicării și a semioticii confirmă faptul că discursul întrunește toți factorii constructivi ai actului de comunicare: emițător, mesaj, receptor. R. Jakobson, printre primii, relevă că "schema comunicării" se prezintă astfel:

destinator → mesaj → destinatar⁴.

Faptul îl semnaleză și cunoscutul semiotician german Heinrich F. Plett, care notează: "Comunicarea semnelor se desfășoară între un emițător și un receptor. Emițătorul transmite informația în semnele unui cod și o emite. Receptorul percepe aceste semne și preia din ele informația"⁵. Realizându-se lingvistic ca act de comunicare, discursul devine limbaj. În momentul materializării sale lingvistice, când faptele de limbă se structurează în fraze, adică în unități sintactico-semantice minime, care, transmițând vorbirea unui locutor, capătă statut de enunțuri, discursul abandonează sistemul de semne ce conține niște coduri generale și intră într-un alt sistem, al limbajului individual, urmând astfel un ansamblu de reguli, așa-numite "conversaționale"⁶, proprii acestuia din urmă. Atât discursul uzual, cât și cel literar-artistic se supun regulilor respective. Ceea ce le deosebește însă esențial este ficționalitatea celui de-al doilea. Discursul literar-artistic, spre deosebire de cel obișnuit, reprezintă o elaborare imaginativă a scriitorului, iar astfel, pe de o parte, eul și, pe de altă parte, conținutul enunțării lui, poartă un caracter ficțional. Faptul este confirmat deja de plasarea eului literar-artistic într-o situație comunicativă specifică. Discursul uzual se desfășoară în prezența unui receptor concret, drept urmare în acest caz fiind obligatorie coincidența parametrilor spațiali și temporali ai locutorului cu cei ai receptorului. Discursul literar-artistic nu e legat de o atare situație și, de obicei, este adresat unui destinatar

imaginar sau presupus. O distincție ce derivă din ultima este aceea că în construcția discursului obișnuit emisia și recepția se înlănțuie fără pauze mari, pe când în discursul literar-artistic aceste două operațiuni sunt vădit dispartate. Diferențele respective le-am putea ilustra în felul următor:

discurs obișnuit		discurs literar-artistic
caracter nonfictițional		caracter fictițional
emittător	emittător	emittător
↓	↓	↓
mesaj	mesaj	mesaj
↓	↓	↓
receptor	receptor	receptor
↓	↓	↓
prezent	prezent	potențial

În diferite genuri discursul se definește prin proprietăți distincte, împărțindu-se în funcție de acestea în: narativ, dramatic, liric. Diferențierile lui de gen sunt legitimate de faptul că, după cum arată N. Frye, alegerea genului presupune "intenția de a produce un anumit fel de structură verbală"⁷.

Discursul narativ se caracterizează prin următorii "parametri configurativi" (G. Duda): eul narator care mediază relația dintre autor și text; narațiunea acestuia ce reprezintă un construct ficțional specific; timpul narativ, care, după A. Forster și N. Frye, este o "trăsătură definitorie"⁸ a epicii în general și a romanului în special, timp ce instituie o ordine a evenimentelor pe orizontală, dar nu neapărat cronologică.

Discursul dramatic se desfășoară aparent în lipsa unui eu "mijlocitor", constând în principiu din sistemul de replici ale personajelor care, fiind instanțe enunțătoare, totodată acționează scenic într-un timp și un spațiu bine definit.

Discursul liric se realizează prin intermediul unui locutor care monopolizează crearea și desfășurarea acestuia. Timpul și spațiul nu sunt semnificative decât prin modul cum sunt văzute de enunțător.

Trebuie notat că privitor la ca-

racterul ficțional al discursului poetic au fost purtate numeroase controverse. Nu o dată i s-a contestat ficționalitatea, fapt determinat, se pare, de însăși înțelegerea noțiunii de ficțiune.

G. Genette, polemizând cu Aristotel și Batteux care declarau toate artele imitative, susține că principiul imitației este intrinsec doar genurilor epic și dramatic. El nu admite, de altfel ca și Käte Hamburger⁹, că lirica de asemenea este ficțională. În convingerea poeticianului francez, Aristotel, deși califică toate compunerile poetice și artele interpretative drept imitative, în același timp nu include printre acestea lirica¹⁰. De aceea el nu e de acord cu abatele Batteux, care în cunoscuta sa lucrare **Artele frumoase reduse la același principiu** (1746), decretând legitimitatea principiului aristotelic al mimesisului, afirmă că poezia "intră în chip firesc și chiar necesar în imitație, cu o singură deosebire care o caracterizează și distinge: obiectul ei aparține; poezia lirică este în întregime consacrată sentimentelor: aceasta este materia, obiectul ei esențial"¹¹. După G. Genette, la astfel de concluzii s-a ajuns "prin deformări sensibile" și prin "trădarea ascunsă a lui Aristotel"¹².

Ideea că lirica ar fi nonfictițională nu poate fi acceptată din simplul motiv că lumea evocată de poet identifică, incontestabil, o lume a imaginarului. Rezultând, după cum arată și Toma Pavel¹³, din procese complexe de transfigurare și de sinteză artistică, universul operei lirice nu mai este o transcriere fidelă a realității, ci reprezintă o recreare imaginativă a acesteia în conformitate cu regulile "jocului" poetic.

Ficționalitatea discursului poetic este dovedită și de convențiile eului locutor care, fiind "subiectul enunțării" (A. Greimas), întruchipează, am menționat, principala instanță de discurs în poezie.

Eul în lirică se manifestă convențional ca o portavoce a poetului vorbind în numele acestuia. În funcție de scopurile urmărite de autor, eului i se conferă o anumită structură emoțional-psihică, o anumită identitate

intelectuală, iar adeseori i se atribuie diferite viziuni și trăiri poetice, fiind pus imaginar în situații caracterizante. Bineînțeles, astfel stând lucrurile, eul enunțator reprezintă un rod al fanteziei creatoare a poetului și deci este ficțional. Faptul este subliniat de numeroși exegeți. Chiar și G. Genette, care, am spus, nu acceptă ideea că lirica este imitativă, recunoaște la un moment dat caracterul ficțional al eului poetic. După ce expune meticolos ideile cercetătoarei Käte Hamburger, care opune genul liric celui numit de ea "ficțional", teoreticianul francez conchide: "Enunțatorul presupus al unui text literar *nu e deci niciodată o persoană reală*, ci fie (în ficțiune) un personaj fictiv, *fie (în poezia lirică) un eu indeterminat*"¹⁴ (s.n. – L.B.). Cercetătorul A. Mușina, autorul unui interesant "Eseu asupra poeziei moderne", nu se îndoiește de ficționalitatea eului liric, accentuând că acesta este "o ficțiune, un construct, rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia"¹⁵. Toma Pavel, care se ocupă pe larg de problema discursului ficțional, observă cu multă relevanță că eul locutor în opera literar-artistică nu e decât o voce fictivă a autorului. Insistând asupra fictivității vocii emițătoare, autorul le reproșează teoreticienilor actelor de vorbire (lui J. Austin, J. Searle ș.a.) că "nu iau în seamă mărturia persistentă a povestitorilor, poezilor și scriitorilor care vorbesc atât de des de o substituție lingvistică ca aspect central al actului poetic. Referirea poetului la muză, la inspirație, la dicteul automat este un mod de a menționa acest tip special de limbaj în care vorbitorul se exprimă printr-o voce care nu este exact a lui"¹⁶.

Trebuie remarcat că, citind o operă poetică, adeseori suntem tentați să identificăm eul liric cu eul empiric al scriitorului. Faptul se exprimă prin aceea că eul poetului – omul – constituie adevărata rădăcină din care crește eul liric. Până a deveni o componentă a discursului și până a-și defini structura literară, eul există ca o potență în adâncurile ființei

omenești a creatorului. Însă când i se atribuie rolul de instanță locutoare, lui i se atribuie totodată ceva imaginar, inventat. Or, identificarea eului liric (ficțional) cu cel real (nonficțional) este inacceptabilă, deoarece primul, deși poartă amprenta personalității scriitorului-omul, se impune, înainte de toate, ca plâsmuire artistică. Prin intermediul lui poetul se autoexprimă într-o măsură mai mare sau mai mică. Dar, natural, îl folosește nu numai pentru a da expresie individualului, ci și general-umanului. Or, eul liric, prin însăși esența sa ficțională, constituie o sinteză a "biograficului" cu imaginarul, a individualului cu generalul.

O disociere interesantă a eurilor amintite realizează L. Rusu, disociere care rămâne deocamdată una de referință în știința literară românească. Exegețul distinge între eul "autentic" ("original"), căruia îi corespunde cel numit poetic, și între eul "derivat", echivalent cu cel empiric. După el, primul este primordial în poezie. Căci, dacă eul derivat "este izvorul stărilor personale, caracteristica lor fiind variația, inconstanța și de aceea ele formează substratul unor valori relative"¹⁷, eul original "ascunde intenționalității de natură constantă, el alimentează atitudini permanente, din el izvorăsc valori absolute, general-valabile"¹⁸.

O altă accepție care se cere reținută aparține lui Șt.-Augustin Doinaș. Studiind problema instanței enunțătoare, Șt.-Augustin Doinaș operează cu termeni care sunt în concordanță cu cei recunoscuți de majoritatea cercetătorilor. Potrivit opiniei lui, eul fictiv este cel ce evoluează "într-un cadru de ficțiune și convenție"¹⁹, acestuia opunându-i-se eul natural (al poetului-omul). Evident, acest fapt ilustrează pragmatica eului liric în poezie, dar și convenționalitatea lui artistică.

Rolurile asumate de eul liric sunt extrem de diverse. După expresia lui Șt.-Augustin Doinaș, acest eu este "travestit"²⁰, manifestându-se, de regulă, ca regizor sau operator. Primul poate fi asemuit cu un ghid care ne conduce prin labirinturile discursului. Organizând enunțurile, supraveghind

sucesiunea lor, precum și îmbinarea elementelor constructive, el intervine adeseori cu aprecieri și comentarii care vădesc omnisciența lui. Eul “operator” se mulțumește să fixeze imparțial lucrurile, identificându-se, într-un fel, cu o cameră de luat vederi, cum e în cazul următor:

**Lumina cade brusc din cer
Și se așterne pe ogoare
Și stele nu-s, și toate pier,
Și țara scade în hotare**

A. Codru.

Instrument de realizare a unor scopuri artistice concrete, eul devine, de obicei, nucleul, “axul” universului operei. O importanță deosebită au, sub raportul dat, viziunile lui care, materializate în imagini, structurează și alimentează substanța poetică. În funcție de sensibilitatea și inteligența sa, de profunzimea și originalitatea gândirii sale poetice, el se manifestă și drept factor important de limbaj. Concepând eul ca portavoce a sa, poetul, în mod inerent, îl înzestrează cu diverse “roluri ilocutorii” (H. Plett), determinându-l să adopte confesiunea invocativă sau altă formă de vorbire. Modul “cum” spune, dar și “ce” spune, îi creează “efigia”, îi definește factura, gradul de complexitate și semnificație. Drept urmare, el se proiectează ca imagine și ca structură, relevând considerabile virtualități expresiv-artistice.

De notat că eul își exteriorizează identitatea nu numai prin simțire, gândire, viziune, dar și prin formula lexical-sintactică utilizată. Investigând proprietățile “rostirii singulare”, Laurent Jenny observă că individualitatea eului se conturează “nu doar prin intermediul mărcilor de subiectivitate, ci în toate aspectele enunțului: particularitatea unui lexic, a unui ritm, a unei sintaxe”²¹.

De asemenea, la individualizarea eului contribuie punctul lui de vedere care identifică totodată un însemnat element structural și plastic-conceptual al lumii ficționale evocate în operă. Punctul de vedere (numit și unghi, optică, viziune), în convingerea lui S. Iosifescu, “este și

rămâne factorul esențial în examinarea tipurilor eului”²². De menționat că la etapa contemporană problema punctului de vedere suscită un larg interes. Tzv. Todorov atrage atenția că “importanța viziunilor este de prim ordin. În literatură n-avem a face niciodată cu evenimente sau cu fapte brute, ci cu evenimente prezentate într-un oarecare fel”²³. Omul tinde să reprezinte lumea dintr-un unghi impus de obișnuințe sau de circumstanțe, ceea ce îl împiedică să estimeze celelalte moduri de a vedea lucrurile. Dar, propunând un punct de vedere inedit, neobișnuit, eul ne îndeamnă la revelații. Prin mijlocirea unghiului de vedere al eului sunt punctate ideile principale, este fixat cadrul spațial și temporal, se imprimă diverse conotații elementelor semnificative și detaliilor generatoare de atmosferă lirică. De aceea punctului de vedere îi revine un rol important în procesul de cristalizare a substanței ideatice-afective în orice tip de operă. G. Genette, referindu-se la scrierea epică, observă că “punctul de vedere al personajelor comandă întreaga enunțare a povestirii, până la amănuntul gramatical al frazelor sale”²⁴. Aceste argumente pot fi raportate fără careva rezerve și la compunerile poetice. Și în lirică punctul de vedere al eului “comandă” enunțarea, comportând diverse valori poetice. Drept exemplu ne poate servi *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Eul liric blagian își relevă complexitatea intelectuală prin viziunile sale de mare profunzime filozofică (viziuni care sunt și niște puncte de vedere). Pentru el, lumea e un univers învăluit în vraja misterelor Departelui și Aproapelui, mistere pe care le ucizi dacă încerci să le pătrunzi “cu mintea”, pe cale rațională, altfel zis pe calea cunoașterii paradizice. De aceea el își propune să beneficieze de “lumina” dăruită de Dumnezeu, astfel ca să nu strivească “corola de minuni a lumii”, să nu ucidă “cu mintea” tainele ce le întâlnește “în flori, în ochi, pe buze ori morminte”, ci dimpotrivă, să participe la crearea lor (“eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”). Conotațiile opticii eului sunt

aici amplificate de un sistem întreg de metafore și simboluri ("vraja nepătrunsului ascuns", "lumina", "corola de minuni a lumii", "largi fiori de sfânt mister"), precum și de opoziția eului cu "alții", care dispun de "lumina" lor astfel încât "ucid", "strivesc", "sugrumă vraja nepătrunsului ascuns". Evident, unghiul de vedere al eului poartă amprenta modului de gândire, a spiritualității și culturii autorului. Eul lui L. Blaga, ca și cel al lui T. Arghezi, în virtutea orizonturilor filozofice și culturale în care se situează scriitorii respectivi, privesc lumea ca întreg, iar omul, cu existența și problemele sale majore (viața și moartea), ca parte a Marelui Tot, în raport cu absolutul, cu divinitatea. Atare unghiuri caracterizante devin componente esențiale ale conștiinței și identității eului și marchează constituirea lui ca structură literară. Cu siguranță, unghiul de vedere, prin conotațiile sale profunde, prin expresia poetică particulară, imprimă unicitate substanței discursului. Iar unicitatea discursului ca act de comunicare, remarcă P. Ricoeur, îl transformă în "eveniment", căci "ceva se întâmplă atunci când cineva vorbește"²⁵. În consecință, se produce "accederea la limbaj a unei lumi prin intermediul discursului"²⁶.

Enunțul literar-artistic cu valoarea de eveniment ascunde incontestabile virtualități referențiale. Recepția lui ca act comunicativ referențial constituie o condiție a transformării discursului în limbaj. Întru susținerea acestei opinii îl vom cita pe G. Genette care admite că "discursul este modul natural al limbajului, cel mai cuprinzător și cel mai universal"²⁷.

Este momentul să subliniem că eul poetic nu poate fi înțeles ca imagine, ca identitate afectiv-semantică decât prin limbaj, fiindcă acesta "nu există decât ca structură lirică, n-are altă corporalitate decât aceea a limbajului liric"²⁸. Întrucât discursul accede la limbaj, eul devine, bineînțeles, și instanță de limbaj. Astfel el se impune drept creator efectiv (și nu virtual) de literatură. În același timp, prin mijlocirea și prin forța discursului ca fapt de limbaj,

eul își dezvăluie semnificațiile, își conturează clar structura psihică și intelectuală. Pe măsură ce eul este creat, el creează și se creează, câștigând independență și personalitate. Eul intră în "concrență" cu autorul care l-a plasmuit, uneori polemizând sau chiar exprimând idei proprii.

Universul poetic organizat în jurul eului se caracterizează prin anumite coordonate temporale și spațiale. Timpul și spațiul în poezie devin instrumente semnificative nu prin sine înseși, ci prin modul cum sunt văzute și puse în relație. Fiindcă "nu există un spațiu în sine, după cum nu există un timp în sine, asemenea noțiunii sunt puncte de vedere"²⁹. De notat în treacăt că în poezie timpul relevă ipostaze specifice deja prin motivul că refuză diacronia, care, se știe, este esențială pentru proză. Dar orice creație literară are o cronologie interioară ce nu trebuie confundată cu realitatea cotidiană. Timpul liric, de exemplu, se concretizează frecvent în clipele trăite psihologic de eu. Percepția timpului poate fi diferită. Bunăoară, eul liric din *Umbra* de G. Bacovia are sentimentul suspendării scurgerii temporale: "Mă prăfuisse timpul dormind peste hârtii...". Iar eul din *Pulvis* de același autor, având certitudinea efemerității în raport cu veșnicia, e copleșit de senzația mișcării contra cronometru: "Imensitate, veșnicie, / pe când eu tremur în delir, / Cu ce supremă ironie/ Arăți în fund un cimitir." Or, timpul artistic, fiind "conceptual în esența sa", după cum arată Käthe Hamburger³⁰, denotă în poezie un pronunțat caracter abstract. Referindu-se la acest aspect, Mikel Dufrenne menționează că timpul prin el însuși nu e nimic, nimic decât o abstracție; dar el este caracterul esențial al oricărei ființări, eternitatea nu are sens decât atunci când desemnează inteligibilitatea unui obiect logic sau plenitudinea unei clipe trăite³¹.

Eul liric al multor poeți se situează la frontiera spațio-temporală dintre Om și Univers, tentat să se integreze și să existe în ambele. Un astfel de eu se vrea adeseori o punte de trecere între Umanitate și Cosmos, ipostază pe care V. Teleucă o proiectează

tează vizionar astfel: "Iar prin prisma unei clipe dense de vârf / Mă uit în univers, despic veșnicia în patru." (*Clipa de vârf*).

Spațiul reprezintă locul (odaia, parcul, orașul...) unde evoluează eul. În linii mari, am putea reduce tipurile fundamentale de spațiu ce sunt valorificate în lirică la două: închis și deschis. Menirea spațiului deschis este de a sugera simbolic o perspectivă filozofică de largire a orizonturilor lumii eului în toate direcțiile. Spațiul închis, sufocant (cavoul, odaia, labirintul...), este un spațiu al depresiunii sufletești, având o irevocabilă putere de sugestie, după cum precizează G. Bacovia în *Singur*: "Odaia mea mă înspăimântă / Cu brâie negre zugrăvită...". Parcul, pădurea prefigurează la același autor niște anturaje ale misterului sau melancoliei. Un atare gen de spațiu posedă capacitatea de a fi (în același timp sau alternativ) și deschis, și închis.

Așadar, am văzut, în ipostaza sa de instanță a discursului și limbajului, eul liric își afirmă ample prerogative comunicaționale, regizorale, operatorii. De aceea, indubitabil, valorificarea lui ca structură, imagine, semnificație, voce este deosebit de importantă pentru realizarea mesajului operei, a substanței ei lirice.

NOTE

¹ Apud O. Ducrot, J.-M.Schaeffer, **Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului**, București, Editura Babel, 1996, p. 441.

² *Ibidem*, p. 384.

³ **Dicționar general de științe**, București, Editura Științifică, 1997, p. 174.

⁴ Apud Ch. Baylon, X. Mignot, **Comunicarea**, Editura Universității "Al.I.Cuza", Iași, 2000, p. 81.

⁵ Heinrich F. Plett, **Știința textului și analiza de text**, București, Editura Univers, 1983, p. 38.

⁶ O. Ducrot, J.-M.Schaeffer, *op. cit.*, p. 369.

⁷ Northrop Frye, **Anatomia criticii**, București, Editura Univers, 1972, p. 307.

⁸ Apud **Terminologie poetică și retorică**, Iași, Editura Universității "Al.I.Cuza", 1994, p. 209.

⁹ Cercetătoarea germană Käte Hamburger într-o lucrare, care în traducere franceză e intitulată **Logique des genres litteraires** (1986), distinge doar două genuri literare, liric și ficțional, în cel de-al doilea incluzând scrierile epice și dramatice.

¹⁰ G. Genette, **Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune**, București, Editura Univers, 1994, p. 25.

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹² *Ibidem*.

¹³ Toma Pavel, **Lumi Ficționale**, București, Editura Minerva, 1992, p. 28-41.

¹⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵ A. Mușina, **Eseu asupra poeziei moderne**, Chișinău, Editura Cartier, 1997, p. 136.

¹⁶ T. Pavel, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ L. Rusu, **Estetica poeziei lirice**, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 96.

¹⁸ *Ibidem*, p. 96.

¹⁹ Șt.-Aug.Doinaș, **Măștile adevărului poetic**, București, Cartea Românească, 1992, p. 56.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

²¹ L. Jenny, **Rostirea singulară**, București, Editura Univers, 1999, p. 15.

²² S. Iosifescu, **Mobilitatea privirii**, București, Editura Eminescu, 1976, p. 17.

²³ Tzv. Todorov, **Poetica. Gramatica Decameronului**, București, Editura Univers, 1975, p. 68.

²⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ P. Ricoeur, **Eseuri de hermeneutică**, București, Editura Humanitas, 1995, p. 95.

²⁶ *Ibidem*, p. 96.

²⁷ G. Genette, **Figuri**, București, Editura Univers, 1978, p. 163.

²⁸ E. Simion, **Întoarcerea autorului**, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 136.

²⁹ P. Francastel, **Figura și locul**, București, Editura Univers, 1971, p. 170.

³⁰ K. Hamburger, **Logique des genres litteraires**, Paris, Seuil, 1986, p. 120.

³¹ M. Dufrenne, **Poeticul**, București, Editura Univers, 1971, p. 215.

Silvia POSTERNAC,
Institutul de Științe ale
Educației,
Chișinău

ASPECTUL EDUCAȚIONAL AL LECTURII

Deși este tot mai strâmtorată de comunicarea electronică, lectura rămâne a fi o activitate umană fundamentală, a cărei valoare este de necontestat. O scurtă trecere în revistă a unor surse franceze care au inițiat o nouă viziune asupra lecturii scoate în evidență importanța problemei.

Profesorul J.-L. Dumortier demonstrează că lectura nu este doar un simplu procedeu de învățare, cum este considerată de către neinițiații în domeniu [1]. Ea reprezintă primul și cel mai important pas în apropierea cititorului de tema, problemele, personajele, limba și stilul operei literare, de personalitatea autorului.

Prima cerință față de lectură, considerată azi axiomă și în învățământul de la noi, vizează calitatea textelor literare propuse elevilor: "Elevii trebuie să citească texte de valoare și să profite la maximum de lectura lor" [1, p. 9] în plan informațional, afectiv, cognitiv.

Perfecționarea procesului de lectură, sensibilizarea cititorului față de mesajul literar-artistic lansat de autor, antrenarea lui în percepția artistică prin revalorificarea mesajului, interpretarea celor citite pentru a-și forma atitudinea proprie față de opera literară etc. reprezintă cea de-a doua cerință față de lectura textelor literare.

Calea spre atingerea acestor obiective pornește de la selectarea unui program de lectură pentru elevii claselor gimnaziale, care trebuie însă să fie anticipat de delimitarea noțiu-

nilor *enseignement* (studiere, învățământ, percept) [1, p. 137] și *apprentissage* (ucenicie, antrenare) [1, p. 33], adică de precizarea conținutului programei de învățământ și a abilităților pe care trebuie să le posede elevul pentru a putea realiza sarcinile preconizate. Profesorul trebuie să-și pună câteva întrebări: Ce cunoștințe pot propune eu elevilor pentru a lărgi competențele în materie de lectură? Cum pot spori interesul pentru textele studiate, pentru diversificarea acestui proces? Cum pot verifica cine explorează bine cunoștințele sale pentru a continua să învețe?

J.-L. Dumortier trece în revistă cele mai frecvente forme de lucru cu textul literar: *analiza literară*, *variantele lecturii cu voce tare*, *lecturii în gând*, *lecturii de plăcere*, *lecturii de cunoaștere*, precum și procedeele posibile de evaluare a acestora. "Prin analiza literară se subînțelege un mod de lectură caracterizat prin examinarea profundă a textelor... având ca finalitate un produs de natură metatextuală (comentariul oral sau scris, planul, schema etc.)" [1, p. 17]. Este oare justificată prin eficiență această predilecție pentru analiza literară? Este o întrebare pe care și-o pune cadrul didactic stabilind ponderea acestui procedeu în procesul de predare-învățare. Autorul consideră că analiza literară dezvoltă o receptare activă, un spirit analitic – capacități indispensabile cititorului în fața textului, fără însă a-l privilegia pe acesta în raport cu lectura.

În clasele gimnaziale, de cele mai multe ori primul contact cu textul literar este o lectură cu voce tare, procedeu cel mai important în câteva cazuri: interpretarea, jucarea textului (înscenarea), oralizarea unui discurs, recitarea poemelor, versurilor ș.a. În practică se constată că deseori, din cele mai bune intenții, elevul este lăsat "singur în fața textului" ("tête-à-texte"). La recomandarea de a nu tulbura această comunicare abia perceptibilă ni se poate reproșa că nu putem fi siguri că elevul în acest

moment citește. Este adevărat că nu putem fi siguri că el citește în acest moment, putem însă fi siguri de contrariul situației: elevul nu va mai citi textul dacă mesajul acestuia îi va fi comunicat înainte de lectura propriuzisă. În acest caz, evaluarea va viza nu atât lectura, cât mai ales un anumit conținut comunicat de profesor și însușit de elev.

Puterea de influență a textului artistic se manifestă mai proeminent în procesul citirii de plăcere. Autorul avertizează însă că familiarizarea copiilor cu acest mod de lectură nu se reduce doar la aducerea în clasă a cărților și la răsfoirea lor, precum și la mențiunea că acestea sunt interesante. Recomandabile pentru formarea acestui tip de lectură sunt momentele de suspans, lectura pe fragmente, repovestirea fragmentelor. Este important de asemenea să se aleagă textul potrivit ca volum pentru vârsta elevilor, acesta trebuind să fie destul de mare, ca ei să se poată "scufunda în el" – să reușească să anticipeze unele evenimente, să-și poată verifica ipotezele etc., în fine, să fie destul de captivant, ca ei să aibă dorința de a-l citi, și destul de simplu, dar nu într-atât ca să-i descurajeze. Par a fi cam multe cerințe pentru un text pe care elevii îl vor citi doar pentru plăcere, dar complexitatea lecturii ca activitate umană fundamentală merită acest efort.

Explorarea valorilor științifice ale conținuturilor studiate capătă o nuanță mai pronunțată în actul lecturii de cunoaștere: "Nu citești pentru a ști să citești. Citești pentru a descoperi informațiile necesare realizării unui proiect de comunicare". Situația practică în care elevul are obiectivul de a transmite un adevărat mesaj pentru un receptor real este stimulatorie în acțiunea de a se informa din sursele necesare: un reportaj despre un fenomen original, un articol inedit, o expunere, un rezumat, o sinteză de texte (necunoscute destinatarului), o bibliografie detaliată, o adnotare, o intervenție într-un discurs ș.a. –

iată mesajele reale care-l provoacă continuu pe elev să citească, care-i activează obișnuința de a le considera surse de informație și a le utiliza în acest scop.

Referitor la procedurile de control se constată că profesorul nu trebuie să evalueze doar cu scopul de a nota, ci mai ales cu scopul de a ameliora achizițiile elevului cititor. Dacă abaterile depistate sunt previzibile și nu sunt atribuite incompetenței naturale a elevului, pedagogul își poate programa activități speciale pentru a le ameliora, punându-și întrebări de felul: Ce am făcut eu de fapt citind acest text? Ce operații mentale am efectuat? Le pot distinge și descrie? Elevii dispun de aceste competențe? Ce exerciții pot oferi eu pentru a-i familiariza cu aceste operații?

Valoarea lecturii, ca și valorile achiziționate prin lectură, sunt determinate de faptul dacă **știi să citești, știi cum să citești, știi ce să citești**.

Altă direcție de dezvoltare a percepției literare, a capacităților lectorale în general, este cunoașterea limbilor străine. Richelle G. descrie o modalitate de însușire a limbilor străine prin organizarea acțiunilor culturale, a procesului de instruire, a condițiilor de conviețuire a copiilor vorbitori a trei limbi diferite [2]. Obiectivele ce pot fi atinse în rezultatul unei asemenea experiențe sunt:

- punerea în valoare a limbii;
- perfecționarea limbii vorbite;
- însușirea limbilor străine într-un anturaj plăcut, cu stimulenți afectivi;
- realizarea deschiderilor pentru interculturalitate și toleranță.

C. Cossette, într-un studiu despre perceperea textului scris și a imaginii [3], constată: "Cuvântul este unicul capabil să transmită conceptele și generalizările, în timp ce imaginea nu transmite decât relațiile spațiale" [3, p. 7]. Afirmatia poate fi acceptată în cazul unui desen elementar, simplu, schematic, care redă exact relațiile spațiale foarte clare, mai ales pentru

alolingvi. În cazul când prin *imagine* se denumește o creație de pictură ce redă evenimentele textului studiat, imaginea are, pe lângă funcția de ilustrare a relațiilor spațiale, și un diapazon de comunicare mult mai larg. Cuvântul și capacitatea sa unică de a transmite varietatea infinită de relații și sentimente, concepte și generalizări, are valoare lingvistică, literară și socială. În plan metodologic, constatările autoarei confirmă practica combinării textelor scrise cu imaginile în scopul eficientizării percepției literare.

G. Jean abordează tematica lecturii pentru elevii din clasele gimnaziale [4]. Autorul afirmă că prin intermediul poeziei copilul "poate auzi totul". În lumea interdicțiilor din familie, din școală și din societate și într-o extraordinară confuzie de valori, poezia "îi dă vază" elevului și posibilitatea de a vorbi despre "dragoste nebună", despre moarte, plăcere, bucurie ș.a. Momentul când poezia /poemul se citește și se privește generează un spectacol al acestei acțiuni magice care este lectura.

Sinteza ideilor examinate relevă teze importante cu privire la esența lecturii și a educației literar-artistice:

- lectura este poarta elevului în literatură;
- lectura devine eficientă dacă ai învățat să citești;
- valoarea textelor literare este cu atât mai mare cu cât lectura însăși este realizată pe texte de valoare;
- educația literară a elevilor trebuie să se facă în baza unei programe de lectură bine gândite, având obiective educaționale clare.

Aceste caracteristici ale lecturii textelor literare revendică recunoașterea statutului de cel de al doilea subiect creator al operei literare a elevului cititor și reconceptualizarea, în consecință, a predării-învățării literaturii în anii de școlaritate, fapt împlinit într-o cercetare realizată de Vl. Pâslaru, care a fundamentat un nou concept educațional numit de autor **educație literar-artistică***.

REPERE BIBLIOGRAFICE

1. Dumortier J.-L., **Apprendre a mieux lire/mieux apprendre a lire** // *Revue de la Direction Generale de l'organisation des etudes*, Bruxelles, 1987, nr. 10, p. 9.
2. Richelle G., **Une formule originale d'echange scolaire: un stage linguistiques trinational** // *Revue de la Direction Generale de l'organisation des etudes*, Bruxelles, 1987, nr. 3.
3. Cossette, Claude, **Image/ texte et espaces/ temps** // *Communication et langages*, Paris, 1977, nr. 34, p. 68.
4. Georges, Jean, **L'enfant, lecture de poesie** // *Communication et langages*, Paris, 1977, nr. 34, p. 68.

* A se vedea: Pâslaru Vl., **Educația literar-artistică a elevilor**, Editura Lumina, Chișinău, 1991; Pâslaru Vl., **Conceptia educației lingvistice și literare (rezumat)** // "Limba română", 1995, nr. 5, p. 126-129; Pâslaru Vl., Crișan A. (coordonatori), Cerkez M. ș. a., **Curriculum disciplinar de limba și literatura română**. Clasele V-IX, Editura Știința, Chișinău, 1997; Pâslaru Vl., **Tehnologiile educației literar-artistice**. În: *Tehnologii educaționale moderne. Ghid metodologic*, Guțu V., Pâslaru Vl., Grău E., Drăguțan A., Editura Cartier Educațional, Chișinău, 1998, p. 129-165 ș.a.

Cornelia MUNTEANU,
Liceul Teoretic "Dante
Alighieri",
Chișinău

LIBERTATE SAU LIBERTINISM?

Necesitatea unei discuții cu elevii mei despre libertate mi-a fost sugerată de diverse situații, în care m-am găsit în ipostaza de spectator și actor, în același timp, în marele teatru al vieții. Ideea dulcii libertăți este vehiculată "de la mic la mare" atât în sensul vârstei fiziologice, cât și în cel al ierarhiei sociale. Privită ca o condiție ideală pentru a se realiza cel mai mare vis: "să fac ce vreau", noțiunea de libertate este înțeleasă unilateral de foarte multă lume, îndeosebi de generația tânără. Și se întâmplă acest lucru din cauza suprapunerii neconștientizate de către aceștia a două categorii diferite: libertate și libertinism. Având același radical semantic, deci fiind cuvinte înrudite, ele comportă sensuri mai mult decât diferite, opuse chiar, pentru că se bazează pe antinomia **valori – non-valori** morale (înțelegând, în acest context, valoarea morală ca o axiomă acceptată de societate).

Ideea unei ore consacrate în mod exclusiv acestei teme s-a conturat în cadrul orelor de limba și literatura română, a celor de dirigenție și din discuțiile în particular cu elevii. Desigur, la o oră de limba română întotdeauna vom găsi timpul potrivit și modalitatea optimă pentru a defini și a deosebi noțiunile; lecțiile de literatură oferă și ele un bogat material pentru a atenționa elevii asupra comportamentului sau modului de a fi – liber ori libertin – al personajelor literare. Dar nici într-un caz, nici în altul problema nu va fi abordată în profunzime, ci doar tangențial. De aceea referirea în

mod special la acest subiect în cadrul orelor de dirigenție (din care se poate organiza un ciclu întreg), aplicând metode variate pentru a înțelege cât mai bine problema, mi se pare a fi oportună.

O primă oră din eventualul ciclu de lecții ar putea fi organizată în clasa a IX-a și ar avea menirea să inițieze elevii în semnificația termenilor de libertate și libertinism, cu exprimarea atitudinii acestora față de fiecare fenomen în parte. Evident că, la o astfel de lecție, activitatea discipolilor va fi dirijată în așa mod, încât accentul să cadă pe felurile de expresie a libertății ca valoare incontestabilă a existenței umane și condiție primordială a fericirii.

Hotarul dintre libertate și libertinism este unul foarte șubred și tentația de a se lăsa în mrejele fenomenului din urmă poate fi decisivă pentru o persoană aflată abia în perioada de devenire, de formare. O discuție în care s-ar insista asupra formelor de manifestare a libertinismului, chiar dacă se menționează urmările negative, în ultimă instanță, ale acestui mod de viață, poate provoca, în mintea și sufletul adolescentului de 15-16 ani, o reacție inversă, potențând astfel tentația interzisului. De aceea discuția despre libertinism va fi continuată în clasa a XII-a, la vârsta când procesul de formare a convingerilor se află în faza de cristalizare și tânărul e capabil deja, într-o măsură mai mare sau mai mică, să discearnă în mod conștient și deliberat valorile de nonvalori.

În rândurile ce urmează ofer un scenariu orientativ pentru desfășurarea primei ore din ciclul de lecții cu subiectul dat, în clasa a IX-a (perioada octombrie-noiembrie).

Captarea atenției se realizează prin a invita elevii să participe la o emisiune televizată, evident, imaginată. Metoda didactică a studiului de caz se va transforma aici într-un talk-show, în cadrul căruia se va lua în dezbatere tema: **Libertate și libertinism**. Începutul lecției se desfășoară

sub semnul unui viitor imaginat, de aceea invitații emisiunii sunt două persoane mature (rolul lor e jucat de doi elevi care au pregătit situația din timp), ambele considerându-se a fi libere. Rolul prezentatorului va fi asumat de către profesor și acesta va ruga “invitații” să-și prezinte situațiile, răspunzând la întrebarea: De ce credeți că sunteți o persoană liberă?

Personajul A prezintă succint modul său de viață, începând cu perioada copilăriei, care a fost absorbită de lectură și care a decurs sub îndrumarea înțeleaptă a părinților, nelipsită însă de comunicarea cu alți copii și de micile distracții. Devenind matur, putea să deosebească binele de rău, avea convingerea că doar

progresul propriului “eu” și autocultivarea prin studiu și muncă îl va ajuta să se realizeze, să se afirme și, prin aceasta, să-și asigure libertatea. Astăzi poate spune cu certitudine că este mulțumit de cariera profesională, de relațiile sincere și frumoase din familie și că se bucură de libertatea de a face ceea ce dorește, în limitele normelor morale.

Personajul B afirmă că este cu adevărat liber, pentru că nu a cunoscut niciodată ce înseamnă restricția. Fiind copil, i s-au satisfăcut toate capriciile, orice dorință i-a fost îndeplinită. Atenția părinților se manifesta doar prin a nu refuza următorul “vreau”. Perioada studiilor nu-i amintește decât de deselexmatriculări din cauza



Cezar SECRIERU. “Și dacă ramuri bat în geam”.

restanțelor neacoperite și din pricina comportamentului amoral: abundență de alcool, droguri, violență. N-a fost căsătorit niciodată, fiindu-i suficient concubinajul, are un copil pe care nu-l crește. Astăzi nu are un loc de muncă anume, banii îi vin pe căi ilegale, în schimb este liber. Consideră că, dacă există niște limite, nu mai poate fi vorba de libertate.

Notă:

1. *Situațiile sunt exagerate în mod intenționat pentru a se vedea clar polarizarea comportamentelor și a facilita luarea atitudinilor de către elevi.*

2. *Relatările pot fi completate cu elemente mai concrete, cu detalii potrivite pentru cazurile date.*

“Prezentatorul” stimulează publicul (clasa de elevi) pentru a adresa întrebări “invitațiilor”.

O întrebare pentru personajul B:

– *Ți-a reproșat vreodată cineva că ceea ce faci nu este bine?*

Întrebări pentru ambele personaje:

– *Care e atitudinea părinților acum?*

– *Care e cercul tău de prieteni?*

– *Călătorești? (Sau, eventual, ceea ce-i interesează la moment.)*

“Invitații” potrivesc răspunsurile conform rolului pe care îl au.

În continuare se solicită opinia publicului vizavi de aceste două cazuri. Elevii răspund la întrebările prezentatorului:

– *Crezi că personajul B este fericit? Cât crezi că va dura fericirea lui?*

– *Ce înțelegi prin libertate?*

– *Ai vrea să fii ca personajul A sau B? De partea cui ești? De ce?*

Astfel, elevii sunt dirijați spre a deduce că primul caz ilustrează, în mod brut, libertatea, și al doilea, libertinismul. Aici, emisiunea televizată ia sfârșit și lecția se reînscris în scenariul ei tradițional.

Noțiunile se scriu pe tablă. Doi elevi citesc articolele lexicografice extrase în prealabil din DEX. (Explicațiile se anexează).

Următorul pas: Elevii discută în grup (1-2 min.) ca să răspundă la întrebarea: Care este hotarul dintre libertate și libertinism? Se ajunge la concluzia că hotarul menționat este acela dintre moral și imoral, se exemplifică valorile morale (onestitatea, bunătatea, toleranța, dreptatea, respectul etc.) și nonvalorile (depravarea, minciuna, ipocrizia, servilismul etc.).

Notă:

Aici se vor încheia referirile la libertinism, revenindu-se la ele sub alte forme, la o altă vârstă. În continuare se va insista asupra libertății.

Profesorul va dirija discuția, lansând următorul set de întrebări și sarcini:

– *Începând cu ce vârstă se poate spune despre om că este liber?*

– *Cum credeți că se pregătește această libertate?*

– *O maximă sau un exemplu din literatura artistică referitor la libertate? Comentați.*

Echivalând libertatea cu independența, elevii menționează că independent, adică liber, devii treptat; copilului, apoi adolescentului oferindu-i-se diverse și multiple posibilități în care acesta și-ar putea manifesta spiritul de inițiativă, capacitatea de a se descurca independent în situații mai dificile; să i se ofere ocazia de a fi liber să aleagă și să analizeze roadele acestei alegeri etc.

Se comentează fragmentul din V. Alecsandri despre eliberarea țiganilor (*Vasile Porojan*); apoi un fragment referitor la libertate din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* de M. Preda (fragmentele se anexează).

Următorul pas ar fi organizarea unei licitații de idei emise de elevi în baza afirmației: LIBERTATEA ASIGURĂ FERICIREA.

Notă:

Deoarece metoda licitației de idei necesită mai mult timp, ea poate fi aplicată în cazul lecției-bloc. În caz contrar, dacă dozarea timpului unei

ore nu permite desfășurarea acestei activități, li se cere elevilor, ca temă pentru acasă, să scrie un eseu în care să dezvolte afirmația dată.

În cadrul ultimei etape a lecției, activând în grup, elevii realizează un desen-simbol prin care își exprimă atitudinea față de libertate și libertinism. Ei lucrează având ca fundal muzical piesa "Liberta" din repertoriul duetului Al Bano și Romina Power (sau oricare altă piesă potrivită). Desenele prezentate sunt susținute de comentarii.

Următoarele lecții din acest ciclu ar putea fi organizate cu participarea unor invitați speciali: psihologi, preoți, filozofi, scriitori.

Extrase din DEX:

LIBERTATE – 1. Posibilitate de a acționa după propria voință; posibilitate de acțiune conștientă a oamenilor în condițiile cunoașterii (și stăpânirii) legilor de dezvoltare a naturii și a societății.

2. Starea unei persoane care se bucură de deplinătatea drepturilor politice și civile în stat.

3. Starea celui care nu este supus unui stăpân.

4. Situația unei persoane care nu se află în temniță.

5. Independență, neatârnavare (despre state).

6. Drepturi cetățenești.

LIBERTINISM – Comportare, viață de libertin, desfrâu, destrăbălare, corupție, depravare, imoralitate.

LIBERTIN – Care sfidează regulile decenței și ale moralei; indecent, ușuratic, desfrânat.

Fragment din povestirea autobiografică *Vasile Porojan* de V. Alecsandri:

"Frumoasă zi a fost aceea când, din balconul casei de la Mircești, am declarat țiganilor adunați că sunt liberi... Vreo trei bătrâni însă au început a plânge și a-mi zice:

– Stăpâne, nu te îndura de noi și ne depărta de mila măriei tale!

Vorbe deșarte pentru mulțimea ce intrase în paradoxul beției!... Toți, părăsindu-și bordeiele, plecară a doua zi cu tot avutul lor, ca să meargă... unde? Nu o știau nici ei, dar se porniră ca să calce peste orizont și să afirme dreptul lor de oameni liberi... Laia se opri la cea întâi crâșmă, pentru ca să cinstească în sănătatea cuconășului; apoi se opri la a treia, pentru ca să boteze cu vin libertușca; apoi la a patra, pentru ca să guste dacă rachiul liber e mai bun decât celălalt etc., etc., și astfel au dus-o întruna, până ce, bându-și până și căciulile și apucându-se de furturi, au ajuns în închisorile de la Roman, de la Piatra și de la Bacău."

Fragment din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* de M. Preda:

"Am mai avut de a face cu anchetele și justiția și am mai fost condamnat... Acum însă descopăr cu groază că ei, cei care mă interogau, erau liberi (și asta se vedea din pofta cu care îmi consemnau depoziția, acele infame gesturi ale ființei animalice care se simte trăind fără opreliști, gestul cu care aplicau o ștampilă, răsfoind hârtii, mâncatul unui sândvici, înghiortăitul unui pahar cu apă, scârțăitul scaunului sub trupul voinic, ancorat bine în realitate, uitatul pe fereastră, căscatul, gândul la muiera tânără pe care o vor strânge în brațe la noapte), iar eu nu voi mai fi niciodată ca ei, toate gesturile mele vor fi sau îmi vor reaminti că sunt condamnat să nu mai fiu liber până la moarte..."



Eudochia GHEDEA,
Liceul Teoretic "Dante
Alighieri",
Chișinău

**FLOARE ALBASTRĂ –
EXPRESIE
A ASPIRAȚIEI
SPRE FERICIREA
ABSOLUTĂ**

Proiect didactic

Clasa a XI-a

Timpu: 90 min.

Tipul lecției:

Activitate didactică formativă

I. Obiective operaționale:

a) cognitiv-formative.

La finele activității fiecare elev ar fi bine:

O₁ – să identifice și să estimeze valoarea estetică a poeziei *Floare albastră*;

O₂ – să descopere organizarea compozițională a poeziei;

O₃ – să selecteze răspunsuri corecte, argumentându-le;

O₄ – să analizeze, să compare opinii ale unor critici literari;

O₅ – să descifreze sugestiile motivului-simbol "floare albastră" și ale altor figuri de stil;

O₆ – să comenteze (pe tablouri) poezia;

O₇ – să alcătuiască un cinquain;

b) afective.

O₈ – să formuleze păreri proprii, judecăți de valoare și să le comunice în discuții, într-un limbaj adecvat, fluent și corect;

O₉ – să armonizeze propriile trăiri cu cele ale autorului.

II. Strategii didactice:

Metode și tehnici de învățare:

- conversația – lectura pe roluri
- revizuirea – inscripția spațială circulară
- activitatea – problematizarea în grup
- jocul didactic – licitația de idei
- lectura expresivă – cinquain.

III. Mijloace de învățământ:

- dicționarul orei – fișe textuale
- portofoliul lecției – postere
- MTI

IV. Bibliografie

1. V. Goia, I. Drăgoteiu, **Metodica predării limbii și literaturii române**, București, 1995.
2. M. Eminescu, **Poezii**, București, 1884.
3. **Eminescu, viața și opera**, C. Popovici, Chișinău, 1988, p. 169.
4. **Eminescu – o lume dăruită nouă**, București, 1994.

	<p>Gr. 5 <i>“Trandafiri aruncă roșii Peste unda ferme cată... Trandafirii aruncă tineri Căci vrăjiți sunt trandafirii De-un cuvânt al sfintei Vineri...”</i></p> <p>Și voi sunteți la vârsta florilor: ce semnifică ele pentru voi?</p> <p>Recunoașteți autorul fragmentelor selectate din compunerile voastre (3-4 fragmente).</p> <p>Audiați cu atenție fragmentul din romanul lui Novalis <i>Heinrich von Ofterdingen</i> și desprindeți sensurile florii albastre.</p> <p>Reprezentați grafic sensurile florii albastre.</p>	<p>Trandafirul roșu încarcă atmosfera poetică cu un sentiment de totală încântare, consemnând imagini hieratice (sfânt, sacru) cu perfecte izvoare decorative. Poezia <i>Crăiasa din povești</i>.</p> <p>Frumusețe, dragoste, afecțiune, sinceritate, respect...</p> <p>Elevii vor asculta atent fragmentul înregistrat.</p> <p>Novalis a folosit simbolul florii albastre care reprezintă tendința spre infinit, năzuința de a atinge absolutul.</p>	<p>Conversație.</p> <p>Problematizare.</p> <p>MTI.</p>
<p>IV. Anunțarea subiectului lecției</p>	<p>Subiectul lecției: <i>Floare albastră</i> – expresia unei aspirații spre fericirea absolută.</p> <p>Anunță materialele: 1. Portofoliul lecției; 2. Dicționarul orei; 3. Fișe de lucru.</p>	<p>Elevii notează subiectul lecției.</p>	<p>Expunere.</p>
<p>V. Anunțarea obiectivelor</p>	<p>Se anunță obiectivele conform proiectului didactic.</p>		
<p>VI. Studiul noului material</p>	<p>Lectura expresivă a textului. Lectura pe roluri a textului.</p> <p>Lăsându-vă “pradă” versurilor, încercați să conștientizați care au fost momentele de comunicare sinceră cu poezia? Citiți repetat poezia și explicați cuvintele neînțelese și titlul, consultând Dicționarul orei și Portofoliul lecției.</p>	<p>Relectura textului.</p> <p>Elevii își expun părerile.</p> <p>Serafic – îngesc, ceresc, celest.</p> <p>Suav – gingaș, delicat, fin.</p>	<p>Exerciții de expresivitate. Jocul de rol.</p> <p>Conversație.</p>

	<p>Fișa nr. 2</p> <p>Discuțați în echipe despre structura compozițională a textului. Decupați din textul (xeroxat) strofele ce se referă la următoarele idei:</p> <ul style="list-style-type: none"> – ascultarea pasiv-echilibrată; – observația conclusivă; – căutarea activ-meditativă; – observarea regretabilă; – concluzia irevocabilă. <p>Aranjați-le în ordinea cuvenită.</p> <p>În poezie distingem două planuri: un plan al departelului (transcendentului) și alt plan al aproapelui (contingentului). Reprezentați într-un desen aceste planuri.</p> <p>Care dintre aceste lumi vă pare mai frumoasă?</p>	<p>Strofele. 1-3 – căutarea activ-meditativă; Str. 4 – observarea conclusivă; Str. 5-12 – ascultarea pasiv-echilibrată; Str. 13 – observarea regretabilă; Str. 14 – concluzia irevocabilă.</p> <p>Planul departelului: "stele", "nori", "ceruri nalte", "câmpiile asire", "întunecata mare" – metafore ale transcendentului. Planul aproapelui: "izvoare", "pragul porții", "floarea albastră" – o amplă metaforă a contingentului.</p>	<p>Joc didactic.</p> <p>Inscripție spațială.</p>
	<p>Fișa nr. 3</p> <p>Gr. 1 Comentați, în 6-7 rânduri, strofele 1-4, referindu-vă la:</p> <ul style="list-style-type: none"> – portretul contemplatorului; – semnificația unor motive, simboluri; – rolul "mititicăi"/ "floare albastră". 	<p>În aceste strofe poetul conturează portretul contemplatorului pentru care fericirea înseamnă evadarea în tărâmul etern al ideilor perfecte. Universul cunoașterii este definit prin elementele genezei "întunecata mare", prin universul de cultură "câmpiile asire" și universul de creație "piramidele învechite"...</p> <p>"Mititica" declară zădarnică filozofia infinitului și caută să-l scoată din lumea lui de gânduri reci, solemne.</p>	<p>Comentariu de text.</p>
	<p>Gr. 2 Comentați, în 6-7 rânduri, strofele 5-8, referindu-vă la:</p> <ul style="list-style-type: none"> – convingerea fetei; – cadrul feeric al naturii; – imaginea iubitei. 	<p>Floarea albastră-iubită îl convinge pe visător că fericirea se poate procura printr-o evadare din lume, în "codrul cu verdeață". Tabloul rustic încântător este creat de epitete "trestia cea lină", "prăpastia măreață" ș.a. Chemarea fetei este simplă, colocvială, plină de căldură.</p>	

	<p>Gr. 3 Comentați, în 6-7 rânduri, strofele 9-12, referindu-vă la:</p> <ul style="list-style-type: none"> - imaginea iubitei; - ritualul erotic; - atmosfera tabloului. 	<p>Iubita gingașă și suavă, dulce și ademenitoare îi promite ființei dragi o lume plină de bucurii și împliniri "voi fi roșie ca mărul...". Ritualul erotic se va desfășura în cele trei stări ale zilei... Versurile exprimă o dragoste pură, angelică, simplă, desfășurată potrivit unui ceremonial țărănesc.</p>	<p>Graficul T.</p>
	<p>Gr. 4 Comentați, în 6-7 rânduri, penultima strofă, referindu-vă la:</p> <ul style="list-style-type: none"> - starea eroului liric; - sugestia comparației; - semnificația florii albastre. 	<p>În această strofă apare EI. Dacă în primul fragment el este contemplativ, acum "ca un stâlp eu stam în lume" exprimă regretul, astfel devenind meditativ. Propoziția exclamativă subliniază exuberanța sentimentului erotic. După ce ea dispăre în casă sau în nopți, sau în moarte, el conchiude meditativ că totuși albastra dulce floare e frumoasă, că lumea e frumoasă.</p>	
	<p>Gr. 5 Comentați, în 6-7 rânduri, ultima strofă, referindu-vă la:</p> <ul style="list-style-type: none"> - rolul punctelor de suspensie; - semnificația metaforei, hiperbolei, repetiției; - sugestia concluziei. 	<p>Ultima strofă este o meditație pe tema fericirii în lume. E adevărat că fericirea în lumea fenomenală există, dar e trecătoare. Repetiția "Floare albastră! Floare albastră" relevă intensitatea iubirii generată de discrepanța (nepotrivirea) dintre iluzie și realitate.</p>	
	<p>Ultimul vers a făcut să curgă multă cerneală împărțind lumea editorilor, a istoricilor literari în două tabere: una adoptând forma "Totuși este trist pe lume", alta socotind-o greșeală de tipar și propunând forma "Totul este trist pe lume". Voi de ce părere sunteți? Aduceți cât mai multe argumente.</p>	<p>Elevii vor aduce argumente pro sau contra .</p> <p>Totuși</p> <ul style="list-style-type: none"> - profund - ascunde speranțe că va veni ziua fericirii. <p>Totul</p> <ul style="list-style-type: none"> - simplu - exprimă pesimism - este prea general - nu este adecvat fundalului senin al poeziei. 	
	<p>Profesorul va cita afirmația lui Perpessicius.</p>		

	<p align="center">Fișa nr. 4</p> <p>De ce poetul “<i>totuși</i> este trist pe lume”?</p> <p>1. E trist pentru că iubita/ “floarea albastră” nu l-a înțeles.</p> <p>2. Poetul este trist fără iubită, fără dragoste. Acestea ducându-se, au luat și o parte din sufletul lui, aducându-l într-o stare de profundă melancolie.</p> <p>S-a afirmat că versul “<i>Totuși este trist pe lume</i>” prin valoarea adverbului “<i>totuși</i>” devine un plâns continuu, dar nu disperat. Sunteți de aceeași părere?</p> <p>Despre ce este poezia?</p> <p>Ce tip de titlu este <i>Floare albastră</i>?</p> <p>Cum credeți, câte interpretări poate avea imaginea “<i>florii albastre</i>” în text? Consultați opinia colegilor și alcătuiți o listă de propuneri, argumentați-le.</p> <p>Găsiți unele tangențe cu schema grafică realizată la începutul lecției?</p> <p>Realizați un cinquain, având ca temă floarea albastră.</p>	<p>Elevii procură ideea cu mai multe argumente convingătoare.</p> <p>Sesizăm în acest vers și speranța că va veni ziua fericirii, că fericirea este o dulce iluzie a muritorilor, că lumea e frumoasă și că viața trebuie trăită frumos, căci iubirea și viața nu pot fi înlocuite cu nimic.</p> <p>Despre fericire, dragoste...</p> <p>Titlul este un motiv-simbol al iubirii pierdute, al dorului de absolut, al cunoașterii.</p> <p>– absolutul, nemărginirea; – iubita reală, cu enigmaticul dor pământesc de iubire; – femeia demnă de încercarea de a cuceri un suflet mare, dar pustiit; – seninul și sublimul; – speranța și bucuria dragostei.</p> <p>Albastrul sugerează absolutul...</p> <p>Elevii vor elabora în echipe un cinquain.</p>	<p>Licitație de idei.</p> <p>Conversație.</p> <p>Problematizare.</p> <p>Joc didactic.</p>
Evaluarea performanței	Sunt apreciate răspunsurile elevilor și se notează.		
Asigurarea transferului	Tema pentru acasă: Scrieți un eseu cu tema: “ <i>Floare albastră</i> este plânsul poetic eminescian după absolut”.	Elevii își notează în caiete titlul eseului.	



**Dr. conf. Petru BUTUC,
U.P.S. "I.Creangă",**

Chișinău

PRECIZĂRI DESPRE SUBIECTUL SIMPLU ȘI DEZVOLTAT

În sintaxa limbii române contemporane subiectul prezintă un deosebit interes teoretic și aplicativ, întrucât el este indisolubil legat de o serie de probleme fundamentale privind propoziția și fraza. Justa concepere a acestei părți principale de propoziție va contribui la tratarea corectă a altor chestiuni de prim-ordin, cum ar fi delimitarea structurală și semantică a părților principale și secundare ale propoziției, clasificarea propoziției după conținut și structură, stabilirea raporturilor gramaticale și semantico-sintactice între constituenții îmbinărilor de cuvinte, determinarea indicilor predicativi din cadrul enunțului etc.

Trebuie menționat însă că, deși la ora actuală s-a acumulat o literatură științifică bogată, referitoare la subiect ca parte principală de propoziție, totuși rămân multe probleme

neclarificate, controversate chiar. Aceste probleme țin, în primul rând, de tipologia subiectului, îndeosebi de componența structurală a tipurilor de subiecte din limba română. De aceea, când abordăm problema tipologiei subiectului, credem că este cu neputință a nu se aminti despre forma lui gramaticală, iar vorbind despre noțiunea de formă gramaticală a subiectului, nu putem să nu menționăm și următorul fenomen paradoxal: în studiile de sintaxă a fost tratat subiectul în general, dar despre esența logico-semantică și gramaticală a diferitelor tipuri ale lui s-a vorbit doar în treacăt. Mai mult decât atât, au devenit deja axiomatice definițiile unor tipuri de subiecte. De exemplu, noțiunea de subiect compus (care circulă în literatura de specialitate paralel cu noțiunea de subiect dezvoltat și bloc sintactic al subiectului) este definită cam nebulos, ambiguu: "subiectul gramatical compus" sau "blocul subiectului" este format din mai multe cuvinte, dar, care, din punct de vedere semantic, reprezintă un tot întreg"¹; "O îmbinare din două sau mai multe cuvinte ce denumesc instituții, organizații obștești, evenimente ș.a.m.d."²; "Subiectul exprimat printr-o îmbinare de cuvinte nedezmembrabilă sau care constituie un tot întreg semantic pentru enunțul dat se numește subiect dezvoltat"³. În aceste definiții nu se accentuează că anume esența logico-semantică și sintactico-funcțională determină tipologic subiectul compus (dezvoltat) și nu elementele lui constituente. Din această cauză nu întotdeauna pot fi determinate granițele dintre îmbinările substantive de cuvinte și blocurile sintactice ale subiectului compus, încât, la predarea tipologiei subiectului în limba română, nu totdeauna poate fi definită noțiunea de subiect compus în raport cu subiectul simplu. Studenții pun întrebarea de ce, bunăoară, în fraza: *Păsări-Lăți-Lungilă se ia după Harap-Alb și se pornesc ei tușșase înainte*" (I. Creangă) subiectul subliniat este simplu, deși este exprimat prin mai

multe cuvinte, iar în fraza “Într-o zi, pe aproape de Sânt-Ilie se îngrămădisise, ca mai totdeauna, o mulțime de trebi pe capul mamei” (I. Creangă) subiectul, de asemenea evidențiat prin subliniere, este subiect compus. Desigur, cazurile acestea sunt destul de problematice, întrucât ambele unități sintactice subiectivale, alcătuite din mai multe cuvinte, fac parte din diferite variante tipologice de subiect.

Trebuie menționat că pentru înțelegerea și însușirea corectă a acestei dileme e necesar să se facă distincția criteriilor metodologice de delimitare a părților de propoziție. Însușind, astfel, aceste principii, este destul de clar că vor fi corecte ambele variante și ambele criterii de interpretare, atât cel structural-gramatical, cât și cel logico-semantic și funcțional. Conform principiului structural-gramatical (în baza căruia orice unitate sintactică alcătuită din două sau mai multe cuvinte este compusă) ambele unități sunt compuse; în baza celui de-al doilea principiu (logico-semantic și funcțional) va fi unitate sintactică dezvoltată (compusă) numai cea de-a doua (*o mulțime de trebi*), întrucât acest subiect compus (sau bloc sintactic al subiectului) este format dintr-o îmbinare liberă de cuvinte, care, eventual, este concepută ca un tot întreg semantic și funcțional. Un asemenea subiect se stabilește, în mod convențional, pe baza contextului și a situației; din punct de vedere logico-semantic, primul subiect (Păsări-Lăți-Lungilă) este un subiect simplu, deoarece denumește o singură noțiune (în cazul dat o persoană). Componentele lui lexicale sunt niște substantive ce formează un alt substantiv compus, prin care se denumește un singur obiect însuflețit, animat; se denumește o persoană cu numele de Păsări-Lăți-Lungilă. Constituenții lexicali ai acestui substantiv compus sunt desemnizați lexical.

Prin urmare, dacă se ține cont de specificul acestor părți de propoziție, sub aspectul structurii, pare justificat să delimităm subiecte *simple*

și subiecte *compuse*. Sub aspect logico-semantic și funcțional, de asemenea, va fi tot atât de justificată împărțirea în subiecte simple și compuse. Din punct de vedere logico-semantic și funcțional însă pot fi subiecte simple nu numai acele formate dintr-un singur cuvânt, dar și cele formate din două și mai multe cuvinte chiar, dacă, bineînțeles, exprimă un singur conținut comunicativ, sintactic. De exemplu, în fraza: “Cum n-oi mai fi pribeag, de-atunci înainte, / M-or troieni cu drag *aduceri-aminte*” (M. Eminescu) subiectul subliniat constituie un subiect simplu, deoarece echivalează semantico-sintactic cu un singur conținut comunicativ și informativ – “amintirile”, pe când în fraza “*Mii de roiori* de albine curg în râuri sclipitoare” (M. Eminescu) subiectul subliniat (“mii de roiori”) formează un subiect compus. Dispersarea lui funcțională este inadmisibilă, deoarece va fi denaturat sensul integral al enunțului, se va obține o comunicare falsă. Elementele constitutive ale acestui subiect compus, spre deosebire de cele ale substantivelor compuse, comportă semantica lor lexicală, care se contopește, “se dizolvă” în cadrul semantic general al subiectului compus respectiv.

Din trăsăturile specifice ale blocurilor sintactice ale subiectului (compus) s-ar putea menționa următoarele: 1) de ordin structural – conțin două și mai multe elemente componente; 2) de ordin intonațional – reprezintă o curbă intonațională relativ închisă; 3) de ordin informativ – conțin o doză de informație mai mare decât părțile de propoziție.

Așadar, din punct de vedere logico-semantic și funcțional, prin noțiunea de subiect compus (dezvoltat) înțelegem o îmbinare liberă de cuvinte care alcătuiește un tot întreg inseparabil semantico-comunicativ, iar prin noțiunea de îmbinare liberă de cuvinte cu valoare de bloc sintactic al subiectului (subiect compus, dezvoltat) urmează să înțelegem astfel de unități lexico-gramaticale și constitu-

tive care, în anturaje concret individuale, ajung să exprime o noțiune, să redea un tot întreg logico-semantic, spre deosebire de îmbinările de cuvinte propriu-zise (obișnuite), care, tradițional, sunt înțelese ca unități binare, având un element determinat și unul determinativ: grădina școlii, ordinul decanului ș.a. Îmbinările de cuvinte ale subiectului compus însă dispun de o componentă lexicală extrem de variată. Fuziunea elementelor lor componente este dictată de necesitatea plenitudinii semantice și informative, în situații comunicative particulare: "Sus, pe muchia dealului, / Merge-n voia calului / Un bujor de căpitan / Care poartă buzdugan" (V. Alecsandri). Subiectul "un bujor de căpitan" conține două substantive: primul substantiv ("bujor") este însoțit de articolul substantival "un", iar al doilea – de prepoziția "de". Funcția de subiect nu ar putea fi îndeplinită de aceste substantive în mod individual, deoarece ele conlucrează semanticofuncțional. Primul substantiv "un bujor" este utilizat la figurat, iar sensul lui ar dispărea. Acest substantiv creează doar o metaforă, prin care căpitanul este comparat printr-o contiguitate logică, cu un bujor (cu o floare), pentru frumusețea și energia lui fizică.

Un criteriu peremptoriu de identificare a subiectelor compuse (semantic-sintactic) rezidă în imposibilitatea eliminării măcar a unuia dintre elementele lui constitutive. La eliminarea unuia dintre elementele acestui tip de subiect compus, vor apărea denaturări de ordin semantic și informativ. Astfel, din blocul subiectului *Casa fără femeie* (din enunțul "*Casa fără femeie este pustie*") nu poate fi omis nici un element constitutiv: nici prepoziția "fără", nici substantivul "femeie", nici substantivul "casa", pentru că am obține un conținut informativ alterat.

Totodată, este evident că o trăsătură specifică a subiectului compus, din punct de vedere logico-semantic și funcțional, o constituie

faptul că în componența lor întâlnim cuvinte folosite la figurat. În atare situații, lexemele din cadrul unității subiectivale, având sensul figurat, mai ușor se consolidează în imaginația noastră ca o unitate semantico-funcțională, prin care se exteriorizează o anumită activitate verbală a individului. Când Vasile Alecsandri ne spune "În poiana tăinuită, unde zbor luciri de lună, / Floarea oaspeților luncii cu grăbire se adună", noi înțelegem că nu e vorba de nici "o floare", ci de vietăți (locatarii luncilor), ce formează o lume a lor aparte, dominând pajșiștile și bucurându-se de viață.

Faptul că subiectul compus se exprimă prin îmbinări libere de cuvinte cu sens figurat ne vorbește despre imensa lui posibilitate de realizare structural-gramaticală. Din aceste considerente, probabil, e și greu să i se facă o tipologie, cât de cât, exhaustivă. Este imposibil să se stabilească măcar aproximativ tipurile eventuale de subiecte compuse, întrucât posibilitățile îmbinatorii ale cuvintelor în limba noastră sunt ineputabile. Anume de aceea e și necesar să se știe că în procesul analizei sintactice nu trebuie să dezmembrăm în mod forțat elementele constitutive ale subiectului compus (dar și elementele constitutive ale tuturor celorlalte tipuri de blocuri sintactice: ale predicatului, complementului, atributului etc.), căci prin aceasta vom morfologiza în mod exagerat și artificial unitățile sintactice. Totodată, va fi denaturat și conținutul comunicativ, sintactic al oricărui enunț⁴.

În continuare vom menționa doar câteva modele (tipuri) de subiecte compuse (din punct de vedere logico-semantic și funcțional) în limba română: 1) "Între aceștia din urmă erau *de-alde bătrânul Alecu Forăscu*, poreclit Tololoi" (I. Creangă); 2) *Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă"* a fost redeschisă în anul 1967; 3) *Femeia lui Ipate și cu baba*, când se trezesc, nici tu copil, nici tu nimică" (I. Creangă); 4) "Oare *Grigore al lui Petre Lucăi* de la noi din sat pe

la ce școală a învățat?” (I. Creangă); 5) “*Sute de vrăjmași s-au pomenit la fundul apei*” (V. Beșleagă); 6. “*A-ți sluji patria este o datorie pe jumătate, a sluji omenirii e cealaltă jumătate a datoriei*” (V. Hugo); 7) “*Numai luna cu o stea știau de dragostea mea*” (Folc.); 8) “*Soarele acum asfințise și luna împreună cu stelele se arătaseră pe cer*” (V. Alecsandri); 9) “*Nică al lui Constantin al Cozmei din Humulești se duse și el cu talpele beșicate pe urma lui Oșlobanu*” (I. Creangă).

În concluzie la cele relatate despre subiectul compus în limba română menționăm că atare tip de subiect trebuie tratat și privit sub două aspecte: 1) *Subiect compus sub aspect structural-gramatical* (în conformitate cu acest principiu metodologic fiecare subiect, alcătuit din două sau mai multe cuvinte, constituie deja un subiect compus). Subiectul compus (sub aspect structural) se exprimă prin substantive compuse (ciuboțica-cucului, talpa-gâștii, Făt-Frumos, Statu-Palmă-Barbă-Cot etc.), substantive cu prepoziții, îmbinări libere de cuvinte ș.a.m.d. Subiectul compus din punct de vedere structural este compatibil cu toate tipurile de subiecte compuse, întrucât la baza delimitării lui se pune structura elementelor constitutive și nu informația și 2) *Subiect compus sub aspect semantico-sintactic* (în conformitate cu acest principiu metodologic, subiect compus devine orice unitate exprimată printr-o îmbinare liberă de cuvinte ce constituie un tot întreg inseparabil din punct de vedere funcțional, sintactic). Elementele constitutive ale subiectului compus (dezvoltat) din punct de vedere logico-semantic și funcțional apar cu valoare lexico-semantică, ele devin niște calificative semantice, care-și aduc contribuția la realizarea funcțional-sintactică a blocului din care fac parte. De exemplu, în propoziția: “*Tulpina pomului vieții*” lui Ion a fost întotdeauna rezistentă” elementele constitutive ale subiectului compus “*tulpina pomului vieții*” compoartă

valoare sintactică numai împreună, în bloc și nu separat, individual. Ele formează o metaforă despre viața “lui Ion”. Acest bloc sintactic este indezmembrabil. Totodată, fiecare element constitutiv al acestui bloc conține în particular (camuflat parcă) valoarea lui lexico-semantică. Constituenții unității date formează niște calificative, niște lexeme comparative, încadrate subtil printr-o contiguitate logică cu obiectele comparate.

Noțiunea de subiect compus din punct de vedere logico-semantic nu este compatibilă cu noțiunea de subiect compus din punct de vedere structural, deoarece la delimitarea lui se ia în vedere caracterul informativ și nu structural de realizare. Informația unui astfel de subiect compus este complexă, dezvoltată prin ea însăși și nu numai prin structura lui gramaticală. Fiecare constituent al subiectului compus din punct de vedere semantico-sintactic formează un calificativ înrudit *cu și intru* realizarea conținutului comunicativ de bază al blocului sintactic subiectual.

NOTE BIBLIOGRAFICE

¹ **Limba moldovenească literară contemporană, Sintaxa**, Chișinău, Lumina, 1987, p. 86.

² Ciornâi, Ion, **Limba română**, Chișinău, 1991, p. 225.

³ **Limba moldovenească literară contemporană (manual pentru facultățile pedagogice)**, Chișinău, 1987, p. 24.

⁴ **Limba moldovenească literară contemporană, Sintaxa**, Chișinău, Lumina, 1987, p. 92.



Dr. Vasile MELNIC
Chișinău

EXCURSII ETIMOLOGICE ÎN TERMINOLOGIA MEDICALĂ

Cunoașterea aspectului umanist al limbii latine este o necesitate recunoscută și evidentă pentru școlile moderne. Marea și bogata moștenire lăsată de cultura și civilizația romană și greacă, reflectată în istoria și literatura timpului a influențat substanțial dezvoltarea terminologiilor de specialitate.

Reafirmarea valențelor spiritului uman este reflectată și în studiul nostru referitor la unele cuvinte din terminologia medicală, formate cu ajutorul rădăcinilor, prefixelor, sufixelor) grecești și latinești (în vocabularul medical sunt înregistrați peste **150 de mii** de asemenea termeni).

Cuvântul *pacient* (*lat. patiens, -entis*), persoană care are o suferință, o afecțiune, provine de la verbul latin **pati** < **patior, pati, passus sum** "a răbda, a suferi, a tolera, a exista". Bolnavul (pacientul) e suferind și răbdător.

Adjectivul *humanus* "uman" și *humus* "pământ", "sol" au aceeași rădăcină (**hum**). E necesar să menționăm că umanismul antic, atât la romani cât și la greci, prevedea o atitudine gospodărească, omenească față de pământ, de ogorul și moșia părinților. Această atitudine nu ne-ar strica să o avem și acum.

Anatomia (din grecescul **ana** "prin" + **tome** "acțiunea de a diseca"), ca ramură a științei studiază structura organelor omului prin metoda disecării; lexemul *clinic*(ă) își are rădăcina în grecescul **kline** "pat" și se referea la cunoștințele obținute pe cale practică și teoretică direct la patul bolnavului. Termenul *histologie* (din grecescul **histos** "țesut" + **logos** "știință") ca știință medicală studiază țesuturile organice, celulele și structura lor microscopică; *chirurgie* (din gr. **cheirurgeo** "a se ocupa cu munca manuală" care ne trimite la cuvântul **cheir** "mână" și **ergon** "muncă", "lucru", "activitate") – e o ramură a medicinei care tratează maladiile prin intervenții operatorii: *ginecologie* (gr. **gyne, gynaicos** "femeie") – se ocupă cu patologia aparatului genital feminin; *hematologie* (gr. **haema, aima** "sânge") studiază mijloacele și metodele de tratament ale maladiilor de sânge; *terapie* (gr. **therapia** "tratare", "îngrijire medicală"); *fiziologie* (< **physis** "natură" + **logos**), *pediatrie* (**pais, paidos** "copil" + **iatreia** "practicarea medicinei, tratare"), *stomatologie* (**stoma, stomatos** "gură" + **logos**), *igienă* (**hygieinas** "curativ", aferent sănătății) etc.

Prima vertebră cervicală este numită *atlas* sau *atlant*, termen care ne trimite la eroul antic Heracle (Hercule), fiul lui Zeus care, după cum spune legenda, a făcut un "pohod", marș după mere, trecând printr-o insulă sub apă cu numele Atlantida (Atlantică) și munții *Atlas* din Africa de nord-vest. La origine e vorba de unul dintre titanii principali în mitologia greacă cu numele **Atlas**, fratele lui Prometeu, fiul lui Uranus, zeul cerului, care s-a răzvrătit contra lui Zeus și

a fost osândit de acesta să sprijine bolta cerească pe umerii săi pentru veșnicie. Ideea reluată de posteritate constă în susținerea unei greutăți enorme, iar în sens figurat – realizarea unui concept grandios, măreț, impunător. În arhitectură termenul **atlas** (**atlant**) reprezintă un bărbat care susține antablamentul unui edificiu. În anatomie prin termenul **atlas** este numită, după cum s-a spus, **prima vertebră cervicală** formată din două mase laterale unite printr-un arc anterior și altul posterior pe care se sprijină greutatea corpului.

Matematicianul flamand Gerhard Kremer (1512-1594) cunoscut în știință sub numele Mercator, a publicat, post mortem, în 1595, o culegere de hărți geografice cu titlul – *Atlas*, termen care a căpătat o răspândire largă în multe limbi europene. De aici, orice colecție de hărți geografice se intitulează *atlas geografic*. Astăzi se cunosc diferite atlase: istoric, geologic, turistic, astronomic, anatomic, lingvistic etc. Primul atlas geografic din România a apărut în 1865, iar atlase lingvistice, pentru prima dată, au apărut spre sfârșitul sec. XIX-lea și începutul sec. XX.

În limba română există cuvântul *atlas* sau *atlas* cu sensul "o țesătură, cam ca satinul, confecționată din fire de lână, bumbac sau mătase, lucioasă pe o față, utilizată pentru îmbrăcăminte și fețe de plapumă" (DEX, pag. 69).

B.P. Hasdeu admite originea neogreacă (bizantină) a termenului **atlas**. Cea mai veche atestare în limba română apare într-un hrisov (document) din 1572, în care se menționează că pentru o moșie, pe lângă bani, s-a plătit și un «caftan de *atlas*». Într-un alt document din 1588, B.P. Hasdeu fixează *atlas albastru*, *atlas roșu*, *atlas negru*. Cronicarul Ioan Neculce, vorbind de sosirea lui Petru cel Mare la Iași și primirea lui de către D. Cantemir, scrie că "s-au întins câteva bucăți de *atlasuri*... pre îbe părțile de uliță pe unde mergea împăratul".

Expresia *tendonul lui Ahile* sau *călcâiul lui Ahile* înseamnă punct vulnerabil, "partea slabă", locul cel mai slab al eroului legendar, Ahile. Săgeata l-a lovit pe Ahile drept în *călcâi*. E vorba de lupta dintre Hector, fiul țarului Priam din Trian și Ahile (Ahilles), eroul războiului Troian /sec. XII î.Hr.), fiul țarului Pelea, luptă descrisă de marele Homer în opera sa "Iliada". Tot aici se vorbește și despre feciorii lui Asclepiu (Aesculap), Podaliriu și Mohaon, apreciați ca iscușiți chirurghi de companie în războiul Troian.

Termenul **membrană arahnoidă** (membrana arachnoidea) ne amintește de mitul despre Arahna. După legendă, în statul Lidia (sec. VI î.Hr) din Asia Mică, Arahna (Arahnea), fiica unui vopsitor de lână, era versată în arta țesutului și a broderiei. Ca dânsa nu era nimeni. Regii, nimfele de pe munte (fete tinere și frumoase, pline de grație în mitologia greacă), din orașe veneau să-i ceară pânze și stoffe brodate. Zeița Atena-Pallada, fiica lui Zeus, măiastră și ea în ale țesutului veșmintelor, a auzit de această fată și, prefăcându-se într-o bătrânică gârbovită, i-a propus fetei să se întrecă cu ea în arta țesutului. Firește, zeii au recunoscut victoria zeiței Atena. Talentul Arahnei însă întrecuse pe cel al zeiței Atena care n-a răbdat dârzenia fetei și a lovit-o cu suveica. Îndurerată, Arahna a vrut să-și curme viața, dar Atena a eliberat-o din laț și a blestemat-o să țese mereu și veșnic să fie aninată de grindă. Părându-i prea ușoară pedeapsa, a stropit-o cu un suc fermecător de iarbă și corpul Arahnei s-a făcut mic, iar părul, ce îl avea, a căzut din cap și s-a transformat într-o țesătură de păianjen. Astfel a apărut așa-numita **membrana arachnoidea** "membrană arahnoidă", membrană conjunctivă subțire, cuprinsă între **dura-mater** (pahimeninge), membrana dură cefalică și **pia-mater** (leptomeninge), membrana elastică cefalică. Se mai zice **arahnoidă**. E utilizat pe larg și termenul *arahnoidită* "inflamație a arahnoidei". În limba greacă **păianjen**

nul se cheamă **arachne, arachnion**. De aici și familia zoologică a *arachnidelor*. Planta *Arachis* se cultivă în India și China (patria ei fiind Brazilia) din care cauză se mai numește *nucă chineză* (chinezească).

De la grecescul *hipnos* “somn” (zeul somnului **Hipnos**) și *therapia* a apărut termenul **hypnotherapy**. De la cuvântul grecesc *helios* (numele zeului soarelui **Helios**) și lexemul grecesc *therapia* a fost creat termenul clinic *helioterapia* “tratament cu raze solare”. Planta “floarea soarelui” are denumirea științifică de *Helianthus* formată din cuvintele grecești *helios* și *anthos* “floricea”, adică “floarea soarelui”.

Este cunoscută legenda despre **Psiheea**, fiica regelui din Creta, de o frumusețe rară, care a stârnit ura Afroditei (Venus la romani), zeița dragostei și frumuseții. **Psiheea** vine de la cuvântul grecesc **psihos** “suflet”. La greci sufletul se înalță prin dragoste, iubire și emoții. Elementul terminologic *psihos* intră în componența multor termeni clinici: **psihologie, psihostenie, psihofiziologie, psihopatie, psihoză, psihoanaliză** etc.

Basmul despre fiul Afroditei, Eros, și frumoasa Psiheea îl întâlnim în romanul scriitorului latin Apuleius din Madaura (125-170) “Metamorfozele” (“Metamorphoses”) sau “Măgarul de aur” (“Asinus aureus”), care cuprinde 11 cărți.

Membrana circulară, colorată a ochiului, situată înaintea cristalinului, în mijlocul căreia se găsește pupila se numește **iris**. La grecii antichi **Iris** era zeița curcubeului, cu aripi de aur și era considerată drept o crainică vestitoare a zeilor. Să ne gândim la culorile curcubeului și la membrana colorată a ochiului.

În nomenclatura chimico-farmaceutică sunt utilizate o serie de cuvinte și termeni care ne trimit la eroii antichi: *Dafna, Narcis, Adonis, Atropa* etc. Astfel, cuvântul *dafin* a rămas să fie cunoscut astăzi de la numele frumoasei **Dafna**, fiica zeului răurilor Peneu, care, conform legen-

dei, urmărită de Apolo, se aruncă în apă și e acoperită cu crengi de laur (**dafin**), care se transformă în frunze verzi, strălucitoare. De atunci sunt folosite coroanele de **dafin** (laur), iar în farmacii – frunze, foi de **dafin**.

Termenul *Laurus Nobilus* (Laur, Dafin) este etimologizat de unii lingviști din latinescul *Laus* “onor, mândrie, laudă”, deoarece la romani acest arbust era simbol al victoriei, slavei și dreptății. Cu coroane de laur erau încununati învingătorii.

În limba greacă *laurul* sau *dafinul* se numea *dafne*, iar pentru poeți *Dafne* semnifica palida lumină a aurorii care se pierde sub lumina dimineții.

Alcaloidul *atropină* este extras din *Atropa Belladonna*. Zeița destinului omenesc se numea *Atropos* (*Atropa*). Ea tăia cu un foarfece firul vieții fiecărui decedat otrăvit cu această plantă. *Belladonna* < lat. *bella* “frumos” și it. *donna* “doamnă, femeie”.

Adonis vernalis. Se zice că zeița Afrodita îl iubea mult pe feciorul țarului Cipru, Adonis (zeu de origine feniciană, simbol al reînnoirii ciclice). Odată la vânătoare Adonis a fost rănit mortal de un mistreț. Zeița a pornit în căutarea corpului adoratului și a poruncit ca din sângele lui Adonis, din picăturile de sânge de la picioarele lui să se cultive trandafiri și deditei cu numele *adonis vernalis* “ruscuță primăvărată” sau “floarea cucului”. Termenul *adonis* e de origine feniciană și avea inițial sensul de “domn”, “stăpân”. În memoria lui Adonis, zeița hotărî să se facă primăvara serbări mari, de două zile, numite *adonii*. Prin *adonis* grecii înțelegeau vremea călduroasă, belșugul de roadă, iar moartea lui Adonis semnifica sfârșitul verii, *floarea vântului*, când frunzele sunt purtate de vânturile toamnei. Adonis e un simbol al morții și învierii naturii. Din iarba de adonis se prepară remedii pentru inimă.

Ca personaj mitologic *Narcissus* se întâlnește în “Metamorfozele” lui Ovidiu. Zeița Afrodita l-a pedepsit rău pe simpaticul Narcissus din cauza

că el nu iubea pe nimeni, decât numai pe sine. Rătăcindu-se în pădure, s-a uitat într-o apă limpede și a văzut chipul său, iar moartea i-a închis ochii. Pe locul unde a murit a crescut o floare albă, aromată, mirositoare, cu două rânduri de învelișuri – **floarea morții** numită **narcisă** (zarnacadea), *Narcissus*. În limba franceză *narcisse* (narcis) înseamnă “om încântat, îndrăgostit de propriul său aspect fizic” (DEX, pag. 668).

În timpurile de odinioară, o parte din munții Balcani se chemau *Haemus* (**Hemus**), de la grecescul *haema* “sânge”, adică **munții în-sângerați**. Numele lor vine de la culoarea roșie a pietrelor la răsăritul și apusul zilei. În legendele antice se vorbește că această culoare se datorește sângelui vărsat de monstruosul, gigantul Tifon, care era atât de mare încât ajungea cu capul până la stelele din cer, fiul zeiței Gheea, zeița pământului rupt din haos. De altfel grecescul *ge*, *ges* înseamnă “pământ”. Elementul terminologic grecesc – *aemia*, *haema* a contribuit la formarea în limba latină și română a multor termeni clinici: **hematologie**, **hematolog**, **hemoragie**, **hemopatie**, **hemogramă**, **hemoftizie**, **hemostază** etc.

Termenul **venin** provine din latinescul **venenum**, având la originea sa latinescul **venus** “dragoste, iubire”. Probabil e vorba de zeița iubirii **Venus** (**Venera** la romani). Inițial cuvântul **venin** avea sensul de “băutură fermecătoare, de dragoste, iubire”, iar mai târziu a căpătat și sensul de “otrăvă, substanță toxică”.

Zeița memoriei **Mnemosina** ne-a adus în medicină termenii clinici **mnemostenia** “slăbirea memoriei”, **mnemonica** “ameliorarea memoriei prin metode speciale” etc.

Numele fiicei zeului medicinei și sănătății Asclepiu (Esculap) era **Hygieia** care prevenea îmbolnăvirile prin curățenie și călirea organismului. De aici termenul **igienă**.

Cuvântul românesc **speranță** ne amintește de Zeița **Sperantia**

care mângâia și încălzea spaima deznădejdiei, era însoțitoarea oamenilor la necazuri și îi făcea să creadă în mai bine.

Expresia **cutia Pandorei** utilizată și astăzi în literatură și în vorbire simbolizează o sursă nesecată de nenorociri și necazuri. **Pandora**, o fată frumoasă creată din porunca lui Zeus, a fost trimisă pe pământ să aducă oamenilor nenorociri și răutate. I s-a meșterit și o cutie de aramă care a fost umplută cu “daruri”: minciună, ură, invidie, moarte, năpastă, boli etc.

Substanța volatilă, utilizată în farmacia și la fabricarea celulozei – **camfor** e un cuvânt de origine arabă – **kafūr** “alb” care la rândul său vine din sanscritul *karpura*. Se știe însă că **camforul** se importa din India și bucățile de camfor erau de culoare albă.

Așadar, limbile clasice greacă și latină continuă să fie și astăzi un mijloc eficient de formare a terminologiei medicale din diferite domenii – anatomie, histologie, terapie, farmacologie, metodologie, hematologie, stomatologie, chirurgie etc.

LITERATURĂ

S. Pușcariu, **Limba română**, București, 1976; **Cercetări și studii**, București, 1974.

Anatol Ciobanu, Stepan Misko, Emilia Oglindă ș.a. **Lingua Latina**. Coordonator *Anatol Ciobanu*, membru corespondent al A.Ș.M., doctor habilitat, profesor universitar, Chișinău, 1996.

Alexandru Mitru, **Legendele Olimpului**, Chișinău, 1990.

Horia C. Matei, **Enciclopedia antichității**, București, 1995.

Nicolae Corlăteanu, Ion Melniciuc, **Lexicologia**, Chișinău, 1992.

Nicolae Corlăteanu, **Despre atlas și atlas**, “Săptămâna”, 22 ianuarie 1999.

Vasile Melnic, **Aspecte umaniste ale limbii latine**, Chișinău, 2000.

Conf. dr. Mariana FLAIȘER,
Catedra de Limbi Moderne,
U. M. F. "Gr. Popa",
Iași

TERMENI SINONIMI PENTRU PICTOR, A PICTA, PICTURĂ

Preocupări pentru terminologia artelor, prin urmare și pentru terminologia picturii, se înregistrează încă din antichitate. Vitruviu, de pildă, este de părere "că termenii tehnici (cu referire la domeniul arhitecturii – M. F.), care au o circulație restrânsă, trebuie explicați"¹. În istoria artelor, în epoca de maximă înflorire a plasticii, când la Floranța lua ființă *Academia del Disegno* (1562), G. Vasari remarcă și conturarea unei terminologii de artă. Comentariile lui G. Vasari privitoare la arte, notele referitoare la tehnicile de realizare a unor opere de artă sunt scrise într-un limbaj nou, în care erau folosite "expresii și cuvintele proprii artelor și nu cele frumoase alese cu gingășie de către scriitorii"².

Publicarea primului dicționar de artă – *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*³ – de către Baldinuci la sfârșitul secolului al XVII-lea este o consecință firească a necesității explicării, "traducerii" termenilor utilizați în comentariile de artă. Preocupările pentru introducerea cuvintelor "de atelier" din domeniul artelor în dicționare se regăsesc într-o formă mult mai sistematizată în activitatea enciclopediștilor francezi. Voltaire îl încurajează de Duclos să introducă aceste cuvinte în *dicționarul Academiei* (1760), Jean Jacques Rousseau scrie un **Dicționar de muzică**, D. Diderot vorbește despre pictură în **Saloane** și despre muzică în **Nepotul lui Rameau**.

Pentru această epocă (secolele XVII-XVIII) în cultura românească întâlnim rudimente ale unei termino-

logii de artă, în general, și de pictură, în particular. În secolul al XVII-lea, în scrierile religioase, în cronică, prin traduceri, calcuri sau termeni populari începe a prinde contur o varietate stilistică deosebită. De origine populară, termenul "*scrisoare*" pentru *pictură* se întâlnește în Biblia de la București (1688) și la Nicolae Costin. Zugravul de icoane este numit "*scriitor de umbră*". Sintagma *scriitor de umbră*, calc după model grecesc⁴, are pentru receptorul de astăzi valoarea unei metafore în care se poate regăsi teoria platoniciană a artei, potrivit căreia arta, fiind știința imitației, nu realizează ideile, ci reproduce lucruri naturale sau artificiale, palide umbre ale acelorora. "Pictorul reproduce lucruri nevrednice în raport cu adevărul." Ca urmare, artiștii trebuie alungați dintr-o cetate ce va avea legi bune"⁵. Miron Costin vorbește în **De neamul moldovenilor** de "*trufașe meșteșuguri*"⁶, iar N. Costin descrie "*o scrisoare* în care se vedeau chipurile căpitanilor osăbi cu a domnilor cu mare meșteșug *scrise... care zugrăvitură și scrisoare* cu vremea de pe urmă au căzut și s-au șters"⁷.

În ceea ce privește conturarea conceptului de artă în cultura românească trebuie subliniat rolul important pe care l-a avut eruditul istoric D. Cantemir a cărui formație umanistă îl apropiase de textele clasice latine de unde preia ideea horatiană "pictorii și poeții au avut întotdeauna permisiunea de a îndrăzni orice"⁸. În **Sacrosanctae scientiae indepugnabilis imago** (1700), D. Cantemir încearcă să descopere rolul imaginii în cunoașterea adevărului, adevăr pe care îl consideră de nezugrăvit. Pentru atingerea acestui ideal va folosi instrumente "asemeni pictorilor care se servesc de penel înmuiat în culoare și pânză pentru a zugrăvi portretul dorit"⁹. Dacă în lucrările menționate scrise în limba latină nu putem afla termeni pentru *a picta*, *pictură* în limba română, în **Istoria ieroglifică**, D. Cantemir vorbește despre Homeleon în termeni platonicieni ("prin meșteșugul picturii se acoperă adevărul..."). "Homeleonul știa că cele de multe ori amăgele și minciunoase vâpșele,

toată *zugrăvală* și chipul adevărului scârnav *au muruit* și la cel luminos și a adevărului figură a vini peste putința șarurilor a fi dzicea¹⁰).

În toată literatura veche, referindu-se la “meșteșugul” picturii, cronicarii utilizează cu predilecție termeni de origine neogreacă: *zugrav*, *a zugrăvi*, *zugrăveală*, *zugrăvală*. Pe lângă notațiile din cronici, în diferite înscrisuri și pisanii este atestată prezența și circulația termenilor *a zugrăvi*, *zugrav*, *zugrăvele*. În Pisania de la Hurez (1734-1738), care reprezintă mai mult un document poetic al unui crez estetic, se spune: “s-au *zugrăvit* de mâinile mele cele de țărână... și noi vom muri iar lucru va rămâne în veci¹¹”. În secolul al XVIII-lea și până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, atâta timp cât influența limbii grecești era puternică în Principate, se remarcă folosirea preponderentă a termenilor derivați de la *zograf*. La Gh. Asachi, D. Golescu, N. Filimon, A. Mureșanu, Gh. Șincai și alți cărturari vocabulele *a zugrăvi* și *zugrav*, *zu-*

grăvire încep să fie dublate de către neologisme sinonime latino-romani-ce. Gh. Asachi, care a fost nu numai literat, întemeietor de școli și creatorul presei românești, ci și un pictor de talent, enumeră printre artele frumoase *zugrăvirea*¹². La A. Mureșanu și N. Filimon, în comentarii despre arta picturii, se întâlnesc dubletele sinonimice: “*zugrav* sau *pictore*”¹³ și *a zugrăvi* = *a depinge*, “*pictorii* flamanzi... să *depingă* Luvrul”¹⁴.

Pentru secolul al XIX-lea, mai familiarizat decât contemporanii săi cu teoriile despre arta din Occident, Al. Odobescu clasifică diferitele genuri de pictură după modelul esteticii franceze în: “*pictură de peisagiuri*, *pictură istorică*, *pictură de fantezie* care se zice *pictură de genre*”¹⁵. Scrierile lui Odobescu despre artele plastice “*Viitorul artelor în România, Note luate în Galeria de pictură din Drezda*” sunt lucrări interesante atât pentru istoria picturii, cât și pentru istoria limbii române literare. Recunoscut de către contemporani drept o auto-



Cezar SECRIERU. Codrii de la Ipotesti.

ritate în materie de estetică, definiția propusă de Al. Odobescu pentru artă este trecută de Sextil Pușcariu în **Dicționarul limbii române**¹⁶. Odobescu intuiește necesitatea introducerii neologismului în estetica de artă mai ales în momentul în care “științele și filozofia cer o limbă ce trebuiește încă formată...”, dar recomandă adoptarea acestor neologisme pentru a avea o “fizionomie românească”¹⁷.

Sfaturile lui Odobescu și ale altor cărturari ai secolului trecut privind folosirea neologismelor, locul și rolul lor în limba română literară au rămas fără ecou în terminologia picturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și de mai târziu. În comentariile de istorie a artelor plastice se află numeroase neologisme și xenisme care fac uneori anevoioasă înțelegerea textului: *pictură de chévalet*, *pictură à la dretrempe*, *pictură à fresque*¹⁸, *pictură în grissaille*¹⁹ etc. C. Maneca, într-un studiu care are ca temă terminologia picturii²⁰, opinează că structura acestei varietăți terminologice se află sub influența schimbărilor de concepție și practică survenite de-a lungul timpului în pictura română.

Argumentele care să susțină această afirmație pot fi termenii analizați în lucrarea noastră. *Zugrav*, de pildă, este înregistrat în dicționarele actuale având ca prim sens “lucrător specializat în zugrăvit”, prin urmare, *meșteșugar*. Pentru *zugrăveală*, *zugrăvire* se dă următoarea explicație “strat de protecție și ornamental aplicat pe zidurile unor elemente de construcție format de obicei dintr-o soluție apoasă cu pigmenți minerali și cu var”²¹. Cu toate că există artiști care pun accentul pe *tehnica realizării operei* de artă²², pe meșteșug, nici un pictor nu ar accepta astăzi să fie numit *zugrav*, când prima accepție a acestui cuvânt este aceea de *maistru în ale zugrăvelii* și nu *maistru inspirat de muze*.

Termenii *pictor*, *pictură*, *a picta*, care circulă astăzi în comentariile de artă, sunt neologisme adaptate de proveniență latino-romanică (lat. *pictura*, *pictor*, verbul *pingo* -ere) intrate în limba română prin intermediul limbii italiene (*pittore*, *pitura*, “*dipinti del mondo*” etc.)²³. Pornind de la sub-

stantivele *pictor* și *pictură*, s-au format numeroase derivate care circulă în limba română actuală. Dificultatea abordării clasei termenilor derivați rezidă în identificarea planului original de derivare (termenii neologici putând fi derivați în limba de origine sau pe terenul limbii române). Cei mai mulți dintre termenii derivați cu sufixe sau prefixe sunt preluați ca atare din limba franceză și sunt adaptați la mediul lingvistic românesc. Astfel, în comentariile de artă din secolul al XX-lea avem multiple exemple de termeni derivați sau realizați prin prefixare (cu aglutinarea elementelor lexicale componente): *pictograme*, *valoare ... transpicturală*²⁴, *scriere pictografică*²⁵, *limbaj pictural*²⁶, *lume pictorică*²⁷, *meșteșugul pictoricesc*, *picturalitate*²⁸, *motiv pictografic*²⁹ (în franceză: *pictogramme*, *pictographie*, *pictographique*, *pictural*³⁰). Elementul de noutate pe care terminologia din domeniul picturii îl înregistrează sub aspect etimologic în etapa actuală este reprezentat de gruparea, deocamdată restrânsă, a termenilor de origine engleză: “*action painting* (pictură gestuală), *combine painting*, *perceptual painting* (pictură perceptuală)”³¹ etc.

Ca o reîntoarcere spre cuvântul de început – *scrisoare* (pictură), dar în realitate o preferință pentru neologismul francez “*écriture*” (cu sensul de stil) este calculul lexical *scriitură* – mult folosit în comentariul de artă și nu numai: “*scriitura e lapidară*”³², *frumusețea scriiturii* (picturii – M. F.)³³ etc. O analiză specială s-ar putea face pentru termenii sinonimici care numesc *pictura* sau acțiunea de *a picta* cu o anume ironie, motivată de calitatea operei și, implicit, a meșteșugului sau talentului creatorului: *a mângâli*, *a vopsi* etc.: “*băzgăliturile* lor (ale impresioniștilor)”³⁴.

* * *

În concluzie, terminologia picturii în limba română, care este o varietate stilistică caracterizată printr-o varietate de termeni are la bază vocabulele *a picta* – *pictură* – *pictor*. În diacronie aceste noțiuni au fost numite inițial *scrisoare* și *zugrăvitură* (*zugrăveală*), iar artistul era numit *zugrav*, *pitore*.

Începând cu a II-a jumătate a secolului al XX-lea, odată cu pătrunderea masivă a neologismului latino-roman, se fixează în limba română termenii *pictorii*, *pictură*, *a picta*. Un număr însemnat de neologisme derivate (pictograma, pictural, picturalitate) completează familia lexicală în interiorul cărora puține cuvinte sunt create pe terenul limbii române (pictoricesc, pictorică, pictoră).

NOTE

¹ "Cuvintele ivite din necesitățile meșteșugului opun înțelegerii obscuritatea unui limbaj neobișnuit. Termenii de specialitate nu sunt răspândiți în vorbirea curentă, numeroase percepțe cuprinse în scrierile tehnice... trebuiesc explicate în enunțuri scurte și limpezi" (cf. Vitruviu, **Despre arhitectură**, Editura Academiei, București, 1964, p. 205).

² Georgio Vasari, **Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți**, vol. I, Editura Meridiane, București, 1962, p. 44.

³ Cf. Virgil Vătășianu, **Metoda cercetării în istoria artei**, Editura Meridiane, București, 1974, p. 25.

⁴ Vezi Eugen Munteanu, **Tipuri de calcuri lexicale, Biblia de la București...** Analele Științifice ale Universității "Al. I. Cuza", Iași, Serie nouă, Lingvistică, Tomul XXXVI, anul 1990, p. 92/34.

⁵ Platon, **Opere**, vol. V, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 424-425.

⁶ M. Costin, **De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor**, București, Socec, 1914, p. 13.

⁷ Nicolae Costin, **Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1600 și de la 1700 la 1701**, Opere I, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 201.

⁸ Dimitrie Cantemir, **Metafizica**, Editura Ancora, 1928, p. 47.

⁹ D. Cantemir, **Op. cit.**, p. 33.

¹⁰ D. Cantemir, **Istoria leroglifică**, Editura Minerva, vol. I-II, București, 1978.

¹¹ Răzvan Teodorescu, **Civilizația românilor între medieval și modern**, vol. II, Editura Meridiane, București, 1987, p. 161. N. Iorga menționează o inscripție pe o piatră funerară din biserică construită în timpul lui Petru la Hârlău care pomenește până astăzi numele *maistorului Gheorghe Zugravul* (cf. N. Iorga, **Scrieri despre artă**, Editura Meridiane, București, 1968, p. 140).

¹² Gh. Asachi, **Opere**, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 671.

¹³ Andrei Mureșanu, **Reflexii**, Editura Dacia, Cluj, 1977, p. 107, 127.

¹⁴ N. Filimon, **Excursii în Germania meridională, Nuvele**, Editura Minerva, București, 1984, p. 86, 88, 89.

¹⁵ Al. Odobescu, **Opere**, vol. I, Editura Academiei, 1965, p. 133.

¹⁶ După Al. Odobescu arta este "Măiestria de a produce, a înfățișa prin mijloace plastice, prin linii, culori, cuvinte, sunete, mișcări ce naște în privitori sau ascultători emoțiune estetică". Cf. **Dicționar al limbii române**, Editura Academiei, Librăriile Socec, București, 1913, sv.

¹⁷ Al. Odobescu, **Op. cit.**, p. 188.

¹⁸ N. Ideru, **Istoria artelor frumoase**, București, 1898, p. 231-190.

¹⁹ Revista "Arta", 1, 1989, 20.

²⁰ C. Maneca, M. Bulandra, **Probleme de terminologie artistică (Pictura)**, în *Limba română*, 1970, nr. 6, anul XIX, p. 533.

²¹ **Dicționarul explicativ al limbii române**, Editura Academiei, București, 1975, s. v.

²² "Pictura nu e visărie... e un meșteșug manual și trebuie să o practici ca un lucrător cinstit" (Revista "Arta", 1, 1931, p. 7). În același sens, N. Tonitza afirmă: "pictura, ca orice artă este în primul rând o meserie" (Cf. N. Tonitza, **Scrieri despre artă**, Editura Meridiane, București, 1962, p. 83).

²³ **Michelangelo – pittore**, Editura Rizzoli, Milano, 1966, p. 5-14.

²⁴ Magda Cârneci, **Ion Țuculescu**, Editura Meridiane, București, 1984, p. 74, 80.

²⁵ Revista "Arta", 6, 1989, p. 29.

²⁶ Revista "Arta plastică", 1956, p. 6.

²⁷ Revista "Arta", 3, 1989, p. 7.

²⁸ Francisc Șirato, **Încercări critice**, Editura Meridiane, București, 1967, p. 222.

²⁹ Tudor Vianu, **Fragmente moderne**, Editura Meridiane, București, 1972, p. 72.

³⁰ Vezi The Collins Robert, **French Dictionary**, Paris, 1987, sv.

³¹ C. Prut, **Dicționar de artă modernă**, Editura Albatros, București, 1982, p. 12, 15, 58.

³² Revista "Arta", 12, 1989, p. 36.

³³ Revista "Arta", 5, 1989, p. 37.

³⁴ Revista "Artele frumoase", nr. 3-4, 1922, anul I, p. 50.

Vlad POHILĂ
Chișinău

MIOARA AVRAM
(n. 1932)

Nume de referință în lingvistica română contemporană, doctor profesor universitar Mioara Avram este soția lingvistului Andrei Avram (n. 1930); împreună au crescut trei fii. S-a născut la 4 februarie 1932, la Tulcea, în familia ofițerului Nicolae Grigorescu și a Măndiței (n. Caraman), profesoară de română. După absolvirea liceului din orașul natal (1949), urmează Facultatea de Filologie (specialitatea: limba și literatura română) a Universității din București, a cărei licențiată devine în 1953. În 1959 își ia doctoratul, în cadrul Institutului de Lingvistică din București al Academiei Române, cu teza *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română*.

Din 1951 până în prezent activează la Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", din București, al Academiei Române, cu diverse încadrări succesive: preparator (1951), cercetător (1953), cercetător principal (1954), doctorand bursier (cu frecvență, 1955), cercetător ajutor (1958), cercetător principal (1960), șef de sector (1963), cercetător principal I și șef de sector (1990). Pensionată în 1999, este reangajată cu 1/2 normă în calitate de cercetătoare principală și șefă a sectorului de gramatică la același Institut al Academiei Române.

A activat, prin cumul, în învățământul superior: asistentă la Facultatea de Filologie a Universității din București (1954-1956), lector la Institutul Pedagogic "Maxim Gorki" (1961-1963), lector la Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității din București (1963-1967). Din 1969 conduce doctorate (7 teze susținute, 6 doctoranzi în stagiu).

A avut mai multe stagii de documentare în străinătate: U.R.S.S. (1965), Ceho-Slovacia (1966), Franța (1969, 1973). A ținut numeroase comunicări la manifestări științifice internaționale din Țară (al X-lea



O familie de lingviști celebri: Mioara și Andrei Avram.

Congres Internațional al lingviștilor – București, 1967; al XII-lea Congres Internațional de lingvistică și filologie romanică – București, 1968, Colocviul Internațional “Eugen Coșeriu” – Iași, 1992; Colocviul Internațional “Sextil Pușcariu” – Cluj-Napoca, 1998). În străinătate a ținut conferințe (Universitatea din Viena, 1993), mai participând la congrese și colocvii științifice – de lingvistică și filologie romanică, onomastică și românistică (Napoli – 1974; Trier – 1983, 1986; Berlin – 1987; Sofia – 1990; Regensburg – 1990; Paris – 1991; Tutzing/München – 1993, Palermo – 1995).

Mioara Avram a fost printre primii lingviști din România care a participat (începând cu anul 1990) la diverse conferințe, colocvii, simpozioane și a ținut diverse prelegeri la Chișinău: de popularizare a cunoștințelor lingvistice (în special, probleme de gramatică și ortografie, istoria limbii, cultivarea limbii etc.), despre identitatea limbii române vorbite pe ambele maluri ale Prutului; a scris, a redactat articole, studii, comunicări, memorii, declarații, apeluri, alte documente despre denumirea corectă – română – a limbii literare din Republica Moldova, Nordul Bucovinei și Sudul Basarabiei. În vara anului 1990, împreună cu alți colegi de breaslă de la București, a ținut la Chișinău cursuri de limba română pentru profesorii din școlile și liceele din Republica Moldova; ulterior, a prefațat lucrări de referință de autori sau editori basarabeni, a publicat articole și studii în periodice de specialitate de la Chișinău (“Revistă de lingvistică și de știință literară”, “Limba Română”); a acordat dreptul pentru editarea la Chișinău a cărților Domniei sale *Ortografie pentru toți* (Editura Litera, 1997) și “Cuvintele limbii române între corect și incorect” (Editura Cartier, 2001).

S-a impus plenar și rodnic în domeniul de activitate științifică precum: limba română (în special – gramatica istorică, descriptivă și normativă, formarea cuvintelor și ortografie; de asemenea – lexicologie, filologie, dialectologie), istoria lingvisticii românești, romanistică. Este autoarea unor importante studii și articole (circa

160), tipărite în publicații de specialitate (inclusiv 10 – în străinătate), a 50 de recenzii și cronici, peste 50 de articole de popularizare în periodice nelingvistice, 3 prefețe, 6 volume de autor. În mai multe articole, studii și cronici se referea la activitatea științifică a unor lingviști – înaintași sau contemporani, atât din Țară, cât și din străinătate (cu deosebire romaniști). A prezentat sute de emisiuni cu probleme de limbă la Radio București și la Televiziunea Română, prelegeri și conferințe la diferite redacții, edituri, universități, cursuri de perfecționare a cadrelor didactice; două cursuri de română pentru străini,

În 1960 tipărește, în baza tezei de doctor, lucrarea *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română* – o importantă cercetare în domeniul sintaxei istorice, pentru care în 1960 i s-a acordat Premiul “B.P. Hasdeu” al Academiei Române. Volumul *Gramatica pentru toți* (ed. I – 1986; ed. 2, revăzută și adăugită – 1997, ed. 3 – 2001), pentru deosebitele virtuți științifice pe care le întrunește, a fost supranumită de unii colegi de breaslă “Biblie a lingviștilor și filologilor români” (dr. prof. univ. Emil Ionescu). Rămân ca niște studii de referință în domeniu (cultivarea limbii sub cele mai diverse aspecte) cărțile Mioarei Avram *Probleme ale exprimării corecte* (1987), *Ortografie pentru toți. 30 de dificultăți* (1990, 1997) și *Cuvintele limbii române între corect și incorect* (2001). Broșura *Anglicismele în limba română actuală* (1998) e consacrată interferențelor lingvistice româno-anglo-americane, iar lucrarea *May We Introduce the Romanian Language to You?* (în colab. cu Marius Sala, 2000) îi are ca destinatari pe străinii ce doresc să studieze limba română. Scris și tipărit inițial în engleză, studiul va vedea lumina tiparului în curând și în română.

A participat la scrierea și redactarea unor lucrări colective de o importanță aparte pentru evoluția lingvisticii contemporane românești (11 lucrări, total 20 de volume, adesea fiind și conducătoare, coordonatoare), inclusiv: ediția academică a “Gramaticii limbii române” (vol. I, 1954; vol. II, 1963), *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în*

limba română (5 vol., 1959-1969), *Crestomație romanică* (vol. 1-3, 1962-1968), *Formarea cuvintelor în limba română* (3 vol., 1970, 1978, 1989), *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (redactor-responsabil; 1982), *Enciclopedia limbilor romanice* (1989), redactor responsabil (împreună cu acad. Silviu Berejan) la *Gramatica uzuală a limbii române* (Chișinău, 2001) ș.a.

Lucrările Mioarei Avram se remarcă printr-o impresionantă intuiție științifică, printr-o abordare aprofundată a subiectelor, prin meticulozitatea documentării, tăria argumentului, varietatea și concludența materialului ilustrativ (selectat ori alcătuit, de cele mai multe ori însă gândit și compus de autoare însăși), lingvistica îmbinând fericit scrierea savantă cu eleganța și accesibilitatea expunerii.

Este membră a unor organisme științifice internaționale (Société de Linguistique Romane; Réseau Panlatin de Terminologie (Realiter) și a mai multor foruri științifice din țară: Societatea Română de Lingvistică (din 1993 – președintă), Societatea Română de Lingvistică Romanică, Societatea de Științe Filologice (membră de onoare), Comisia de cultivare a limbii; este membră de onoare a Societății "Limba noastră cea română" din Chișinău. Membră în comitetele de redacție ale revistelor: "Studii și cercetări lingvistice" (din 1955), "Revue roumaine de linguistique" (din 1963; din 1988 – redactor responsabil adjunct), "Limbă și literatură" (1965-1971 și din 1977), "Limba română" (București, din 1978; din 1993 – redactor responsabil adjunct). Membră în comisia de admitere și de examinare la doctorat și referentă oficială în comisia de susținere a unor teze de doctorat la Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan" și la Universitatea din București. Acordă asistență științifică pentru Institutul de Lingvistică din Chișinău. Referent ("oponent critic") invitat la susținerea unei teze de doctorat la Universitatea din Lund (Suedia) și la Universitatea "Kliment Ohridski" din Sofia (Bulgaria), este autoarea mai multor referate pentru acordarea unor titluri științifice onorifice la Universitatea "Al.I. Cuza"

din Iași și la Universitatea "Ștefan cel Mare" din Suceava. Expert în Comisia GAR (granturile Academiei Române) – filologie.

Distincții: Premiul de Stat clasa II (în colectiv), pe anul 1953; Premiul "B.P. Hasdeu" al Academiei Române (1960); Ordinul Muncii clasa a III-a (1963); Premiul revistei "Flacăra" pentru lingvistică (1990). În anul 1992, la aniversarea a 60-a a distinsei savante, în semn de "stimă, recunoaștere și recunoștință", comitetul redacțional al revistei "Limba română" din București a scos un număr special "Omagiu Mioarei Avram" (nr. 1-2, ian. - febr.), cu numeroase trimiteri și referințe la opera sa lingvistică și filologică, sărbătorita fiind apreciată în nota-preambul a redacției ca "personalitate proeminentă a lingvisticii românești", "cu merite de netăgăduit în domeniul românisticii".

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a) Volume de autor

Avram, Mioara, **Anglicismele în limba română actuală**, București, Editura Academiei Române, 1997, 31 p. (Conferințele Acad. Române. Ciclul "Limba română și relațiile ei cu istoria și cultura românilor").

Avram, Mioara, **Cuvintele limbii române între corect și incorect**, Chișinău, Cartier, 2001, 303 p.

Avram, Mioara, **Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română**, București, Editura Academiei Române, 1960, 273 p.

Avram, Mioara, **Gramatica pentru toți**, Editura I, București, Editura Academiei Române, 1986, 411 p.

Avram, Mioara, **Gramatica pentru toți**, Ediția II-a, revăzută și adăugită, București: Humanitas, 1997, 597 p.

Avram, Mioara, **Ortografie pentru toți. 30 de dificultăți**, Editura I, București: Editura Academiei Române, 1990, 167 p.

Avram, Mioara, **Ortografie pentru toți. 30 de dificultăți**, Editura II-a, Chișinău, Litera, 1997, 287 p. (Biblioteca școlarăului).

Avram, Mioara, **Probleme ale exprimării corecte**, București, Editura Academiei române, 1987, 279 p.

Avram, Mioara, **May We Introduce The Romanian Language To You?/ Mi-**

oara Avram, Marius Sala, Bucharest, The Romanian Cultural Foundation, 2000.

b) Studii, articole, cronici, prefețe, recenzii

Avram, Mioara, **Analiza punctuației unui text literar** // "Limba și literatură", 1987, nr. 1-2, p. 91-99.

Avram, Mioara, **Condiționalul cu valoare de indicativ trecut în texte vechi românești** // "Studii și cercetări lingvistice", 1976, nr. 4, p. 353-358.

Avram, Mioara, **Considerații asupra situației limbii române în Republica Moldova** (Valabile numai în parte și pentru situația limbii române din Ucraina) // "Limba română", București, 1992, nr. 2 febr.-mart.), p. 149-157.

Avram, Mioara, **Contacte între română și alte limbi romanice** // "Studii și cercetări lingvistice", 1982, nr.3, p. 253-259.

Avram, Mioara, **Ctitori și maeștri (ai lingvisticii române contemporane)** // "Limba română", 1994, nr. 11-12 (nov.-dec), p. 513-516.

Avram, Mioara, **Cultisme adverbiale cu -e în limba română** // *Studii și cercetări lingvistice*, 1992, nr. 1 (ian.-febr.), p. 9-14.

Avram, Mioara, **Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române** // "Limba română", 1977, nr. 2 (mart.-apr.), p. 107-116.

Avram, Mioara, **Diversiunea "a"** (Pentru scrierea limitată a literei "ă" - numai în cuvântul "român" și în derivatele acestuia) // "România Liberă", 1991, 13 febr., p. 2; 14 febr., p. 2.

Avram, Mioara, **Jacques Byck și gramatica limbii române** // "Limba română", 1994, nr. 9-10 (sept. - oct.), p. 407-412.

Avram, Mioara, **Gramatica lui Alexandru Philippide** // Academia Română. *Memoriile secției de filologie, literatură și artă*. Seria IV. Tomul IV. 1982-1983, București, 1984, p. 87-94.

Avram, Mioara, **Iorgu Iordan și limba română** // Academia Română. *Memoriile secției de filologie, literatură și artă*. Seria IV. Tomul X. 1988, București, 1990, p. 67-74.

Avram, Mioara, **Limba română în Republica Moldova** (Analogii istorice generatoare de oprism) // "Revistă de lingvistică și știință literară", 1992, nr. 3, p. 59-65.

Avram, Mioara, **Moldovean, sub-dialectul (dialect dacoromân)** // *Enciclopedia limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 201.

Avram, Mioara, **O scrisoare inedită a lui Sextil Pușcariu** (*Vizând probleme*

de ortografie a limbii române) // "Limba română", 1992, nr. 4, p. 235-242.

Avram, Mioara, **Prefață** // *Dicționar al greșelilor de limbă*, Chișinău, Editura Arc, 1998, p. 5-7.

Avram, Mioara, **Prefață** // *Dicționar enciclopedic ilustrat*, Chișinău, Editura Cartier, 1999, p. 5-9.

Avram, Mioara, **Română, limba** // *Enciclopedia limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 274-279.

Avram, Mioara, **Un mare lingvist și profesor** // "România literară", 2000, 26 iul.-1 aug., p. 3, (Centenar Alexandru Graur).

Avram, Mioara, **Unificarea limbii noastre literare și cultivarea limbii în româna interbelică** // "Limba română", București, 1998, nr. 5-6, p. 293-303, (80 de ani de la Unire).

c) Scrieri despre Mioara Avram

Avram, Mioara // Jana Balacciu, Rodica Chiriacescu, *Dicționar de lingviști și filologi români*, București, Editura Albatros, 1978, p. 58.

Avram, Mioara // *Dicționar enciclopedic*, vol.I. A - C., 1993, București, Univers enciclopedic, p. 152.

Avram, Mioara // *Dicționar enciclopedic ilustrat*, Chișinău, Editura Cartier, 1999, p. 1156.

"Limba română este una și aceeași pentru toți", Interviu cu dr. prof. univ. Mioara Avram // "Țara", 2002, 5 febr., p.4. Consemnare: Zina Cerchez, (Aniversări).

Omagiu Mioarei Avram // "Limba română", București, 1992, nr. 1-2 (ian.-febr.).

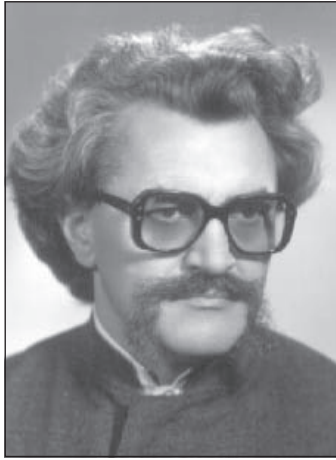
Omagiu Mioarei Avram // *Studii și cercetări lingvistice*, 1998, nr. 1-2.

"Pentru lingviști, lucrurile sunt clare" (În ceea ce privește șubrezenia argumentelor în favoarea scrierii generalizate a lui "ă" în interiorul cuvintelor): Interviu cu dna dr. prof. univ. Mioara Avram; prezentare a conlocutoarei // "Mesagerul", 1997, 31 oct., p.7. Consemnare: Rodica Mahu. - ("?" din "?" sau "a" din "a"?).

(Pohilă, Vlad, Prefață) // Mioara Avram, **Ortografie pentru toți**. Ed. a II-a, Chișinău, Litera, 1997, p. 2 (reversul foii de titlu).

Sala, Marius, **Mioara Avram. La 60 de ani** // "Revista de lingvistică și știință literară", 1992, nr. 3, p. 59-65. (Omagier).

Uniți prin limbă, cuget și simțire: Interviu cu lingvistele Mioara Avram și Flora Șuteu // "Glasul", 1990, 9 august, p. 10. Consemnare de Vlad Pohilă.



Florin GRINEA
Iași

I. L. CARAGIALE

1. O SCRISOARE PIERDUTĂ

Contactul cu demersul critic prilejuit de către comediile lui I. L. Caragiale în generația* imediat următoare magistralului tandem Maiorescu-Gherea** pare-ni-se a fi, oarecum, mai productiv, pentru abordarea dramaturgiei scriitorului sub auspiciul maioresciene***, decât “apelul” la opiniile critice pronunțate în “chestiunea Caragiale”, după 1930.

*Mihail Dragomirescu, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu și-au exprimat primele opinii despre comediile lui Caragiale între 1907 și 1928, deci în perioada de după “dominația” lui Maiorescu și a lui Gherea.

** Titu Maiorescu, **Comediile dlui I. L. Caragiale** (1885); Const. Dobrogeanu-Gherea, **Caragiale fluiert** (1885).

*** “... pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid (s. n. – F.G.); ...” (vezi, Titu Maiorescu, **Din critice**, ediție îngrijită (...) de Domnica Filimon, Editura Eminescu, București, 1978, p. 264).

De ce, însă, ar trebui să ne situăm în “zona Maiorescu” și să înțelegem **O scrisoare pierdută** nu, în primul rând, ca “o satiră politică”¹, ci drept un “atac”, orchestrat cu virtuozitate, la adresa *relațiilor interumane* – specifice societății sfârșitului de secol XIX – și a raportului dintre o anumită masă de oameni și instituția numită “Stat”? Răspundem simplu: pentru că textul lui Caragiale ne permite și o asemenea interpretare (vezi, de altfel, Ibrăileanu² care, departe de a fi o ingerință în universul comediei, îngăduie realizarea unei alte posibile imagini de ansamblu asupra operei în discuție).

Pentru a ne “dovedi” afirmația, ne permitem a reproduce câteva fragmente din: **Spiritul critic în Muntenia – Critica socială extremă: Caragiale** (1909) și **Pe marginea Noptii furtunoase** (1926)², reducând la minimum intervențiile noastre.

La 1909, **Conu Leonida față cu Reacțiunea** reprezintă, ca și **O noapte furtunoasă** sau **O scrisoare pierdută**, “... o șarjă directă împotriva liberalismului, ...” (vezi, *Spiritul critic...*) în care dramaturgul “...biciuiește o concepție, s-ar putea zice un partid”. În 1926, însă, Ibrăileanu “se corjează”: “Socotind (...), ca toată lumea, că acesta e înțelesul comediei, am făcut (...) greșeala de a deprecia semnificația acestei comedii (s. n. – F.G.)” (vezi, **Pe marginea Noptii...**). Și, mai departe: “importanța ei este cu totul alta (...) Caragiale pune concepțiile curente ale onora și chiar stările sufletești ale noastre (...) în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală (...). Definiția republicii – “nu mai plătește nimenea bir”, “fieștecare cetățean ia câte o leafă bună, toți într-o egalitate”, – e însuși idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorități a târgoveților români, care “se nasc bursieri, trăiesc funcționari și mor pensionari” (...) Maxima lui Conu Leonida (când Efimița, mai deșteaptă pentru că e mai naturală, îl întreabă de unde lefi (...): “Treaba statului, domnule; el ce grijă are? (...) – (...) nu este o simplă glumă. E concepția noastră a atotputerniciei statului (...). E sclavagismul nostru oriental (...). E concepția noastră că legile sunt pentru oricine, dar nu și pentru autorități (...) Că nu statul (...) e servul cetățenilor, ci aceștia sunt servii statului, (...) că statul e bunul nostru tiran al tuturor, care ne

dă bursă, leafă, pensie, și bătaie când nu ne purtăm bine...” (id.).

Iată, deci, o “imagine” mai cuprinzătoare decât aceea sugerată de Constantin Dobrogeanu-Gherea!

Primită, la premieră, cu ovații de publicul care își exprima entuziasmul chemându-l pe autor “după fiecare act”³ pe scenă, **O scrisoare pierdută** este o subtilă armonizare a *tehnicilor* artistice de factură clasică, cu metode specifice esteticii *Realismului* – Ca-ragiale demonstrând, din nou, că “are o dublă intuiție a individului: a categoriei lui sociale și sufletești. Această sinteză constituie rezistența operei lui. Comedia de moravuri se mpletește cu aceea de caracter”⁴.

Construită pe patru acte – aproape egale între ele, ca desfășurare în timp – opera are o structură simetrică, ilustrată, în parte, și de “distribuirea” celor 44 de scene (actele al doilea și al patrulea au câte 14 scene fiecare). Dar să reamintim, pe scurt, “faptele”.

Cu cele nouă scene ale sale, *actul întâi* ne prezintă întreaga suită de personaje – generatoare și purtătoare

de acțiune – precum și intriga, “accidentul” care va determina acțiunea: *pierderea și recuperarea unui bilet de amor*.

Această aserțiune ar putea naște nedumeriri, deoarece, de la opinia lui Gherea¹ până la, aproape, întreg contingentul criticilor literari de după Călinescu, s-a insistat cu obstinație asupra statutului de “comedie politică”, în acest caz “substanța” acțiunii fiind moravurile politice aduse la scenă deschisă prin confruntarea electorală. Fără a deza- vua o astfel de opinie, noi vom încerca să demonstrăm că “atmosfera politică” este numai “fundalul” necesar șarjei necruțătoare împotriva “maladiilor” care afectează grav sistemul “de relații și atitudini principale, realizate dominant în conduita”⁵ fiecărui individ, “sistem” ce reprezintă un element definitoriu pentru caracterul unei persoane.

Desigur, a pierde o “scrisoare de amor în toată regula”³ este un “fapt”, de multe ori, derizoriu; dar într-o “soțietate” – de fapt, într-o “zdrobitoare majoritate”, după cum precizează Ibrăileanu² – “unde nu e



Cezar SECRIERU. Cascada.

moral³ și nici “printipuri”, asemenea întâmplare banală se preschimbă în catastrofă – “metamorfoză” subtil înfățișată de Caragiale (vezi, finalul primei scene: “Cațavencu zice: “Mă prinț (...) că o să voteze cu noi (...) unul pe care contează bampirul (...) la ascultați scrisoarea asta”... (Tipătescu: Cine să fie? Ce scrisoare? Nu pricep”; de asemenea scenele a treia (monologul lui Trahanache), a patra, a cincea, a șasea (convorbirea “stâlpilor” puterii), a șaptea (“recitativul” Cetățeanului turmentat, și, în fine, a noua *contralovitură*: “I-am prins pe onorabilul cu alta mai boacăna”(id.).

Actul al doilea debutează cu “aranjarea” (de către “stâlpii” puterii: Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu) participării electoratului la urne (efort inutil, de altfel, deoarece “problema” este, numai, nominalizarea candidatului; odată nominalizată, “persoana” este și aleasă!); urmează: acuza la adresa prefectului, compunerea delatunii anonime, arestarea lui Cațavencu (din dispoziția “verbală” a prefectului!) și eliberarea lui (din ordinul “coanei Joița”), mărturisirea “de suflet” făcută de Pristanda lui Cațavencu, “intervenția” Cetățeanului și “filipica” lui Tipătescu, vizându-l pe “dom’ Nae” dar disimulată în admonestarea Cetățeanului (de altfel, singura cuvântare cu substrat electoral!). Momentul culminant – “depeșă” de la “centru” – este pregătit prin cele două “confruntări”: tensionata convorbire Zoe – Fănică și micul război dintre Tipătescu și Cațavencu.

Din acest act se impun atenției patru aspecte: tandemul Zoe – Fănică *mimează* ipostaza de îndrăgostiți – altfel, ei se conformează “modei”, fiind, doar, “amorezi” în “manieră” carnavalescă (în replica Zoei: “Te iubesc, dar scapă-mă” se condensează, credem, esența iubirii celor doi); *dominantele caracteriale* ale prefectului ar fi *iubirea de sine, autoconservarea, agresivitatea*, “materializate” în practicarea abuzului de putere; *atitudinea duplicitară* a polițaiului (vezi: scena a șaptea) potențează *servilismul*

dobândit al acestuia; *relația individ – Stat* (Guvern!) este clar conturată printr-un fel de “contrapunct:” **Zoe:** (...) Vom lupta contra guvernului!... / **Trahanache:** Ai puținică răbdare! / **Cațavencu:** Da, vom lupta contra guvernului! (...) / **Cetățeanul** (...): Da! vom lupta contra ... (...) ... adică nu ... Eu nu lupt contra guvernului!” (vezi observația lui Ibrăileanu!).

Actul al treilea – de numai șapte scene – este eminent “electoral”, dar ideea de “politic” își păstrează însușirea de fundal, deoarece accentul cade pe comportamentul individual al componentilor “grupului primar”⁵ (reprezentat de grupările *aparent* politice) și “grupului spontan” (id.): *multimea*. Duelul oratoric Farfuridi – Cațavencu nu este cerut decât tot de executarea șarjei, violent sarcastică, împotriva “incoerenței logice”⁴ a celor doi “retori” și nu contra partizanatului lor politic (care poate fi văzut drept “admirabil”, lipsind “cu desăvârșire”!). Discursurile, “tipice pentru fiecare”⁴, anticipează – credem – delicata orfevrărie argheziană prin siguranța potrivirii inspirate a cuvintelor; exerciții de retorică “pură”, ele nu pot dezvolta – sau susține – vre o idee, fie ea și “politică”, deoarece se înfățișează ca o perfectă “beție de cuvinte”. A le socoti cuvântări cu finalitate politică înseamnă a împrumuta textului intenții la care nu ambiționează. Acțiunea se continuă cu o nouă apariție a Cetățeanului, prin care – la fel ca și până aici – se schimbă ritmul și se împospătează atmosfera cu o briză de “comic fizic” (id.); urmează acțiunea de neutralizare a lui Cațavencu (fiesc, printr-o încăierare ca în suburbie!).

Tensiunea provocată de “scrisorică” este potențată în al patrulea act, prin momentul de derută produs atât de “dispariția” lui Nae Cațavencu, cât și de apariția lui Agamiță Dandanache, cu povestea sa despre o altă scrisoare și cu “imparțialitatea” pe care o declară. Clipa iminentului dezastru este subtil lucrată ca pentru a ne sugera

inconsistența acestuia: “**Zoe**: Om nebun! (...) mai întrebă ce e de făcut? (...) Să-ți dau polița: *scapă-mă* (s. n. – F.G.) să te scap! să schimbăm: dă-mi scrisoarea... / **Cațavencu**: Scrisoarea d-voastră ... / **Zoe**: Ei? / **Cațavencu**: N-o mai am!...” și: “**Cetățeanul**: (...) Eu am găsit (...) o pălărie (...) am vrut să-i scot căptușeala (...) când colo în căptușeală ... / **Zoe**: O scrisoare!”.

Și aici, ca și în actul al doilea, Zoe se adresează unui bărbat cu formula “scapă-mă”. Ce o amenința pe doamna Trahanache? Să spunem politicos: oprobriul public – deși onorabila doamnă “zice” altfel: *bârfa*, *bârfa* de joasă extracție (“În orașelul ăsta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decât bârfirea, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv...” – scena VI). Nu este vorba, deci, de o sancțiune în numele unei *Morale superioare*; mai curând, scriitorul ar sugera că se ia numele *Moralei* în deșert!

Cu intervenția “providențială” a Cetățeanului turmentat – singurul om căruia îi “poți întinde mâna fără să te simți pătat”⁶ – comedia atinge “fericitul” final în care “eroii”, plutind “între două lumi, (...) lipsiți și de poezia simplității, dar și de intelectualitatea oamenilor civilizați” (*id.*) dau frâu liber veseliei. Veselia lor, însă, ca și starea de fericire, de altfel, este doar o părere, “formă fără conținut” pe măsura surrogatului de viață ce le este propriu. Privindu-i cum chefuiesc “cu poporul”, ne vin în minte alte cuvinte ale lui Garabet Ibrăileanu:

“Când Conu Leonida (...) zice: “Să te ferească Dumnezeu de furia poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, chiote, tãmbãlãu (...) și lume, lume”, – nu e, (...), o simplă glumă bazată pe contrastul furie – paradă. E (...) fizionomia “revoluțiilor” noastre (...); evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană; noi numai le-am făcut primirea – cu petreceri, cu muzici și “tãmbãlãu”. “Furia” este o iluzie. Realitatea a fost “muzica”².

Am vorbit despre existența unor “maladii” care afectează sistemul relațiilor umane și cărora Caragiale le întocmește “fișa de observație”; este momentul să le numim: înșelăciune, șantaj, prostie trufaș afișată, atitu-

dine duplicitară, trafic de influență, delațiune, “imparțialitate”. Toate își pun amprenta pe profilul caracterial al acestei “soțietăți” și al fiecărui individ în parte; or, cum observa Ana Tuci-cov–Bogdan, când “ne pronunțăm despre caracterul cuiva, înseamnă că ne referim la sistemul lui de relații și atitudinile principale, realizat dominant în conduita sa”⁵, conduită ce se relevă în “universul” grupurilor – spontane, “naturale” sau constituite deliberat. Comportamentul individului și, în egală măsură, al “grupului” pare a-i capta scriitorului toată atenția, fapt ilustrat de întreaga operă a lui Caragiale.

Să reluăm, mai atent, câteva pasaje din **O scrisoare pierdută**:

“**Tipătescu** (mișcat): Care partid?... / **Farfuridi**: Adică partidul nostru: madam Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri...”.

“**Brânzovenescu**: Nu pricepi, neică Zahario, vorba noastră? Adică “noi”, partidul nostru, pentru cine votăm noi,...? / **Trahanache**: ... Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atarnă binele țării și de la binele țării atarnă binele nostru...”.

“**Trahanache** (către Cațavencu): Și așa zi, ai? d-ai noștri...?”.

“**Cațavencu**: ... (lui Tipătescu, încet): Să mă ierți și să mă iubești (expansiv) pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români ... mai mult, sau mai puțin onești! ...”.

Imaginea care prinde contur din fragmentele notate este – se pare – aceea a “familiei”, grup primar natural căruia i se subordonează “gruparea politică” (tot grup primar dar deliberat constituit). Apartenența la “familia” șefului politic local are valoarea unui postulat: “... pentru mine – spune Trahanache – să vie cineva să bănuiască pe Joița, ori pe amicul Fănică, totuna e ... E un om cu care (...) trăiesc de opt ani ...”. Pentru că o “familie” “... de la patruzsopt ... luptă și dă-i, și dă-i și luptă ...”, degeneratul ei descendent își proclamă dreptul de succesiune la un fotoliu de deputat (în treacăt fie spus: șantajul – acțiune firească precum oricare alta – prac-

ticat de Dandanache, nu are drept scop obținerea unui “favor”, ci are menirea de a “împrospăta” memoria celor în măsură a-i confirma “succesiunea”); fiindcă trebuie să întrețină o “familie mare”, Pristanda se lasă umilit de prefect (“Nu e stăpânul meu, de la care mănânc pâine eu și unsprezece suflete?”).

Ideea de “grup primar” este susținută în comedie și prin “dispunerea” personajelor în “cadrul” unei scene: în afara triunghiului conjugal și a “perechii” Farfuridi – Brânzovenescu (minigrupuri stabile!), personajele alcătuiesc, de preferință, triade: Tipătescu – Farfuridi – Brânzovenescu; Trahanache – Farfuridi – Brânzovenescu; Dandanache – Zoe Trahanache – Tipătescu dar și Tipătescu – (nevasta polițaiului) – Pristanda sau Pristanda – (Cațavencu) – Tipătescu, “persoanele” din paranteze nefiind prezente decât prin cuvintele ce le-au rostit și care sunt “citate” ca o replică în replică. De altfel, “tehnica” citării ilustrează stringenta nevoie a individului de a se asocia: “Bine zice fiu-meu – rostește Trahanache (și, parcă, se “împlinește!”) – “Tatițo, unde nu e moral... (etc.)” sau – “Tot vorba bieteii neveste, zice: “Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot...”. Zic: curat!” ori chiar și autocitare, dar într-o construcție dorită a fi “subțire”: “**Farfuridi** (grav): ... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: (etc., etc.)”. Construite să întrupeze, cu toată energia, doar “...o singură atitudine...”⁶, personajele în discuție nu se pot împlini decât în – și prin – “grup”; grupul le garantează existența (pe care și-o asigură înșelând, umilind – și umilindu-se –, șantajând, făcând și primind favoruri etc.) și posibilitatea de a se manifesta dezinvolt în toate domeniile, inclusiv – sau, mai ales! – în domeniul politic.

Regimul vieții de grup își pune “semnul” pe limbajul personajelor determinându-le să renunțe la vocabula “eu” pentru “noi”, “nostru”, “ai noștri”*. Doar când e vorba de o admitere sau de o posibilă excludere se mai folosesc forme pronominale la singular (“**Cațavencu** (...): Eu sunt candidatul grupului tânăr, inteligent

și independent ... (și “impertinent” completează Farfuridi – am bănui, mai mult pentru rimă!) or, dacă voi avea onoarea ca să mă agreeze și comitetul dv. ... / **Farfuridi** (...): Nu mai este comitetul nostru, este al dumatiale... (...): **Cațavencu** (...): Adică (...) dta nu mai ești al comitetului!”).

În final, se cuvine a sublinia ingeniozitatea cu care scriitorul își orchestrează opera pornind de la lait-motivul *scrisorii*: o scrisoare este pierdută și găsită, pe rând, de trei “persoane”: Zoe Trahanache, Cetățeanul turmentat, Nae Cațavencu; o alta este sustrasă și păstrată. Ambele scrisori devin “arme electorale”, ceea ce ar impune un “unison” pentru Cațavencu și Dandanache; dar Caragiale, mai subtil, “compune” un duo în care asemănările și deosebiriile dintre situațiile celor doi protagoniști se armonizează perfect. Prima scrisoare mai este însă și “hârtie indiferentă”, în mica arie a reproșului – interpretată de Tipătescu, și “plastografie” în partitura lui Trahanache (ar fi, de altfel, interesant de discutat această partitură: este ea a soțului înșelat, a unui confrate de-a lui Guvidi (*Mici economii*) sau a unui ins care petrece, în taină, pe seama viciilor celorlalți?).

O concluzie asupra capodoperei? Ne-am socoti printre aleși, dacă am putea-o formula. Din păcate, vorbele ne sunt goale – cum spune Arghezi – și nu le putem orândui într-o cât de modestă construcție, care să fie răbdată de tot în marginea cititorilor înălțate de Maiorescu, Ibrăileanu, Vianu ori Călinescu.

2. ÎN VREME DE RĂZBOI

Proza lui Caragiale, considerată a fi “...mai caracteristică pentru mentalitatea⁷ sa artistică, ar aparține, după Ibrăileanu, perioadelor a doua

*“Asocierea psihologică intimă în aceste grupuri duce până la un anume grad de fuzionare a individualităților, într-un sentiment al colectivității, la un proces de “nostrizare”, grupul (...) fiind tradus în noi”⁵.

și a treia de creație*, cu precizarea că numai în perioada a doua scriitorul este “un pictor de stări sufletești”².

Publicată în “Gazeta săteanului” (1898), ca și “La hanul lui Mânjoală”, nuvela **În vreme de război** se include în triada “poveștilor” despre “veșnicul han, locul răscrucilor și al tuturor tainelor”⁷, triadă care “debutează – cu **O făclie de Paște** (1892). Nu am reușit să descoperim vreo sursă de informație care să ateste existența, la Caragiale, a ideii de triadă și nici nu am putut afla “ordinea” în care au fost scrise cele trei nuvele; interpretând, însă, unele dintre observațiile făcute de Călinescu (**id.**) și Vianu⁸, am risca să avansăm ideea că **În vreme de război** ar face “trecerea” între “pozitivista”⁷ **O făclie de Paște** și **La hanul lui Mânjoală**, în care “miraculosul formează sâmburele însuși” (**id.**).

Compusă ca pentru a ilustra exemplar noțiunea de nuvelă, lucrarea prezintă o construcție de factură clasică pe trei secvențe: prima este aceea a “prezentării situației” care va genera conflictul; a doua – a “acumulărilor” de natură exterioară care potențează stările “de subconștientă”⁸; în fine, a treia – a tensiunii maxime și a “efectelor”.

Povestea celor doi frați – unul hangiu, altul preot – începe în “stil jurnalistic”, printr-o “știre de senzație”: “În sfârșit, ceata de tâlhari căzuse prinsă... Doi ani de zile, vreo câțiva voinici, (...) foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare”. Faptul că scriitorul “amestecă povestirea propriuzisă cu reportajul”⁹ nu mai provoacă, aici, “pete dizgrațioase” (**id.**), ca în nuvela **Păcat**, ci pregătește “compoziția” atmosferei care ne va copleși imediat ce “reporterul” lasă locul nuvelistului. Schimbarea de ton se face prin relevarea a două fapte bizare (vezi **Nuvele și schițe**, p. 468, aliniatul întâi),

cu ajutorul cărora se sugerează fie existența unor aspecte neconforme cu realitatea, fie faptul că realitatea se conduce după alte legi decât cele cunoscute nouă. Urmează o nouă inserție de stil gazetăresc, prin care suntem “fixați” în realitatea “nudă”, după care se produce o primă “cădere” din “... real în inexplicabil”¹⁰: “Ce avea preotul pe suflet? (...) Lucru greu (...) așa de greu, că dl. Stavrache, mai întâi, nici n-a voit să creadă (...) frate-său! preotul să fi fost capul bandeii de tâlhari!”³. Dubla existență a fratelui determină începutul “alunecării” hangiului într-o altă lume, cu legi pe care nu le cunoaște.

Odată proiectată situația conflictuală, mișcarea personajelor ar părea previzibilă: salvarea virtualului ocaș până la “prescrierea” faptei și găsirea unui “mod de viață” pentru “recuperarea” preotului-tâlhăr și reintegrarea lui în mediul social. Previzibila mișcare rămâne, însă, o aparență, deoarece, pe cât de insolit este statutul preotului lăncu, pe atât de straniu este comportamentul hangiului: Stavrache își trimite frațele, devenit, acum, “domnul lăncu Georgescu”, pe front (în Războiul de independență, probabil!). E drept, câmpul de luptă poate conferi o altă identitate – dar poate costa viața; și “faptul” se “produce”: fostul preot, acum brav oștean, moare “pe câmpul de onoare”³, după cum se “atestă” într-o scrisoare.

Secvența a doua aduce în prim plan imprevizibilul: răposatul preot își terorizează fratele (care se înstăpânise asupra averii rămase de la defunct!): recurența coșmarurilor, “trăite” până la paroxism, îl fac pe hangiu să diferențieze tot mai greu tărâmul real de cel oniric. Care ar putea fi cauza unei atare situații? George Călinescu presupune “o tară”⁷ în familia celor doi frați: “Posibil, alcoolism...” (**id.**). Noi însă am înclina spre o altă sugestie a criticului: “... lăcomia lui (a hangiului – F.G.) este așa de mare și ideea de a înapoia averea atât de chinuitoare, încât se petrece cu el o dramă neașteptată” (**id.**). “Tara” ar putea fi, deci, patima înavuțirii, stare maladivă ce se poate trăi în felul lui Hagi – Tudose,

* “Întâia e a **Comediilor** (...). A doua, (...), e a **Năpastei**, a **Făcliei de Paști** și a nuvelei **Păcat**. A treia, a **Momentelor** (...) în perioada întâia și a treia Caragiale e un scriitor satiric; în perioada a doua e un scriitor tragic (...): ca satiric, (...) e un pictor de moravuri; ca tragic, un pictor de stări sufletești (...), satira sa e socială, tragedia sa e psihologică”².

în maniera – de o ușoară coloratură romantică – a preotului tâlhar, și, mai apoi, oștean, sau în chipul de a-ți însuși, printr-o abilă manevră, averea altuia – cum procedează Stavrance. Cel ce se chinuiește pe sine, pentru extazul de a privi și vântura grămada de bani, suferă de o boală care te cutremură dar nu te oprește să-l compătimentești; cel care se “dublează”, posedat fiind de demonul înavuțirii, asumându-și, deliberat, riscurile haideuciei – și, constrâns de împrejurări, pe cele ale vieții de soldat – te șochează prin temeritatea vecină cu demența; dar cel ce – calculând tenace sau exploatănd, fără scrupule, o situație – se înstăpânește asupra averii fratelui – îți clatină credința că *omul* este purtătorul unui grăunte de divinitate.

Teroarea pe care Stavrance o trăiește pe timpul, dar și în afara coșmarurilor atinge punctul critic în secvența a treia, centrată pe momentul întâlnirii – reale, de această dată! – dintre cei doi frați, întâlnire “notată” de Caragiale cu “... amănunte culese din câmpul modificărilor organice”⁸: “Hangiul deschise gura mare, să spună ceva, dar gura, fără să scoată un sunet, nu se mai putu închide; (...) trupul se înfundă repede (...) mâinile se ridicară și-ncepură să frământa-n sec din degete; ochii-și întoarseră privirile din adânci depărtări, de-afară, afundându-le treptat înăuntrul bolții capului ...”⁹. “Căderea din real”¹⁰ se accelerează: personajul nu mai distinge realitatea de lumea fantasmelor: “Stavrance (...) se duse drept la icoane: făcu câteva cruci și mătâanii; apoi se sui în pat și se trânti pe o ureche, strângându-și genunchii în coate (...) Dormea? ... Visa urât? ... Așa de repede s-adoarmă? ... Se preface? ...”. Și, când fratele fugar îi atinge umărul, criza irupe: “... un răcnet! – (...) – și omul adormit se ridică în picioare, cu chipul îngrozitor, cu părul vâlvoi ...”¹¹. Violența demențială îl ia în stăpânire și hangiul rămâne definitiv prizonierul lumii care îl înspăimântă de moarte, în timp ce preotul, care a nesocotit Poruncile, se vede părăsit de noroc.

Ingenios construită, nuvela **În**

vreme de război întredeschide, doar, poarta care ne separă de fantastic; personajul-axă, hangiul Stavrance, rămâne suspendat între două lumi, pierzându-se în beznele ce i-au invadat spiritul.

NOTE BIBLIOGRAFICE

¹ Dobrogeanu-Gherea, Const., I. L. **Caragiale** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, Studiu introductiv (...) și bibliografie de Liviu Călin, Editura Eminescu (“Biblioteca critică”), București, 1974, p. 63.

² Ibrăileanu, Garabet, **Spiritul critic în Muntenia – Critica socială extremă: Caragiale** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, p. 69-70 și **Pe marginea Noptii furtunoase** // *Studii literare*, Antologie (...) și note (...) de Ion Bălu, Editura Tineretului (Lyceum 28), 1968, p. 213-215.

³ Caragiale, I. L., **O scrisoare pierdută**, Prefață (...) și bibliografie de Ion Roman, Editura Albatros, Lyceum (texte comentate), 1973, p. 20; 15 și **Opere alese**, Antologie și prefață Marin Preda, **Nuvele și schițe**, Editura “Cartea Moldovenească”, 1972, p. 467-468.

⁴ Constantinescu, Pompiliu, I. L. **Caragiale** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, p. 100.

⁵ Tucicov-Bogdan, Ana, **Psihologie generală și psihologie socială**, vol. II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 215; 259; 262.

⁶ Lovinescu, Eugen, **1. Caragiale, comedii sale. 2. Năpasta** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, p. 90-91.

⁷ Călinescu, George, I. L. **Caragiale** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, p. 198; 204; 201; 198; 202.

⁸ Vianu, Tudor, **Arta prozatorilor români**, Editura Eminescu, București, 1973, p. 130-131 și **Scritori români**, II, ediție îngrijită de Cornelia Botez, Editura Minerva (B. P. T.), București, 1970, p. 202; 205.

⁹ Zarifopol, Paul, **Publicul și arta lui Caragiale** // I. L. *Caragiale interpretat de ...*, p. 115-116.

¹⁰ Todorov, Tzvetan, **Introducere în literatura fantastică**, Editura Univers, București, 1973, p. 50.

**Gheorghe CIOCOI**

ASEMENI FLUVIULUI E LIMBA

Mai avem ce lăsa
Celor ce vin după noi, de departe,
“Luceafărul” a scăpat
de uitare și de moarte,
de dispariția lentă-a catargelor.
Limba e asemeni fluviului
Larg, curat, adânc, fără de margini.

DACII PE TIMP DE NOAPTE

Din pragul Țării Ocnitei, a Țării de Sus
Din pragul casei mele părintești
Mă uit la luceafărul cel fără de apus
Și văd dealurile vii de la Ipotești,
Văd o femeie cu gene firave de azur,
Căreia un vânt îi zice Veronica.
Cât ține cerul cel negru – de jur împrejur –
O pasăre nocturnă poeziei pe nume îi strigă.
Nu răspunde nimeni păsării, de obicei,
Nici chiar ecoul cel fără de întoarcere,
În aceste sacre momente se fac pomii grei,
Luceafărul aude respirația dacilor...

CERUL DE LA CEPELEUȚI

Cerul de la Cepeleuți
Nu încape nici în ochii apelor,

Se ridică din izvoare băiatul desculț
Și se dă de el aproape, atât de aproape.

Cerul de la Cepeleuți
Ca o scoică albastră răsună,
Când și de pe-o muchie de munți
Mă strigă, mă strigă strigătul lunii.

Cerul de la Cepeleuți
Poate și iarna să înflorească –
Satule, tu ai răbdare să ne ascuți,
Tu nu ți-ai uitat firea ta țărănească?

Cerul de la Cepeleuți
A liliac violet miroase,
A frunză de mintă. Te uiți?
Cade aerul străvechi de pe case.

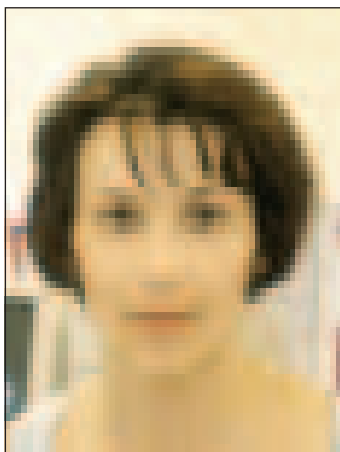
Cerul de la Cepeleuți
Îl poartă ca pe un vis tata și mama
Să-l aibă pentru ani mulți.
Ca nici în visul meu să nu se destrame.

GRAIUL LATIN AL FLORII DE LÂNGĂ NOI

Stelele mari
Sărută ochii lui Ștefan cel Mare
Și gândurile noastre
Încep mai sus de păsările cerului să zboare.
Lanuri de spice mari
Se apleacă la picioarele lui Ștefan cel Mare,
Se apleacă a rod nou,
Dar mai ales a grai latin de înviată floare.
Verbele mari
Cutreieră lacrima lui Ștefan cel Mare,
Fiindcă astăzi verbele graiului meu
R nasc din verbul a fi, din foc și din neuitare.

Autorul „Arborilor îndrăgostiți” porcede la o eminescianizare a universului său, trecând totul prin prisma farmecului pe care-l exercită marele poet. Este o atitudine simpatetică, de fuzionare deplină cu gândurile și simțirea lui, dar și o încercare mai serioasă de raportare la universul eminescian. Așadar, Eminescu este prisma universală prin care sunt privite toate lucrurile și puse problemele care-l frământă pe omul de azi. Condiția umană, de ordin existențial, se întâlnește cu condiția basarabeanului redeșteptat în conștiința sa de neam. De aceea foarte multe poezii ale lui Gheorghe Ciocoi sunt închinare cultului trecutului, limbii, demnității naționale.

Mihai CIMPOI



Silvia LOZOVANU
Cluj-Napoca

POEM NESCRIS

niciodată nu vei ști
cât din oasele
carnea
sângele
și respirația mea
a fost sevă
pentru acest poem
nescris

VIS ALB

m-am cuibărit de-o viață
în această bibliotecă albă
cu polițe de gheață
pe care cărțile
(din care
gonite de mușgai
au evadat toate literele)
stau la linia albă a inocenței
și așteaptă să vină cuvinte albe
să le cucerească

stau în acest templu
cu aer livresc
flămândă de alb
prinsă în lanțurile albe ale libertății
și admir croncănitul ciorilor albe
ele scapă peste mine cuvinte-poliedre
înfășate în foile albe imaculate ale acestei cărți

FĂRĂ ECOU

ce-ți pasă ție de curcubeu
(nici măcar nu-l observi)
ei și ce dacă a venit o altă zi
oricum stai în fotoliul tău
(foarte dependent de *legea lui Hooke*)

e comod să privești stând în fotoliu
știrile de ultimă oră
să auzi ce se face
în lume
în țară
în Cluj
în piața Avram Iancu
să auzi cum *unii* protestează
împotriva introducerii limbii ruse
în școlile RM ca limbă obligatorie de studiu

te adâncești și mai comod în fotoliul
ce-ți poartă izul de indiferență
apeși pe butonul stop
al telecomandei

chiar dacă și
Eminescu vrea să creadă
că ești român și punctum
nu e suficient doar
să te naști român
mai trebuie să și fii

săru'mâna doamnă
NU-MI PASĂ MIE
de fapt venisem pentru un dialog

JOYEUSES FETES

o cină romantică cu o lumânare
flacăra - limbă de viperă

lumânarea își varsă vulcanic
lava de parafină
peste zidurile cetății
în stare de asediu

mișcare brawniană
parafină topită

curgere în sus spre lumină
transcendență

cap-coadă
coadă-cap
daoism gata să pape capul
sau/și coada cu tot cu
papucii pe care ai putea
să i-i dai cuiva
ca desert
la o cină romantică

REMIZĂ

zici să facem o partidută ...
de șah
nu impun culoarea figurilor
de joc
oricum știu că preferi blondele
în fond
spui că nu contează culoarea
se poate schimba
năravul rămâne
de fapt cine câștigă contează
sau poate
e mai important jocul
ești bun?
știi strategii de joc?
eu?
eu nu știu
dacă știu
dar simt
că regele e pe moarte
fac o mutare
șah și mat
sunt în pielea reginei
schimbarea decorului
ești ok?
și eu

pentru o remiză
să vii la cascada de pe Someș
să vezi cum apa trece
pietrele rămân verzi
și la moara timpului
se macină secundele

Corina Matei GHERMAN
Iași

TRAIECTORII

Scânteiez în lumina stinsă
e lumina mea, poate a ta
când aprinzându-mă te-ai
pierdut absolutului
iremediabilei nereîntoarceri
dezechilibrului echilibrului
în creierul meu calcula
traiectorii imprevizibile
ale trecerii dincolo de viață
arzând culoarea sângelui
crucificându-mi neexistența.

SIMT

Rămân rezemată de ploaia umbrelei
atât de aproape îmi pare că sunt
îmi vorbește despre
echilibrul universului
mă simt o planetă
ce se rotește sub un
unghi ce nu vrea să se calculeze
împodobindu-se secret.

VIAȚĂ DE ÎMPRUMUT

Ecou de clopot în timpanul pădurii de speranțe
sfinții din închisoarea catapetesmei
se împrăștie cu tăcerea vitraliilor
ce moarte-s rugăciunile din seara veșniciei
o singură biserică sprijină cerul împrăștiat
aud chemarea ecoului ce se îndoia că există
acea clipă furată veșniciei neveșnice
botează cu prenume abecedarul nescris
viața din geana ochiului verde.

AMURG

De ce-mi lovești adâncul ochiului
resturi de geamuri aruncate
din timpul îndoliat când amurgul
refuză auzul nopții
se colora
cădeau serile în ochiul dimineții
o ciocârlie repeta refrenul învierii
dansa pe-o rază albastră
solfegiul nedescifrat
de Ramses al doilea
cercuri totdeauna tangente zborului
era urma plecării de pescăruș
da mi-a sosit copilăria.

MAI AȘTEPT

Mai aștept, mai aștept
poate să-mi ardă visul
mă aflu pe vârful de sus
unde distilăria de speranțe
și-a oprit mersul
neputând pricepe
săbiile ascunse în gândurile mele
distilează la întâmplare
când o mână un ochi o geană
și golul din cameră golindu-l
stau absentă așteptând
corabia naufragiată
în marea uitării de pe lună.

SUNET

Sunet rupt de prăpastia clopotului
orizont trist la marginea norului
niciodată dansând pe aripile clipei
nu vei auzi urma întoarcerii timpului
au înviat trandafirii verzi
membrana gândului înmugurește
pe drumul stelei îngeri șchiopi
ce explodat era amurgul.

VIS UCIS

Prin ochi de geam aud vocea luminii
o chem în casa sufletului
așteptare pictată cu zâmbet
lacrimă de fericire aruncată
speranței din poarta risipirii
erau pașii tăi fără întoarcere
te-am refuzat împrăștiind primăvara
ce albă era prăpastia norului
prăpastia visului ucis.

NICIODATĂ

Ninge cald cu primăvară
turnul de lumină galopează
rădăcini se răzvrătesc în humă
prin vidul sevei copacii dansează
bucuria vieții verde se aude
o buburuză cu ochi de păianjen
lansează volumul începutului când
noaptea va înflori în spinul pădădiei
da da da de atunci și eu voi
străfulgera în aceeași primăvară căzută
gândurilor mele niciodată închise.

POATE

De unde aveam altarul
pe care sfinții răstigniți
rămân singuri risipind liniștea
ruginită în zbaterea mâhnirii
din lumânările trecutului
împrăștii pereți spartți pe mai departe
îmi vopsesc în negru visul
săvârșind poate
cel mai frumos păcat din univers.

Maria NIȚU
Timișoara

EMINESCU ÎN TIMIȘOARA

FILE DIN POVESTE

[Pagini strict documentare, comentariul auctorial nul, eventual un mic aport regizoral]:

A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi, nu s-ar povesti... Pe când, ca acum, se nășteau oameni, care, în timp, deveneau strămoși...

Era în Moldova, "pe-un picior de plai / pe-o gură de rai", la Cernăuți, un oraș pe Prut, în anul de grație 1866.

Mihai, [*personajul romantic*], un tânăr "cu negre plete", de 16 ani, prin mai – iunie, mai pe jos, mai cu căruța, străbătea drumul din Bucovina spre Ardeal, pentru a ajunge la Blaj. Era poate și ceva dintr-o chemare strămoșească: ramura Iminovici avea origine ardelenască (în 1735 se năștea la Blaj *Petrea (Petru) Iminovici*, (m. 1811), tatăl lui Vasile Eminovici (Iminovici), (n. 1780, Blaj – m. 20 februarie 1844), deci bunicul căminarului Gh. Eminovici (n. 1812 – Călinești) și străbunicul lui Eminescu. În 14 noiembrie 1804 e prima atestare în condicile de stare civilă ale satului Călinești a numelui lui Vasile Eminovici, "dascăl" în sat, deci de fapt prima atestare în Moldova a familiei Eminovici, venită de pe meleaguri ardelenice, de la Blaj).

Tânărul era Mihai Eminovici, proaspăt nășit – Mihai Eminescu (în 25 februarie 1866, revista "Familia" îi publicase prima poezie, *De-aș avea*, și redactorii, Iosif Vulcan și Iulian Grozescu, îi schimbaseră numele, cu terminație cam slavă, românizându-l, nășire rămasă consacrată definitiv).

Citim în *Geniu pustiu*:

"Într-o zi frumoasă de vară îmi

făcui legăturică, o pusei în vârful bățului și o luai la picior pe drumul cel mare împărătesc. Mergeam astfel printre câmpii cu holde... Holdele miroseau și se coceau de arșița soarelui... eu îmi puseseam pălăria în vârful capului, astfel încât fruntea îmi rămânea liberă și goală și fluieram alene un cântec monoton, și numai lucii și mari picături de sudoare îmi curgeau pe frunte de-a lungul obrazului".

La Mureș-Odorhei, Mihai e întâlnit de preotul Ioan Cotta din Bicaz, care mergea cu căruța spre Blaj. Tânărul îi mărturisea că e mistuit de dorul de a vedea orașul "de unde a răsărit românismul". Când grupul la care s-a alăturat s-a apropiat de oraș, Eminescu și-a luat pălăria și a salutat strigând: "Te salut din inimă, Romă-mică!".

La Blaj e găzduit la I. Cotta, apoi la studentul Ștefan Cacoveanu, care își va aminti: "a stat la mine din 1866, de la sfârșitul lunii mai, până către 15 iulie al aceluiași an".

În 27-28 august, la Alba-Iulia e Adunarea generală a Asociațiunii Astra, la care e văzut și Eminescu.

În 29 august, după Adunare, e întâlnit de părintele Orga, și un alt teolog, lângă Mihalț: "aștepta acolo să treacă cu podul umblător și, neavând ce face, se juca cu niște copii de țaran. L-am luat cu noi, am trecut Mureșul și ne-am dus toți trei la noi acasă, în Bucerdea grănoasă (...) A doua zi după prânz, el a dispărut fără să zică ceva... Am auzit apoi că a umblat cu copiii prin sat, dar apoi s-a dus. Unde s-a dus, nu știu...".

În 30 august se reîntoarce la Blaj, unde mai e văzut trei săptămâni. Venise de fapt la Blaj și cu gândul de a-și completa studiile începute la gimnaziul din Cernăuți și abandonate, după moartea profesorului îndrăgit, Aron Pumnul (n. 1818 – m. 24 ianuarie 1866). N. Petre Petrescu, elev la Blaj, își va aminti: "L-am văzut cu manualul de fizică și matematică. Studiile acestea zicea că-i sunt grele și nu se împacă cu ele". Prin septembrie, se pare că "e supus unui examen scripturistic din greacă, dar

n-a putut reuși. Prof. Alămpiu Blășan, care îl izolase într-o sală, l-a găsit plângând de necaz și de rușine că nu putuse lucra tema ce-i fusese dată la examenul de limba greacă”. În 15 septembrie încep cursurile la gimnaziul din Blaj, și Mihai Eminescu nu figurează printre cei înscriși.

Prin octombrie 1866, sleit de foame, fără să fi luat examenele, fără bani, pornește, mai mult pe jos, spre Sibiu. Orașul îi era familiar, din 1864, 1865, când trecuse aici cl. a III-a, venit atunci la fratele lui, Ilie, elev la Liceul german. Își găsește deci cunoștințe. E prezentat lui N. Densușianu, care îl știa din poeziile publicate în “Familia” (*De-aș avea, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Din străinătate, La Bucovina, Speranța*).

Tânărul de 16 ani era într-o stare jalnică, curgeau zdrențele de pe el. Densușianu îl ia acasă, îl îmbracă din cap până în picioare, îl găzduiește. De aici va pleca cu o scrisoare de recomandare către Popa Bratu, om de vază din Rășinari, bunicul lui O. Goga.

Poate în acest răstimp de periplu prin Ardeal și Banat, până-n iulie 1867 (când e întâlnit de trupa lui Iorgu Caragiale în Giurgiu și angajat ca sufleur), pribeagul trece prin Timișoara, pe la fratele său, Nicolae. “Anul 1867 este cel mai obscur din cei șase din viața de pribeag a lui Eminescu”¹. Nu știm nimic sigur. Doar supoziții, pe baza unei scrisori în ciornă (datată aprox. 1869-1871) a lui Eminescu către o persoană din Timișoara, se pare că destul de importantă, cât să spere că-l poate ajuta cu informații despre fratele său, Nicolae:

“Mult stimat domn C.

De mine nu vă veți fi aducând aminte, deși am avut onoarea de a vorbi cu dvs., poate v-a scăpat chiar și urma numelui meu, prin urmare este o cutezare a mă îndrepta la dvs. cu o întrebare. (...)

În Timișoara trebuie să fi trăit un om sub numele de Nicolae Eminovici, scriitor [ajutor în cancelarie] la avocatul Emmerich Christian. Acest om este fratele meu. Nu știu de ani nimic de el; el n-a răspuns la multe scrisori trimise de acasă, de aceea familia

e-n eternă nesiguranță; dacă e mort sau mai trăiește încă, și dacă trăiește, cum? În anul 1867 am avut onoarea a vorbi cu dvs., prin urmare față cu îndoielile penibile ale familiei, mi-am adus aminte de numele dvs., și-am gândit că, prin pozițiunea distinsă ce o ocupați, veți fi în stare să-mi dați o asemenea relațiune”.

Nicolae, despre care fapt se știu cele mai puține lucruri [*ca să prezentăm personajele balzacian*], era fratele mai mare: (n. 2 februarie 1843, a terminat liceul la Cernăuți, unde a stat în gazdă la Aron Pumnul, a urmat dreptul la Sibiu, și se pare că a practicat avocatura în Timișoara). Era “foarte inteligent și învățat, (...), blând, manierat, iar când tatăl său îl certa, fapt care se repeta cam des, el se închidea atunci în camera lui și stătea abătut”².

În *Amintiri*, Slavici confirmă, neprecizând data, că Eminescu “stătuse la Timișoara, unde avea un frate mai mare”.

V. Birou crede că acel domn C. ar fi N. Coșariu, care era avocat, și “timp de 30 de ani asesor la Sedria orfanală”, și avea o anumită greutate [deși atunci, N. Coșariu avea doar 25 de ani, dar poate tinerii s-au cunoscut și au conversat pe diverse teme de interes comun].

În 1868 însă e sigură prezența lui în Timișoara, cu trupa Teatrului Național condusă de Mihail Pascaly, din care făcea și Mihai parte, ca sufleur, copist de roluri și secretar particular al directorului (și poate și ca actor, la nevoie, în roluri secundare, având în vedere memoria excepțională a lui Eminescu și componența restrânsă ca număr a ansamblului), în turneul ei prin Ardeal, din mai până-n septembrie 1868.

Teatrul obținuse viza oficială a Consulatului general austriac din București. S-a trecut frontiera pe la punctul de control Predeal, “în dili- gențe ori în chervane brașovenești”³, și călătoria a durat trei zile de la București până la Brașov.

Revistele timpului consemnează generos evenimentul.

Turneul, până în septembrie, a străbătut șase orașe transilvănene: Brașov (17 mai -15 iunie), Sibiu (18 -29 iunie), Lugoj (4-26 iulie), Timișoara (28 iulie - 31 iulie), Arad (1 august-27 august), Oravița (31 august).

Ziarul sibian "Hermannstadter Zeitung" din 18 iunie va publica și lista membrilor ansamblului: damele Catinca Dimitrescu, Maria Vasilescu, Matilda Pascaly, Maria Gestianu și domnii Ioan Săpeanu, Mihali Pascaly, Ion Gestianu, Victor Fraiwald, Mihai Eminescu, Petre Velescu, Simion Bălănescu.

Societatea românească din Sibiu dă un banchet festiv, la hotelul Împăratul Romanilor. Ieronim Barițiu, care îl vedea prima oară pe poet, nota că era "un tânăr (...) cu părul lung și de culoare neagră, foarte frumoasă, cu niște ochi expresivi, vorbitori și totodată misterioși".

"Membrii societății peste tot sunt tineri, bine aleși și modești", nota A. M. Marinescu în articolul "*Teatrul național*", în revista "Familia", nr. 9/21 iulie 1868.

Atanasie Marian Marienescu era pe atunci jurist la Lugoj și vechi colaborator al revistei "Familia", spațiu comun de activitate cu Eminescu. Articolele sale vădeau preocupări legate de datini și poezia populară, de interes și pentru Eminescu. At. Marienescu avea de asemenea și preocupări literare, chiar se discuta-se ideea ca trupa să pună în scenă, în timpul turneului, o piesă originală a lui At. Marienescu, "*O glumă*", și desigur Eminescu luase în primire textul, ca un fel de secretar literar, cum sigur era. Despre At. M. Marienescu Eminescu putea fi informat și din *Lepturariul*... lui A. Pumnul, în care profesorul îndrăgit îl prezenta elogios: "născut în satul Lipova în Banat (...), este unul de-n cei mai talentați și mai zeloși fii ai națiunii române". În mod sigur cei doi s-au întâlnit în perioada lugojeană, de trei săptămâni.

Eminescu [*personajul nostru romantic*] era îndrăgostit de tânăra

și talentata actriță-pianistă din trupă, Maria Vasilescu.

Dar aceasta, artista-cântăreață, alintată de Eminescu "Marița", cu suflet poate ceva răvășit de invidie pe succesul Matildei Pascaly (care, deși gravidă în ultima lună, la Lugoj fusese prima stea feminină), pleacă intempestiv, fără serioase motive la București (neînduplecată în hotărâre nici de rugămintele tandre ale lui Eminescu), în timpul turneului, dezorganizând cumva programul. Respins și dezamăgit (și cum exprimarea sa a fost mereu pătimaș poezia), îi dedică actriței poezia "*La o artistă*", trimisă la revista "Familia", 30 august 1868.

"*Tu cântare întrupată / De-al aplauzelor fior / Dispărând divinizată / Răpiși sufletul de dor*". (În aceeași revistă, apăruse mai înainte o poezie de G. Baronzi, similară ca titlu "La o cântăreață".)

La Timișoara trupa a stat o săptămână și a prezentat trei spectacole: 28, 30 și 31 iulie.

Ciclul a fost deschis cu spectacolul "Ștregarul din Paris", în care Mihail Pascaly și Matilda Pascaly au avut rolurile principale. La primul spectacol "după finea actului întâi s-a împărțit între public următoarea poezie frumoasă scrisă de junele nostru poet, Iulian Grozescu: *Timișoara cea bătrână / Pare c-a întinerit / Căci azi Talia română / Prima dată a sosit / A sosit să ne vestească / Că așa vom mai trăi / Limba dulce românească / Dac-am ști-o a iubi*"⁴.

Iulian Grozescu (1839-1872) avea atunci 29 de ani și era directorul Teatrului orașenesc timișorean, unde trupa a susținut spectacolele. Și el era un cunoscut al lui Eminescu prin intermediul revistei "Familia": la 5 iunie 1865, când I. Vulcan fondează revista "Familia" la Budapesta, I. Grozescu, considerat atunci însemnat poet și prozator român din teritoriile românești ocupate de Austro-Ungaria, devine prim-redactorul ei și colaborează intens aici cu versuri, nuvele, cronici etc. Cum el era responsabil de rubrica debutanților și de poșta redacției, e lesne de presupus că de fapt lui i se

datorează debutul lui Eminescu în "Familia", și nașirea lui definitivă, din Eminovici în Eminescu.

Problema limbii române era un obiectiv de seamă în lupta națională, care însuflețea tineretul și intelectualitatea timpului. "Sala arhiplină, care a adus spectatori din împrejurimi sau chiar localnici mai îndepărtați, a primit manifestația cu multă căldură și a răsplătit pe reprezentanți cu ovații repetate și însuflețite"⁵.

A doua zi, miercuri 29 iulie, era zi liberă între spectacole. Tânărul director al teatrului, Iulian Grozescu, care locuia în cartierul Fabric, la vărul său primar, învățătorul Traian Lungu, îi duce acolo pe actorii bucureșteni, într-o întâlnire culturală, la care a participat sigur protipendada urbei. Viitoarea scriitoare Emilia Lungu-Puhallo, fiica învățătorului Traian Lungu, atunci, în vara lui 1868, o domnișoară de 15 ani, ce cocheta cu poezia, a fost fascinată că l-a cunoscut pe poet, în cartierul Fabric: "pe atunci, timișorenii vedeau în tânărul poet Eminescu, al cărui nume îl cunoșteau deja din revista "Familia" (...) pe fratele român de dincolo de Carpați, care le aducea, prin versuri și prin farmecul cuvintelor sale, solia frumuseții și a sentimentelor ce legau pe fiii aceluiași popor".

Actorii sunt cazați pe la diverse personalități înstărite ale orașului ori intelectuali mai de seamă. În casa unei astfel de gazde (pesemne casa învățătorului T. Lungu), Matilda Pascaly va deveni mamă. În Arhiva Parohiei Fabric, într-un registru de stare civilă, în "Protocolulu botezaților", e trecut cu data nașterii 18 iulie 1868, stil vechi (30 iulie, stil nou), Andrei Claudiu Pascaly, de "mărturisire" greco-orientală, iar la rubrica nașilor e trecut Andreiu Mocioni de Foeni, baron, unul dintre cei mai înstăriți oameni ai Banatului, cunoscut pentru actele filantropice întru sprijinirea elementului românesc.

În a doua reprezentație, joi 30 iulie, fără primadona Matilda Pascaly, s-a jucat "Frica e din rai", o comedie cu cântece ale lui Pascaly. O știre din "Familia" anunță că familia Pascaly

"tocmai în cetatea Timișorii s-a mai înmulțit cu un membru".

În 31 iulie e al treilea spectacol, cu piesele "Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni" de D. Bolintineanu și "Doi profesori procopsiți". După ultimul spectacol s-a oferit actorilor o cină în parcul orașului (azi Parcul Poporului), la care "toți au luat parte și pe lângă ei încă veni 50 de persoane"⁶.

De aici, trupa va ajunge la Arad, la 1 august. Acum Eminescu îl cunoaște pe Iosif Vulcan, aflat printre spectatori. Îi încredințează și poezia *Amorul unei marmore*, care la fel poate fi inspirată de o înflăcărare neîmpărtașită față de o actriță, ori dedicată ei, după cum susține I. L. Caragiale:

**Și-aș pune soarta lumii pe
buza-ți purpurie,
Aș pune lege lumii răsândul
tău delir,
Aș face al tău zâmbet un secol
de orgie,
Și lacrimile-ți mir.**

"În 8 august se ținu a treia reprezentare, jucându-se "Sterian Pățitul", comedia națională (...) așa văzurăm pe mai mulți din cotidianul Zărandului, care făcură cale de două zile, numai ca să poată auzi cel puțin o dată limba română pe scenă"⁷.

Se consemnează, în revista "Familia", evenimentul: "O zi mare a fost, căci ieri întâia oară răsună pe scena Aradului limba noastră dulce și sonoră".

Au urmat două spectacole în Oravița, orașul cu veche tradiție teatrală, cu cel mai vechi teatru din România, în 31 august și în 1 septembrie. Trupa sosise aici în 30 august: "în ziua aceea fiind duminică, membrii societății au avut ocaziunea a vedea jocurile și porturile românești"⁸. Spectacolele au fost la fel cu succes deplin: "n-a mai văzut teatrul nostru atâta gloată de om în volumul său"⁹.

În septembrie, cu trupa M. Pascaly, Eminescu își încheie turneul în Ardeal și Banat.

Ale vieții valuri, printre “sute de catarge”, îl vor purta la Viena, Berlin, Florența, Odesa etc., dar nu-l vor mai rătăci la Timișoara. Poate doar gândurile și înscrisurile îl vor călători des înspre aceste locuri, prin prieteni, amintiri, crezuri politice și literare etc.

Contacte directe cu Timișoara au mai avut unii dintre urmași: sora lui, Aglaia Eminovici, căsătorită cu I. Drogli, a avut doi copii, Gheorghe și Ion Drogli, și Gh. Drogli avea să mărturisească: “unicul meu frate a devenit locotenent la regimentul de infanterie 61 din Timișoara”. Temporar, a mai trecut prin Timișoara, în împrejurări mai neplăcute, un alt nepot, Vasile Florea, unul dintre cei doi fii ai Aniței Florea, vara lui Eminescu. Vasile Florea, după observațiile dr.-lui V. Gherasim, “avea o înfățișare încadrată de niște frumoase plete, care-i dau o înfățișare neaoș românească”, “avea pasiunea pentru petreceri, însă numai ca privitor”, “adesea se gătea frumos și mergea la hramuri cine știe unde și acolo era în stare săptămâni întregi să petreacă”. Acest Vasile Florea, într-un acces de nervi, sărise dintr-un tren militar austriac și a fost “transportat într-un ospiciu la Timișoara (Temesvar cum îi zicea el pe ungrește!)”¹⁰, “... m-au băgat într-o casă mare. Și acolo erau oameni mari și între ei petreceam... Dară nu știu de ce le erau legate mâinile la spate. Și mă gândeam: de ce să stee legați, dacă n-au făcut nimic rău? Și îi dezlegam, și din porțiunea mea de supă le dădeam și lor, căci iarăși mă gândeam de ce să stee flămânzi? Dară pentru aceasta veneau de mă loveau în cap și în față și pe spate”¹¹, “în vorba și în fața lui era multe asemănări cu un unchi al lui, Mihail Eminescu”, mai nota dr. V. Gherasim.

Poate întreagă această lume e și teatru, e și ospiciu, cu roluri de nebuni, loviți cu pietre pentru că spun adevărul, “... nu cerceta aceste legi / că ești nebun de le-nțelegi”, și toate aceste roluri, și toți acești actori, întru alte file din poveste...

NOTE

¹ Gala Galaction, **Viața lui Eminescu**, Editura Adevărul.

² C. Botez, **Viața poetului M. Eminescu**, Cernăuți, 1923.

³ N. Danciu-Petniceanu, **Domnul Eminescu sosește iarna**, Editura Mirton, 2000.

⁴ G. Trăilă, **Teatrul Național**, în revista “Familia”, nr. 26 / 1868.

⁵ **Teatrul românesc**, în “Neue Temesvarer Zeitung”, nr. 174 / 29 iulie 1868.

⁶ **Ibidem**.

⁷ Revista “Familia”, 14 august, 1868.

⁸ Revista “Albina”, nr. 91, 1 septembrie 1868.

⁹ Sofronie Pascu, **Teatrul Național**, în revista “Familia”, nr. 30 / 1868.

¹⁰ Dr. V. Gherasim, **Eminescu și Bucovina**.

¹¹ **Ibidem**.

BIBLIOGRAFIE

Birou, V., **Din legăturile lui Eminescu cu Banatul**, în “Orizont”, nr. 5, 1964.

Scurtu, I., **Eminescu în Banat**, în “Semănătorul”, nr. 33, 1903.

Iliescu, I., **Eminescu în Banat**, Timișoara, Biblioteca Centrală a regiunii Banat, 1964.

Horvat, Săluc, **Mihai Eminescu: dicționar cronologic**, Baia Mare, Gutinul, 1994.

Pop, Augustin Z. N., **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, Editura Academiei, 1962.

Felicia CENUȘĂ,
Institutul de Literatură
și Folclor al A.Ș.M.

MODALITĂȚI DE PREZENTARE A EVENIMENTULUI EPIC ÎN ROMANUL ZBOR FRÂNT DE VLADIMIR BEȘLEAGĂ

Vladimir Beșleagă există în conștiința cititorului de proză prin ceea ce reprezintă două dintre romanele sale: **Zbor frânt** (1966) și **Viața și moartea nefericitului Filimon...** (1969-1970). Valoarea acestora "răscumpără" minusurile din **Acasă** (1976), **Ignat și Ana** (1979) ș.a. și constituie puncte de reper pentru evoluția prozei de mai târziu.

Romanul **Zbor frânt**, la care ne vom referi în continuare (alături de **Singur în fața dragostei** (1966) de Aureliu Busuioc, **Povestea cu cocșul roșu** (1966) de Vasile Vasilache), constituie o "forță de opoziție" față de idilismul și schematismul psihoestetic din proza postbelică.

Vladimir Beșleagă își organizează evenimentul epic nerespectând regulile narațiunii tradiționale, în special în ceea ce privește relatarea cronologică a întâmplărilor într-o structură coerentă: ele sunt observate fragmentar în masa densă și mișcătoare a psihicului în care se reflectă, a fluxului de conștiință. Cu alte cuvinte, scriitorul nu realizează un roman al "privirii exterioare", "tranzitiv", ci mai degrabă unul al "privirii interioare", "reflexiv", cum ar spune criticul Radu G. Țeposu¹.

Incipit-ul sau punctul de plecare al discursului narativ îl constituie fragmentul în care, printr-o împletire a stilului direct cu cel indirect liber,

vocea auctorială ne familiarizează cu Isai, protagonistul romanului: "Iar când se întâmplă, la mulți ani de la pătania aceea, să-l întrebe careva: îi drept ce spun unii în sat, că ai trecut la nemți dincolo, în vara când a oprit frontul aici, la Nistru, de-a stat toată vara, și-i drept că ai ucis un om cu mâna ta și era cât pe ce să te duci și tu pe apă la vale, dar te-au scos valurile la mal și te-a găsit nu știu care pe nisip de te-a dus acasă că a vrut maică-ta să te chelfăneze... când îl întreba careva așa, Isai zâmbea uneori, alteori se supăra și-i întorcea aceleia spatele și se ducea în drumul lui. Iar dacă vedea că se ține vreunul scai de dânsul, se da aproape de tot, parc-ar fi vrut să-l muște de obraz, acela se ferea speriat, iar Isai îi spunea rar, printre dinți:

– Măi! Am vrut să mă duc cu nemții, să nu ajung să te mai văd și pe tine..."

Această "frază-prag", pe lângă faptul că reprezintă "nucleul din care va crește întreaga construcție a **Zborului frânt**, cum afirmă, pe bună dreptate, criticul Nicolae Bilețchi în unul din articole², conferă ritm epicului, îl orientează și-l pune în mișcare în ansamblul lui.

Pe o căldură caniculară, Isai se întoarce de la munca din câmp. În drum îl întâlnește pe fiul său și pleacă împreună cu acesta la Nistru pentru a se răcori: "Și cum au intrat, au prins a se stropi, tatăl și feciorul, unul pe altul să se răcorească, dar tatăl *deodată* (s. n. – F.C.), s-a oprit. Auzi ceva, dincolo..." – țipătul lăstunilor. Această senzație fu un semn, similar *flashback*-ului din tehnica cinematografiei, care i-a readus, involuntar, protagonistului pe pelicula memoriei o pagină a copilăriei sale schingiuite de război, despre care ținea să-i povestească de mult fiului. Cum vedem, senzația *flashback* "i-a trezit" eroului, prin luminozitatea sa, o imagine asemănătoare din subconștient. Acest proces de "trezire" nu este altceva decât acel al "nașterii metaforei" (cum spune cercetătoarea Irina Mavrodin în lucrarea sa **Romanul poetic**³, când se referă la un fenomen analog din opera lui Marcel

Proust), care va suscita un întreg lanț de senzații ce se adaugă unele altora prin asociație, făcând ca eul prezent să re-trăiască ceea ce același eu a trăit cândva. Prin urmare, dacă acest imbold inițial de echivalență e de natură metaforică, narațiunea însăși există prin elemente de contiguitate, constituind metonimia. Pe același ton, poeticianul francez Gérard Genette afirma în **Figures III** că “picătura inițială a metaforei, edificiul amintirii este în întregime metonimic”⁴, altfel spus, metafora re-găsește timpul trecut, iar metonimia îl re-animează, îl pune în mișcare.

Cufundându-se în apa răcoritoare a râului, Isai intră într-o lume fictivă a rememorărilor. Evenimentele tragice petrecute în copilărie (plan subiectiv) se hiperconcentrează în câteva clipe trăite de protagonist sub apă (plan obiectiv). Trama narativă este invadată de monologul interior dialogat (Anatol Gavrilov) al lui Isai-naratorul, adresat imaginar fiului său. Naratorul folosește povestirea la persoana a treia, dar care nu este altceva decât o deghizată povestire la persoana întâi, fapt ce-i conferă scrierii alura reflexivității și autenticității.

În timpul războiului, Isai, pe atunci copil, pleacă în căutarea fratelui său mai mic, Ilie. Trecând înot Nistrul, este prins de nemți și supus unor aspre torturi. După o serie de încercări de evadare, revine în sat, aducând vești importante armatei sovietice. Dar este suspectat cum că ar fi colaborat cu nemții. Această stare de susceptibilitate (de “agent dublu”) a protagonistului de pe urma neîncrederii din partea satului (gura satului – personaj – raisonneur frecvent în proza românească), a fratelui Ilie și mai apoi a soției lui Isai stăruie pe întreg parcursul romanului. Asemenea biblicului Isaia, eroul cu nume omonim se află într-un continuu zbucium sufletesc, având ca scop înfrângerea neadevărului și afirmarea bunului-simț.

Romanul **Zbor frânt** se prezintă ca un proces retrospectiv al unei conștiințe dilematice marcată de incertitudini de ordin psiho-moral. E un roman al durerii unui om, al osândei

pe care și-a luat-o el “când nici nu știa ce-i asta și la ce poate să-l aducă odată și odată de să-i calicească viața”. Resortul declanșării autoanalizei e acel cumul negativ care trasează brutal limitele ființei sale și care îi marchează definitiv destinul. Personajul e amenințat de înstrăinarea de ceilalți, de lume, pentru că i se refuză comunicarea, înțelegerea și astfel, având o voință înfrântă, se abandonează sieși. Aceasta îl face să devină morocânos, supărăcios, taciturn. Trecutul are o forță de atracție fatală, încât, dacă nu se eliberează de el prin înțelegere, prin căutarea unui sens, e amenințat de o neliniște existențială permanentă, iar pericolul cel mai mare e perechitarea destinului copilului său, care ar putea să-l judece: “De lume nu-i pasă, de sat și de oameni tot așa, ceea ce-l înspăimântă mai tare era, uite, băiețușul aista netuns, cu pantalonii zdrențuiți la craci, cu părul ridicat pe urechi, băiatul care stă pe malul apei, își ține cu o mână pantalonii de bată, cu alta face semne... Da, cel mai mult îl înspăimântă răspunsul pe care va trebui să-l deie aistui băiețuș – sângelui lui, viața lui, suflarea lui. Ce-o să-i răspundă? Cum să-i lămurească, ca să-l înțeleagă, să nu-l judece, el, feciorul, pe dânsul, tatăl?”.

Trecutul e îndepărtat de momentul receptării-înțelegerii și în egală măsură de cel al enunțării textului. De aici și înecarea în vag a contururilor evenimentelor, uitarea lor și imposibilitatea de a le reconstitui – o distanțare determinată de un alt univers în care își duce existența. Un alt obstacol e cel al faptului că refuză subconștient să-și aducă aminte de toate întâmplările, “prea erau grele”. În amintirea lui a rămas ca un întu-neric nepătruns și o groază neome-nească și ori de câte ori se străduia să-și aducă aminte: “ce-a fost? Cum s-a întâmplat? – nu putea”. Atunci, fiind copil, multe nu le pricepea (“mi se părea că mă joc”, spunea Isai) și astfel evenimentele s-au încălțit mult în mintea lui. Personajul simte mereu că trebuie să-și aducă aminte până la capăt, chiar de va trece prin tot calvarul. El așteaptă momentul când odată și odată faptele uitate vor răsări din

fundurile necunoscute ale memoriei, arătându-se vii și proaspete spre a fi relatate. Pentru a-i releva neputința amintirii, revin permanent amețelile și tremurul care îi întunecă judecățile. Toate evenimentele din trecut și cele de reconstituire au loc într-un timp canicular: "... se zbătea soarele, (...) și-i cald, tare cald și-l frige în cap, îl frige tare în creștet...". Zăpușeala și căldura îi provoacă starea de amețeală: "Câte secunde or fi trecut (or minute), Isai nu știe, dar la un moment dat a simțit că-l apucă o amețeală, i se înmoaie mâinile...". Luptă cu ea, dar "amețeala cea neagră pe care crezuse că o s-o poată sparge cu toată puterea lui, cufundându-se în uitare, în neștire...".

Pentru a închide cercul suspiciunii e redată și lupta personajului cu valurile Nistrului. Această stare de înecare îl urmărește permanent din copilărie și înseamnă pentru el moartea iterativă. Isai obosește să lupte, dar strigătul glasului conștiinței și cel al băiatului din afară nu-i permit să se lase în voia amețelii și a moleșelii de moment. În această atmosferă ostilă apare și momentul revelator, însoțit de o vorbărie neconținută. El se întoarce în gând înapoi la vara întâmplării din copilărie și începe să descâlcească și să-și depeze firul amintirilor într-un monoton *monolog interior*.

În acest roman, după cum am mai semnalat, Vladimir Beșleagă a încredințat funcția de narator intradiegetic lui Isai, care apare în două ipostaze – a copilului și a adultului. Dacă Isai-adultul e narator doar, Isai-copilul e un personaj veritabil, un personaj al propriei sale povestiri de mai târziu. Cu nespuse meticulozitate Isai-adultul încearcă să reproducă pelicula memoriei, intervenind cu repetări, explicări, ca în filmele lui Fellini, unde banda se derulează cu încetinitorul înainte și înapoi, pentru a lumina, pas cu pas, unghiurile de conștiință.

În *Zbor frânt* Vladimir Beșleagă nu mai porcede la descrieri pure sau la analize psihologice ca în romanul clasic, ci recurge la alte modalități de prezentare a evenimentului epic, și anume la meandrele și melodici-

tatea frazei, aflate în concordanță cu emoțiile și sentimentele personajului. Mărturisirile laxe, ca rezultat al unor lungi meditații, conduc la purificarea eroului (vis-à-vis de scena arderii hainelor din final). El se radicalizează mai apoi prin luciditate.

Alături de monologul interior, care servește la "structurarea poetică a materialului – în sens de ținere a narațiunii pe o singură respirație"⁵, un rol important îl revine lirismului. El nu e doar un element de "respiro" în cadrul evenimentului epic, ci constitutul care asigură *armonia și organicitatea* textului. Imaginea Nistrului cu funcție de *cronotop*, cum ar spune Mihail Bahtin, apare asemeni unei ființe vii, unei divinități tutelare, ce populează istoria și destinul neamului, iar freamătul valurilor sale orientează spre crearea unei metafore de climat existențial. Pe fundalul Nistrului se conturează și umbra bunelului lui Isai. Cu acesta Isai-copilul se află într-un perpetuu dialog imaginar. Putem spune că romanul se axează și pe triunghiul "bunelul – Isai-fiul lui Isai", sugestiv *crug al generațiilor*.

Fuziunea reușită a lirismului introspecției și monologul interior, discontinuitatea povestirii prin nerespectarea derulării cronologice a evenimentului epic, dominarea formei sentimentului asupra formei narrative, pe care o modelează, conferă romanului *Zbor frânt* emblema modernității și-l înscriu în marea proză românească din perioada postbelică.

BIBLIOGRAFIE

¹ Radu G. Țepoșu, *Viața și opiniile personajelor*, București, 1984, p. 193-194.

² Nicolae Bilețchi, *Vladimir Beșleagă – prozatorul* // "Nistru", 1991, nr. 5, p. 162.

³ Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, 1977, p. 143.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 56-57.

⁵ Nicolae Bilețchi, *Timpul și spațiul în viziunea artistică a lui Ion Druță (II)* // "Revista de lingvistică și știință literară", 1995, nr. 4, p. 23.



Mihai HANGANU
Chișinău

DEZVOLTAREA LITERATURII: ÎNCERCĂRI DE TIPOLOGIE

Căderea zidului berlinez și începutul secolului XXI marchează nu doar cronologic, ci și conceptual începutul unei ere noi, care impune și noi viziuni asupra istoriei și dezvoltării contemporane în cele mai diverse sfere, inclusiv cea a istoriei literaturii atât naționale, cât și universale. În acest sens, multe manuale, monografii, lucrări privind istoria literaturii par mai curând niște compendii, niște înșirări de nume, opere, alcătuiind o închegare eclectică, învăluită într-o pretinsă aureolă „scientistă”, „doctă”, „complexă”, și nu o imagine cu adevărat integră, cuprinzătoare, profundă a fenomenului privit în coordonatele lui fundamentale, inclusiv și ca un proces, care are legile lui interioare.

Istoria literaturii alcătuită după principiul diversității abordează literatura, în primul rând, ca o totalitate de fenomene literare. Concepția empirică, „pozitivă”, factologică, descriptivă nu oferă însă o imagine completă a

istoriei literaturii, întrucât neglijează cel de-al doilea principiu fundamental al dezvoltării fenomenelor (inclusiv al fenomenului literar artistic): principiul unității interioare, al integrității literaturii. Ce înseamnă însă unitatea interioară a fenomenului atunci când vorbim de istoria literaturii naționale și universale? În viziunea noastră aceasta ar însemna legitățile dezvoltării literar-artistice, adică factorii hotărâtori, funcționarea lor nemijlocită și respectiv sinteza, rezultatele artistice importante. Din acest punct de vedere hotărâtoare rămâne corelația dintre cele două componente fundamentale: *omul*, subiectul creator, și *lumea*, *societatea*, obiectul atenției („de studiu” al creatorului).

Între aceste două componente fundamentale există două tipuri de relații substanțiale și respectiv două tipuri de literatură:

1) Subiectul (creatorul) care se identifică cu obiectul (lumea zugrăvită), subiectul creator „nedezvoltat”, naiv, subiectul (creatorul) „obiectiv”, care, nefiind despărțit de obiectul zugrăvit, este una cu el. Este creatorul vechi, naiv, care privește evenimentul din interior, „cu ochii lui”, căruia îi lipsește perspectiva și respectiv punctul de vedere exterior, aparte, „subiectiv”, modern. Starea de față caracterizează, în mare parte literatura orală, populară; folclorul, dar și literatura antică și medievală. Aceasta este după Schiller, literatura **naivă**, sau în termeni românești – **veche**. Cel mai plener particularitățile acestei literaturi se întrevăd în eposul străvechi, antic și medieval. Este o literatură a întregului, a colectivului: a ginteii, polisului, neamului. Este o literatură retorică: a normelor și formelor și respectiv o literatură mitologică, anistorică, corporală și materială, monumentală și cosmologică. Privind literatura în dezvoltare, constatăm în acest sens legea descreșterii obiectivității epicului vechi, naiv de la Homer, de la „obiectivitatea absolută” până la epicul perimat, de exemplu, în „Henriada” lui Voltaire, sau până la obiectivitatea fragmentată, eclectică, contrafăcută în sec. XX în antiroman, bunăoară.

2) A doua relație fundamentală și respectiv al doilea tip de literatură este cea în care subiectul creator se delimitează, se înstrăinează, se desparte de obiect și devine un subiect autonom, dezvoltat, care, distanțându-se, în același timp înglobează în sine organic întreaga lume. Aici putem deosebi două ipostaze ale subiectului autonom: subiectul autonom „obiectiv”, care reflectă obiectiv întregul (lumea, societatea) și subiectul autonom „subiectiv”, care sau se închide în eul său și uită de „obiect”, sau îl neagă în mod absolut (în cele mai diverse modalități). Literatura care se afirmă pe această nouă temelie era numită de Schiller o literatură **sentimentală**, astfel evidențindu-se faptul că noua ei calitate vine din natura „subiectivă” dezvoltată a creatorului. O putem numi respectiv literatură **subiectivă**, modernă.

Evident că între literatura naivă, obiectivă și literatura subiectivă, critică, modernă există fenomenul (scriitori, opere) de tranziție, literatura **naiv-subiectivă** (de exemplu, Ovidiu, literatura cavalească, literatura orașelor, Dante, o parte din literatura renescentistă, literatura barocului și clasicismului). În aceasta se observă o creștere a elementului subiectiv și o scădere a retorismului. Fenomenul trebuie definit ca lege a creșterii progresive, curbate a subiectivității artistice. Embrionar la antici (de exemplu, Ovidiu), atinge punctul maxim la realiști, la Tolstoi, unde putem vorbi de subiectul artistic absolut, ca să treacă apoi în ipostaza sa decadentă, afectat-hipertrofiată, fragmentată. Analizând fenomenul menționat, conform curbei evolutive, distingem clar ipostaza ascensională, care este cea a subiectului creator integru și, deși se distanțează de obiect, îl cuprinde în întregime, îl „fotografiază”, radiografiază, dându-i o imagine pleneră (Flaubert, etc.). Pe de altă parte, deosebim subiectul artistic în declin, dezintegrare, din cauza izolării de obiect și chiar a negării lui. Îndepărtarea, înstrăinarea subiectului creator este atât de mare, are o asemenea forță de respingere, încât, după legile gravitației distanța-

rea fiind prea mare, el se rupe total „de pe orbită” și se pierde în infinit, se autodistrug. (Remarcăm aici că în corelația Subiect (Creator) – Obiect acționează aceleași legi ale gravitației universale – atracția și respingerea), evident, la altă scară și în alte coordonate). Gradul diferit de îndepărtare determină și diferitele fenomene și o diferită literatură „subiectivă”: parnasiană (neutră, asocială), estetizantă, fragmentată (sfărâmată), simbolistă, impresionistă, cubistă, dadaistă etc.

Literatura creată de subiectul autonom dezvoltat, „obiectiv”, este, în primul rând, cea a realismului, începând cu unele opere ale realismului renescentist, continuând cu opere ale „realismului iluminist” și marile opere ale realismului clasic (critic) ale sec. XIX-XX și ale naturalismului. Scriitorul este în acest caz subiectul critic și analitic, proteic, demiurgic, dominator, atâteștiutor. Obiectul (societatea, lumea) este cuprins, cucerit și supus cu forța geniului omniprezent și omniscient. Subiectul creator este atât de puternic, dezvoltat, încât pentru el este firesc să înglobeze organic în sine întreaga lume (Balzac, Tolstoi, Dostoevski, Sadoveanu, Rebreanu etc.) Aceasta este creativitatea (și respectiv literatura) critică și analitică ordonatoare, afirmativă, integratoare, optimistă. Subiectul dezvoltat, autonom în evoluția lui vedește însă și o altă tendință decât cea obiectivă. Logica interioară a separării de obiect (îndepărtării, înstrăinării) îl duce spre cealaltă extremă și el neagă, mai mult sau mai puțin, obiectul (lumea) axându-se pe sine, închistându-se în sine și rupându-o cu lumea. Astfel se manifestă și altă ipostază importantă a subiectului autonom – subiectul „pur subiectiv, modernist”. Există un raport direct de proporționalitate: cu cât se neagă mai mult, mai categoric obiectul (lumea), cu atât subiectul involuntar se autoaccentuează și indirect se sărăcește și epuizează sau respectiv își hipertrofiază eul (îl exagerează, denaturează atât de mult, încât devine ceva neobișnuit, fantasmagoric, elitist, patologic). Diferitele ipostaze ale înstrăinării subiectului creator de lume, diferitele

modalități de negare a societății și respectiv de absolutizare, hipertrofieri (hiperbolizare) a eului determină diferitele fenomene, curente, stiluri ale literaturii „subiective”, moderne și moderniste: romantismul, estetismul, literatura decadentă, modernismul și postmodernismul (sec. XIX-XX).

Evoluția literaturii moderne în această perioadă dezvăluie logica interioară a înstrăinării subiectului de obiect, a exacerbării lui și, prin aceasta, a hipertrofierii și epuizării lui, adică a autoafirmării și autonegării, autonimicirii. Romantismul este expresia cea mai pleneră a autoafirmării subiectului creator, pentru că între subiectul romantic și lume există o legătură deosebit de productivă de atracție și respingere. Romanticul recunoaște obiectivitatea lumii existente, dar îi neagă prezentul ei, care îi este dușmănos, și acestui prezent îi opune lumea sa visată, dorită, ideală. Creatorul romantic este o entitate pleneră, puternică: demonică sau angelică, dezlănțuită sau lirică, îndurerată sau radiantă.

Literatura estetizantă (purismul, estetismul, parnasianismul ș.a.) înseamnă în fond o negare a societății, a problemelor ei sociale, politice, morale etc. și o evadare în lumea esteticului (frumosului) care este în viziunea lor mai presus de bine și de rău. Subiectul creator se autolimitează substanțial, reducându-și conștient propriile coordonate artistice.

Literatura decadentă concepe lumea ca apus, stingere, decădere, moarte. Partea fundamentală a existenței: continuitatea, dezvoltarea, înflorirea, este negată. Lumii reale îi este opusă lumea simbolurilor, lumea de dincolo, alta decât cea reală, adevărată.

Modernismul cu numeroasele lui curente (cubismul, futurismul, abstracționismul, existențialismul, literatura absurdului, și multe altele) înseamnă explodarea și fragmentarea eului, ipostaza când eul se vede și se găsește pe sine doar în „fragmente” ale fostului întreg: în forme (cubismul), în imagini (imagismul), abstracții, absurd ș.a.m.d.

Explorarea artistică a acestor „fragmente” este adesea foarte talentată și obiectiv îndreptățită și până la un anumit moment chiar necesară. Dar, odată explorate și componentele, fragmentele, eul creator își manifestă deplina lui epuizare și respectiv autonegarea totală care își găsește expresie în așa-numita antiliteratură (antiroman, antidramă, antierou etc.).

Arcul artistic al subiectivizării atingând punctul mort, începe revenirea lui inevitabilă la obiect, la lume. Evident că la această etapă eul artistic convalescent nu poate vedea și concepe întregul. Postmodernismul înseamnă și o postliteratură (literatura de după etapa subiectivismului artistic extrem), dar și o preliteratură. Este semnificativ în acest sens eclecticismul postmodernismului, îmbinarea a diferite elemente, forme atât ale tradiției artistice, cât și ale realității, dar și ale subiectului artistic convalescent care descoperă aceste forme, fragmente izolate. Din alt punct de vedere, această preliteratură nu este decât preliteratura care anticipează o nouă literatură naivă, obiectivă, desigur aflată la un nivel calitativ nou decât cea a antichității.

Această tipologizare prin care se definesc două tipuri fundamentale (literatura naivă, retorică, tradiționalistă și literatura sentimentală, subiectivă, netradiționalistă, modernă) și literatura de tranziție (naiv-sentimentală, retorico-subiectivă), după părerea noastră, dezvăluie pregnant logica interioară a evoluției fenomenului literar, direcția și sensul evoluției; prezintă cuprinzător panorama procesului literar național și universal; explică fenomenele literare ale contemporaneității și ne poate spune multe despre viitorul procesului literar.

Analiza detaliată a tipurilor de literatură denotă concludent că și în dezvoltarea literaturii, precum în orice proces, există o logică interioară a evoluției.

Literatura naivă, veche, retorică pornește de la tradiție, de la mit, de la forma, structura moștenită (de exemplu, de la mitul despre războiul Troian, de la structura ritmică tradițională) spre a se ajunge la realitate.

Dar mitul, tradiția, structura, forma includ în sine un conținut și o **realitate mitologică** esențializată, adică semireală, semifantastică. Literatura retorică tradiționalistă operează cu această optică, vede viața prin această prismă retorică, mitologică, tradiționalistă fără de care ea nu poate exista (fără mitul despre Fedra la Racin nu putem concepe nici opera respectivului scriitor).

Literatura retorică, tradiționalistă conține o „dublă realitate”: cea mitologică, tradițională, și cea „reală” (Fedra mitologică și Fedra sec XVII).

Mitul, structura tradiționalistă este deja prin sine o anumită generalizare, viziune, conceptualitate. Această apreciere este automat aplicată și implicată odată cu utilizarea structurii mitului. Scriitorul tradiționalist realizează în actul de creație o doză suplimentară de generalizare (ceea ce este inerent). Dar efortul lui este limitat, este încadrat în limitele generalizării tradiționaliste, retorice, „mitologice”. Evident că și în literatura retorică se creează în acest sens o anumită tensiune interioară între conceptul și viziunea mitologică predominantă și elementul generalizator, subiectiv, personal. Pe parcursul veacurilor, odată cu trecerea timpului, rolul elementului subiectiv crește și duce la apariția și dezvoltarea literaturii subiective, originale, netradiționaliste, moderne.

Arta retorică veche este orientată spre mit, tradiție, spre metarealitate. Ea își propune să redea nu realitatea, ci metarealitatea, fiind îmbibată de aceasta (mit, tradiție). Este o artă, un verb generalizator, abstract, cantabilo-declarativ, melodic, structural-declarativ. Este ca un ritual, ca o magie, ca o comunicare (a omului cu zeii, cu absolutul, veșnicia). Arta și cuvântul retoric au și o funcție magică, sacrală, metaumană (de aici și melodicitatea, muzicalitatea, structurile ritmice și ritualice etc.). Cuvântul retoric este luminat din interior de această metacomunicare, sacralitate. Cele povestite au drept scop fundamental anume această metacomunicare și faptele povestite în acest sens nu sunt

fapte ordinare, ci ritualice, retorice, sacrale.

„Narațiunea retorică nu este o narațiune realistă, ci una suprarealistă, sacralizată, abstractizată. Narațiunea retorică se conduce de norme, tipare, canoane abstracte, ideale și la rândul ei este abstractă. Ea fuge de lucrul, fenomenul concret, pentru că nu este încă în putere să-l privească, analizeze; ea oprește, frânează acțiunea și astfel înflorește elocutio, ea împodobește cuvântul (cu diferite înflorituri, procedee, figuri – vezi mai ales manierismul, barocul, clasicismul – M.H.), accentuează, exacerbează valoarea sa poetică-artistică în sine și pentru sine. În literatura retorică cuvântul (elocința, canonul, norma) stăpânește scriitorul (în cele mai diverse raporturi), el e mai presus de scriitor”.¹

Literatura modernă, netradiționalistă, în primul rând cea realistă și naturalistă prezintă o entitate calitativ nouă, opusă celei retorice, tradiționaliste. Ea este orientată principial, integral spre realitate, spre a crea imaginea ei profundă, deplină. Cuvântul în literatura realistă ca și cum se uită pe sine, moare, dispăre, se scufundă în realitatea zugrăvită ca să se renască, să capete o nouă viață în plinătatea realității noi, analizate. În literatura realistă cuvântul, forma, norma sunt subordonate scriitorului, suprasarcinii lui artistice (a zugrăvi profund, multilateral realitatea, lumea). În arta modernă realitatea umple cuvântul și cuvântul tinde să cuprindă cât mai deplin, profund fenomenele, realitatea, lumea. Cuvântul devine plastic, maleabil, se modelează după fenomen.

„Cuvântul retoric niciodată nu cuprinde lucrurile și evenimentele plastic și strâns, el nu tinde către ele pentru a reda concretețea lor, existența și dezvoltarea din punctul „lor de vedere”, cu „vocale” lor, din partea lor. Cuvântul retoric „absoarbe” sensul realist, concret al fenomenelor, lucrurilor, îl extrage și condensează, transformându-l astfel într-o esență metafizică”².

Arta naivă, tradiționalistă (de la Homer și până la *Miorița*) pur și

simplu, nu deosebește arta de viață, ci le identifică. După cum viața este creație, tot așa și arta e viață (făurire), și nu a ideilor, ci creația vieții, lucrurilor, corpurilor. Însuși cuvântul care exprimă la greci noțiunea de artă – *techne* – are aceeași rădăcină ca și *ticto* – „nasc”. Cu alte cuvinte, *techne* are semnificația de „naștere”, *facere*. De altfel, și latinescul *ars* (care provine de la rădăcina „ar”, prezentă în vechiul grecesc *ararisco*, care are sensul de „a așeza”, „a îmbina”, „a construi”, „a face”), *ars* semnifică ceea ce se face, se așază, se orânduiește, se construiește.

Literatura naivă înseamnă primul elementului general asupra elementului particular, individual, desemnează acea metarealitate caracterologică (în *Iliada* sau Meșterul *Manole*) comparativ cu caracterizarea autoricească subiectivă multilaterală a personajului în *Război și pace* sau *Bietul Ioanide*. Literatura naivă se caracterizează prin obiectivitate, adică e substanțial faptul că evenimentele s-au petrecut (restul nu are importanță sau are o importanță secundară). Apoi, pentru un rapsod popular contează doar acea dezvoltare a realității, care se înfăptuiește în exterior și independent de conștiința lui, de părerile și aprecierile lui personale. Pe de altă parte, reamintim că literatura naivă nu cunoaște noțiunea și conceptul de închipuire, plasmuire. Pentru ea totul, chiar și zeii sunt o realitate absolută (și respectiv o obiectivitate absolută).

Astfel literatura naivă, tradiționalistă înseamnă identitatea absolută a esenței și a fenomenului, a formei, structurii (mitului) și a vieții. O altă trăsătură a acestei literaturi, este primul exteriorului, materialului asupra interiorului, elementului subiectiv, personal, care este nedezvoltat, se află în faza incipientă, embrionară. Am notat anterior că acest subiect creator nedezvoltat, vechi se identifică cu obiectul, întâmplarea, pentru că anume întâmplarea e fundamentală, ea îl domină și el nu este și nici nu se simte important, hotărâtor. Autorul, creatorul, este doar un cronicar, un rapsod, meșter a cărui misiune e doar

de a „consemna”, de a cânta. În arta modernă, dimpotrivă, creatorul este totul, el este cel care plasmuește lumea, universul artistic.

Literatura retorică, naivă, se caracterizează prin tradiționalism, care vine în primul rând din înțelegerea mitologică și ciclică a lumii [Totul se repetă; Nu există o deosebire fundamentală între trecut, prezent și viitor. Totul este stabil, secular, pentru toți evident și cunoscut (miturile, care esențializează această permanență, veșnicie) și de toți recunoscut, acceptat ca valoare fundamentală]. Pentru a reda aceste permanențe, literatura retorică, folosește un arsenal de forme, mijloace, structuri tradiționale.

Monumentalitatea e o altă trăsătură a artei naive, retorice. Ea e determinată de cuprinderea largă, ciclică, cosmologică a evenimentelor, a trecutului și prezentului. Pentru noi, modernii, evenimentele și respectiv timpul sunt ceva trecător, schimbător, nesubstanțial, obișnuit, mărunț. Pentru cei vechi ele sunt netrecătoare, substanțiale, monumentale. Celelalte trăsături – obiectivitatea, materialitatea, tradiționalismul accentuează și ele, mai ales în epos, monumentalitatea artei naive.

Literatura tradiționalistă respiră o atmosferă de eroism (în accepția sa patriarhală, când eroul este legat organic cu viața întregului, neamului). Deși eroul se evidențiază, el este totuși exponentul neamului, esențializarea lui. El acționează nu pentru a-și impune eul său eroic, ci pentru a reprezenta demn, măreț, neamul său (forța lui). El poate fi biruitor sau biruit, pentru că nu știe ce va hotărî soarta, dar trebuie să se comporte eroic în orice condiții, adică să fie în unitate cu neamul său, să-i reprezinte esența. Eroii nu atât înfăptuiesc fapte eroice, cât sunt născuți de ele, pentru că se află în „interiorul”, organicitatea substanțială a evenimentelor. Eroul este parte organică a întregului (războiului Troian, al Odiseei, al fondării Romei etc.) Eroul îndeplinește cele predestinate, ceea ce vor/cer de la el zeii. Eroul literaturii vechi, fiind înglobat în lanțul de evenimente care îi determină destinul, nu este liber, dar

nici nu concepe să se împotrivescă destinului, socotindu-l firesc și deci ca un dat obiectiv (de zei, de forțe supreme). Eroismul, echilibrul, liniștea, măreția vin anume din această înțelegere a cauzalității și finalității omului și a lumii.

În literatura antică și medievală lipsește perspectiva. Aceasta e o literatură aperspectivală. Ea privește fenomenul zugrăvit din interior, fără a-i cunoaște logica, orientarea, direcția dezvoltării, implicit la micronivel, a existenței omului, caracterului, a trăsăturilor esențiale și secundare, a logicii comportamentului și existenței, a psihologiei, a motivărilor psihologice, a logicii trăirilor interioare, a felului cum își duce și cum își va sfârși viața. De acolo, din interior, se vede doar un cadru mărginit, situat în anumite coordonate – cearta dintre Ahile și Agamemnon, moartea lui Patroclu și a lui Hector etc. Din cauza aceasta întâmplările sunt situate una lângă alta și sunt legate în primul rând în plan exterior – prin aceiași eroi – de exemplu, peripețiile lui Ulise în drumul său spre casă, al reînțoarcerii.

Conștiința, mentalitatea, sensibilitatea, viziunea naivă, veche, este aperspectivală, adică este conștiința faptului, a întâmplării izolate, care s-a petrecut mai demult sau mai recent și care este cunoscută. Această conștiință aperspectivală este și o conștiință agrară, ciclică, atemporală (în sensul modelului ciclic, agrar al lumii).

Conștiința modernă este o conștiință a dezvoltării, a unei anumite succesiuni (a unui început, continuări și a unui sfârșit). În funcție de punctul de pe curba unde se situează autorul există o conștiință și viziune perspectivală, a ascensiunii:

1. Optimistă, ascensională (romantismul așa-numit optimist, realismul „socialist”, Hugo, Schelley, G. Sand etc.)

2. O conștiință și viziune a zenitului – exemplul cel mai profund e Tolstoi (*Război și pace*), dar și Balzac (*Comedia umană*) ș.a. – care cuprinde perspectiva întregului, veșnica dezvoltare a lumii, cu luminile și umbrele ei, cu bucuria, nașterea, creșterea,

triumful, dar și cu suferința, descreșterea, îmbătrânirea, moartea.

3. Există, în sfârșit, o conștiință și o viziune a decăderii, apusului, sfârșitului, bolii, distrugerii, fragmentării, când artistul vede doar această perspectivă a omului, vieții, lumii (simbolismul, literatura decadentă, literatura modernistă; de exemplu, *Corabia beată*, *Ciuma* etc.). Conștiința modernă este astfel una a continuității și discontinuității, adică a dezechilibrului, a dramatismului. În comparație cu ea întreaga literatură veche respiră (chiar și în poezie, dramă, dar mai ales eposul) o atmosferă de liniște și echilibru. Aceasta se naște încă și din trăirea agrară, ciclică a vieții. Pe de o parte, în literatura veche nu există sentimentul liric, subiectiv (atât de puternic, dezaxant, răscolitor, caracteristic modernității). Esențială este această permanență, această curgere ciclică a lumii, acest echilibru al cosmosului, al veșniciei, această forță, fatalitate cu care neamul și omul se împacă senin, asemeni zeilor.

Ne-am limitat aici la detalizarea caracteristicii literaturii vechi, naive, tradiționale. La caracterizarea amănunțită a celuilalt tip, a literaturii moderne, vom reveni într-o altă exegeză.

NOTE

¹ A. Mihailov, **Roman i stili**; “**Ti-pologhia literaturnâh stilei: Sovremennâie aspekți izucenia**”, Moscova, 1972, p. 160.

² **Ibidem**, p. 139.

Victor CUBLEȘAN

LUCIAN BLAGA ȘI STRUCTURA ROMANULUI SĂU

Dacă poezia, teatrul și filosofia lui Lucian Blaga au deja un loc bine stabilit în cultura română, lucrurile stau ușor diferit în cazul romanului său, **Luntrea lui Caron**. Operă postumă, care a văzut lumina tiparului târziu, abia în 1990, s-a bucurat de la bun început de un interes deosebit din partea criticii, interes care nu a reușit totuși pe deplin să identifice statutul său nici în cadrul operei autorului și nici în ansamblul prozei românești contemporane. Dacă responsabilitatea pentru această relativă ambiguitate a plasării poate fi atribuită în bună măsură statutului de operă tardiv descoperită și publicată – situație deloc singulară, având ca ilustru predecesor cazul **Țiganiadei** lui Ioan Budai Deleanu, de exemplu, – venind să se confrunte cu o sumă de păreri critice deja “clasicizate” și sistemic încheigate asupra ansamblului creației blagiene, precum și cu o întregă ierarhizată și cunoscută istorie și estetică a prozei românești din perioada anilor șaiszeci, această responsabilitate e egal susținută de caracterul neobișnuit și incitant al formulei românești propuse.

Pentru a găsi un model asemănător de configurare narativă, ar trebui, foarte probabil, să ne raportăm la romanul american al deceniului opt. Or, data elaborării sale este mult anterioară, datând din anii șaiszeci. Romanul lui Lucian Blaga are conținute o sumă de paradoxuri, care, pentru o privire a unui teoretician prea ortodox, ar putea să pună sub semnul întrebării genul chiar căruia i se revendică. Aflat la granița fină, absolut insesizabilă, dintre ficțiune și realitate, dintre jurnal, memorii, eseistică și ficțiune literară, el poate să se revendice, cu

acte în regulă, așa-numitei literaturi de frontieră. Pe de altă parte, această *îndrăzneală*, din partea formulei narrative, este secondată de o foarte clară amprentă clasică în domeniul stilistic, unde tehnica scriiturii se adecvează mai degrabă anilor douăzeci decât imediatei actualități, în timp ce, sub aspect formal, formula prozei e întretăiată de cea a eseului și a poeziei. Iar, pentru ca deruta, în cazul unei catalogări executate după tipic, să fie totală, rezultatul obținut este un ansamblu extrem de unitar, care din punct de vedere estetic nu poate suferi decât niște eventuale minore și ne semnificative acuze.

Întrebarea este, în acest caz: de ce *roman*? De ce un autor care nu a manifestat niciodată o cât de mică înclinație față de acest gen, l-ar aborda atât de târziu și într-o atât de stranie manieră. Un răspuns foarte probabil, și care a fost nu o dată propus, ține de contextul politic al scrierii textului și de situația cu totul specială în care se afla autorul său. Anii gestației sale sunt cei ai deportărilor, ai canalului, ai masivelor ridicări nocturne, ai proceselor politice. Anii închisorilor comuniste, ai înlăturării intelectualilor “burghezi” din orice formă de viață publică, ai terorii și represiunii. Situația lui Lucian Blaga, după cum se știe, chiar dacă aparent putea apărea privilegiată față de cea a altor intelectuali aflați în lagăre și închisori, era departe de a fi una confortabilă și sigură. În mod cert, nu era perioada propice unui jurnal personal, capabil să devină, în urma unui denunț și a unei percheziții, act autoacuzator. S-ar putea argumenta atunci că un roman, o “ficțiune” netangentă cu realitatea ar fi putut oferi scuza lipsei intenționalității ideilor “contrarevoluționare” conținute. Dar această explicație este prea puerilă. O lectură, cât de sumară, reliefează suficient caracterul acuzator, virulent și pe alocuri chiar pamfletar al romanului **Luntrea lui Caron**, vis-à-vis de tănărul regim comunist, ceea ce sugerează, din contra, soluția romanului ca o renunțare la propria subiectivitate – discutabilă ca veridicitate, în cele din urmă, – în favoarea obiectivării atitudinii într-o operă cu un mai pronunțat caracter

literar, capabilă să aducă mărturie în afara oricăror elemente biografice verificabile despre un timp și oamenii săi. Și tocmai de aceea îmi place să cred că romanul se naște dintr-o dublă nevoie: cea de adevăr, de a depune mărturie, și cea de creație, de frumos și artă¹.

Luntrea lui Caron ar fi, într-o interpretare care se slujește de teoria avansată de Toma Pavel, o lume posibilă, situată în imediata margine a realului. Cronotopul este în bună măsură o glisare minimală a realității, istoric și geografic controlabile, înspre ficțiune și aici este cel mai evident caracterul de scriere memorialistică a romanului. Comentatorii s-au întrecut în a recunoaște persoane reale în dosul măștilor străvezii ale personajelor, în a identifica locuri și situații concrete în măsura în care este conștientizată și acceptată trecerea lor din datele concretului în paginile unui roman. Desigur, ca și Axente Creangă, Lucian Blaga a fost angajat al Ministerului de Externe, a petrecut un timp în Portugalia, în această calitate; a fost profesor al universității clujene, pe care a urmat-o în exilul sibian; a fost înlăturat și a lucrat în calitate de bibliotecar. A scris chiar operele atribuite personajului său. La fel cum figura profesorului Daicoviciu nu e greu de dibuit în dosul personajului Constantin Daicu, sau cum satul Câmpul Frumoasei e asimilabil Lancremului. Mutațiile sunt aparent minore: bibliotecii clujene îi e substituită cea din Alba Iulia, câteva nume geografice sunt înlocuite, numele persoanelor ușor de identificat se schimbă (cazul soției și fiicei²). Diferențele notabile intervin abia în momentul în care se sesizează transfigurarea autorului nu într-un unic personaj, ci într-un dublet: Axente Creangă și Leonte Pătrașcu, care preiau inegal datele bibliografice ale lui Lucian Blaga. Abaterea de la norma realității atenționează brusc asupra deschiderii care se operează la nivelul semnificației: există atât un eu posibil de a fi identificat modelului real, purtător al pecetei de verosimilitate, dând caracterul memorialistic, cât și unul destinat vehiculării unei încărcături simbolice, în afara faptului istoric.

Cuplul de personaje este, de altfel, invers conectat la structura operei, funcționând într-un tandem încrucișat, care, abia relaționat, furnizează dimensiunea concretă a modelului uzitat. Axente Creangă preia aproape integral biografia lui Lucian Blaga și îndeplinește funcția de narator, sporind astfel impresia de non-distanță față de realitate. Cu toate acestea, el este cel care funcționează în postura de personaj deconectat de istoria concretă, de real, el este actantul poveștii de dragoste care oferă coloana vertebrală a romanului, trecând în pur ficțional, și tot el este cel care animă antologica scenă a trecerii ciobanului-drac cu brodul alături de strania și terifianta sa turmă de lupi. Episodul, dincolo de valoarea sa literară, este cel care trece definitiv, prin indiscutabila sa conotație fantastică³, scrierea din teritoriul realului în cel al posibilului lumii literare. Leonte Pătrașcu, pe de altă parte, suferă de o minimă încărcare cu date din partea biografiei bliagene. Totuși el este cel conectat la istoria reflectată din realitate a textului, el este spiritul comentator al evenimentului, teoreticianul și eseistul. În definitiv, gestul său final este răspunsul ultim al autorului la realitatea în care și pentru care scrie. Tot așa cum observația⁴, conform căreia cele două prezențe feminine, Octavia Olteanu și Ana Rareș, sunt ipostaze ale unor tipuri de feminitate asimilabile în abstract modelului cunoașterii paradiziace, respectiv luciferice, Axente și Leonte sunt subsumabili în totalitate (ceea ce trădează o intenționalitate deloc secundă) celor două modalități. Filosoful cunoaște direct, în plină lumină, noile realități istorice, cercetează "biblia" (broșurile marxiste) noilor structuri și ajunge la concluzia implacabilă că "și-a pierdut destinul", ceea ce îl conduce la sinucidere, ca unică și eroică formă de protest, ca regăsire a propriului sens. Axente are o percepție a realității filtrată, senzorială aproape. El este cel căruia i se povestește, nu cel care trăiește. El este cel care se integrează sistemului, cunoscându-l pe dinăuntru și parțial, fără a avea o imagine sistemică teoretică a ansamblului. Pentru el realitatea nouă este un mod de viață și tocmai de aici posibilitatea salvării, a

mântuirii prin eros, ca un element capabil de a înlătura oprimarea realului.

Luntrea lui Caron nu are propriu-zis un "story". Dacă acceptăm povestea de dragoste, care îi are ca actori pe Axente Creangă, Ana Rareș și Octavia Olteanu, ar însemna implicit să asimilăm unor burți narrative numeroasele episoade și considerații cotelangente sau cu totul paralele acestei acțiuni. Or, fenomenul nu este resimțit ca atare la lectură. Practic, textul se încheagă dintr-o serie de episoade, având o potențială autonomie și independență, unite sub tripla legătură pe care le-o conferă unitatea personajelor, unitatea vocii naratoriale (identitatea naratorului) și unitatea intenționalității memorialistice. Pentru că, în mod surprinzător, nu se poate vorbi de o unitate de acțiune care să includă *toate* momentele prezente în roman. Practic, ficțiunea se grezează înșelător pe structura unei realități de autobiografie, în care orice paranteză e permisă. Nu este singura hibridare care se produce. Finalul romanului include câteva poezii – unele apărute separat sub semnătura lui Lucian Blaga – precum și câteva eseuri (atribuite lui Leonte Pătrașcu), care pulverizează linia narativă, derivând-o fie printr-o mișcare subtilă înspre poetic și liric, fie surprinzător spre eseu și filosofie.

Pe cât de inovatoare sunt tehnicile narrative (e drept, majoritatea apărute foarte probabil pentru a susține o alegorie, o comparație ascunsă sau o metaforă, iar mai puțin probabil din secrete convingeri teoretice de avangardă), pe atât de clasică și puțin inovativă apare scriitura. Discursul e liniar, fără volute, fără flashback-uri, fără chiar o minimă abordare psihologică a evoluției personajului, mimând obiectivitatea autorului – observator neutral, atât de la modă în romanul românesc interbelic (v. Camil Petrescu etc.). Fiecare personaj nou intrat în scenă primește o biografie, un portret și o caracterizare cu caracter cvasiimuable, în cea mai bună tradiție balzaciană. Totuși, acest stil se potrivește de minune romancierului Lucian Blaga, care poate astfel să decidă pasaje confesiv lirice sau să se refugieze în descrieri de mare

frumusețe (dar lungi), recurgând la un limbaj nu foarte diferit de cel din poezie. Se păstrează astfel o unitate stilistică în opera văzută în ansamblu și se creează condiții favorabile de existență pentru seriile de episoade de mare frumusețe de tipul povestirii, printre care am și evidențiat deja pe cel al trecerii lupilor cu bacul.

Luntrea lui Caron este un roman de o frumusețe aparte. Cu toate acestea, este greu de a-i găsi un loc atât între înfiorătorii prozatori proletcultiști, adepți ai unei mult mai simple, rudimentare prin comparație, formule narrative, cât și între febrilii, dar prea calculații romancierii ai obsedantului deceniu, aflați sub dubla pavază a modelului romanesc interbelic și a Noului Roman. El rămâne o întreprindere solitară, rod al unei intersectări stranii dintre un autor excepțional, o perioadă nefastă și a unor genuri pe atunci neîmpăcate. Cum tripla încrușișare nu are serioase șanse de a se repeta, el nu poate să rămână în istoria literară decât ca un caz aparte, nelipsit unei perioade, nerevendicat de un curent sau grupare. Privilegiul marilor opere de a poza singure.

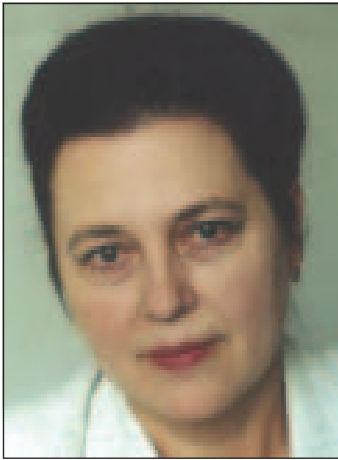
NOTE

¹ Fortând, am putea spune că eseu autobiografic și proza corespund celor două tipuri de cunoaștere blagiană: paradiziac – prin notația directă, nemeditată a faptului în eseu istoric, și luciferic – prin desenul de ansamblu camuflat în roman.

² Dar la fel de bine și cel al lui Petru Groza, și cel al tuturor celorlalți demnitari comuniști care își fac apariția în roman. Explicația este evidentă, dar, pe de altă parte, se creează ciudatul fenomen de a avea până în momentul 23 august referiri exacte la nume și date controlabile istoric, iar după această dată prezentul să se învâluie în nume inventate, aluzii și zvonuri, de parcă frontiera realitate – ficțiune ar demarca perioada libertății de cea a dictaturii comuniste. Simbolic fenomenul poate fi văzut ca o trecere de la adevăr la minciună, de la istorie la poveste.

³ Chiar dacă o acceptăm, în primul rând, ca simbol sau metaforă.

⁴ A se vedea Mircea Zăciu și Mircea Vasilescu.



Ana BANTOȘ

ESTETICA MODERNĂ: ÎNTREBĂRI ASUPRA CONDIȚIILOR EI DE EXISTENȚĂ

Se știe că esteticul s-a discutat și se discută în legătură cu problema artisticului și a filosoficului.

Iată ce spune, bunăoară, Aurel Codoban, autorul volumului **Filosofia ca gen literar** (1992), într-un interviu publicat recent: „o dată, cândva la începuturi, artistul a fost figura în alternativă, ca și variantă în raport cu filosoful. El a stârnit chiar unele gelozii. Aș pune chiar pe seama geloziei filosofului excluderea artistului din cetatea lui Platon...” (revista *“Piața literară”*, nr. 6, 2002).

O dovadă a acutizării “conflictului” dintre artistic și filosofic, altfel spus, dintre scriitor și filosof, e și opinia lui François Mauriac, exprimată cu ocazia împlinirii a o sută de ani de la nașterea lui André Gide: “... cel mai frumos omagiu ce i se poate aduce lui André Gide este că atât timp cât a trăit a mai existat în Franța o viață literară, un schimb de idei, o dispută totdeauna deschisă între scriitori care

nu erau filosofi de profesie, vorbind limbajul oamenilor de bună credință și piatra ce s-a așternut peste mormântul lui Gide a pecetluit și epoca cea mai excitantă pentru spirit cunoscută de Franța; de atunci apasă asupra noastră legea neiertătoare a ocupantului filosof cu care nu este posibil nici un schimb de idei” (F. Mauriac, *Din paginile ultimelor “Bloc notes”*, în revista “Secolul 20”, nr. 11, 1970, p. 151).

Apropierea, dar mai ales distanțarea, dintre filosofic și estetic îl preocupă și pe cercetătorul francez Jean-Marie Schaeffer într-un eseu de curând apărut la editura „Știința”, intitulat incitant **Adio, estetică**.

Obiectivul studiului este explicat de autor astfel: reflecțiile asupra relației estetice, timp de două secole, în Europa continentală au fost de așa natură încât faptele estetice și cele artistice erau subordonate jurisdicției filosofice, în ceea ce privește validitatea și legitimitatea lor*. Așa stând lucrurile, este clar că se putea vorbi mai degrabă despre o „estetică filosofică”.

Tentat să anuleze temelii esteticii ca doctrină filosofică, Jean-Marie Schaeffer interpretează lucrurile din perspectiva unor indicii empirice verificate, precum: felul în care e abordată problema statutului ontologic al operei de artă și felul în care e interpretată legătura dintre dimensiunea estetică și câmpul artistic.

Estetica, în conformitate cu aserțiunea autorului, a obținut statut de doctrină într-un moment istoric în care filosofia avea nevoie de conduita (experiența sau relația) estetică sau de opera de artă pentru a-și defini propria legitimitate ca discurs fondator. Astfel, în filosofia kantiană „judecata de gust sau mai larg sfera estetică nu sunt decât spații de meditație și pasaj între doi pilaștri ai sistemului criticist care sunt rațiunea teoretică

* Aceeași idee Aurel Codoban o expune în termenii următori: „S-a vorbit mereu despre artist în filosofie, în speranța că prin ceea ce este artistul se poate descoperi ceea ce este omul cu adevărat”.

(cunoașterea) și rațiunea practică (morală). Fără teoria universalității subiective a judecății de gust, aceste două domenii ar rămâne separate de o prăpastie insurmontabilă, ținând în același timp în pericol prezența totalizării sistematice. Altfel spus, – conchide Jean-Marie Schaeffer – necesitatea de a institui legitimitatea judecății estetice decurge din funcția pe care filosofia crede că trebuie să o acorde acestei judecăți în limitele propriei teorii a cunoașterii, astfel încât aceasta din urmă să formeze o unitate sistematică”. Și în filosofia hegeliană autorul francez evidențiază că opera de artă este „punctul de trecere dintre lumea sensibilă și universul conceptului filosofic”. Jean-Marie Schaeffer se oprește asupra statutului „paradoxal din punct de vedere cognitiv, al doctrinei estetice”, pe care îl explică prin faptul că ea „își trage puterea de atracție psihologică din opoziția ontologică pe care o construiește între condiția umană trăită efectiv și un mod de a fi, care, sub o formă sau alta (...), scapă acestei condiții” (p. 10).

Relația estetică cu operele de artă este privită din perspectiva eliberării de anumite prejudecăți existente în aria ce s-a conturat la limita dintre mai multe domenii: religie, filosofie, epistemologie constructivistă.

Atent la metamorfozele gândirii estetice și la relativul succes public al acestora, Jean-Marie Schaeffer le explică prin atracția pe care doctrina estetică mai continuă să o exercite „dând naștere unor speranțe false”. În acest context, sunt vizate de către autor interpretări greșite ce țin de natura exterioară a filosofiei propriuzise: așa ni se prezintă confuzia dintre reflecția filosofică, a cărei sarcină nu constă în a livra criterii pentru evaluarea critică, și reflecția estetică, ce are drept sarcină să identifice și să înțeleagă faptele estetice și nu să propună un ideal estetic sau criterii de judecată. Altă dată greșelile țin de natura internă a filosofiei. Aici se are în vedere neînțelegerea dintre susținătorii doctrinei estetice și cei care, mai apropiați de perspectiva filosofică asupra lucrurilor, încercau

să deplaseze accentele, fapt ce a dus la dispersarea problemelor de estetică între cele mai diferite domenii de investigație: logică, semantică, filosofia cognitivă, filosofia limbajului, antropologie, sociologie, psihologie. Drept rezultat „... doctrina estetică și-a pierdut obiectul de studiu” și „departe de a întemeia relația estetică, este ea însăși o traducere (savantă) a unui ideal estetic, localizat cu precizie în timp”.

Conform propriei sale mărturisiri, Jean-Marie Schaeffer este printre cei care consideră că filosofia contemporană se află la o răscruce. E un moment la fel de crucial ca și cel înregistrat de epocile lui Descartes, Hume, Kant, Nietzsche sau Wittgenstein, – adaugă autorul, punând accent pe caracteristicile de criză (fructuoasă) a epocilor enumerate. Crizele de acest fel, explică el, sunt și efectul colateral al cercetărilor cognitive din alte domenii. În situația crizei actuale autorul subliniază importanța redefinirii problemelor canonice care s-au aflat în centrul filosofiei (teoria subiectului, teoria cunoașterii și estetice) precum și a revizuirii statutului discursului filosofic și al relațiilor sale cu celelalte forme de investigație.

Adoptând perspectiva „naturalizării problemelor filosofice”, eseistul francez merge pe linia demonstrării că, reieșind din postulatele darviniste, „ființa umană nu are un suport transcendentă: Ea nu are decât o genealogie și o istorie. Ea nu mai are nici statutul de „subiect existent”, cu alte cuvinte, statutul unei ființe care s-ar rupe de imanența intramundană: ea se definește prin aptitudini, structuri mentale, reguli sociale etc., care s-au cristalizat pe parcursul genealogiei sale culturale și care se sprijină pe o filiație biologică ce o leagă de alte organisme vii ce trăiesc pe această planetă” (p. 15-16). O altă perspectivă recurentă asupra filosofiei include discreditarea interacțiunii dintre cercetarea filosofică și cunoștințele științifice, considerată „scientistă”. Autorul polemizează cu filosofia kantiană și post-kantiană care e o filosofie a spiritului: „eu nu văd cum filosofia spiritului (...) ar putea să nu admită,

ca minimă condiție de pertinență, că modul în care abordează problemele de conștiință, de cunoaștere, de acțiune, de etică, ori de estetică, trebuie să fie compatibil cu faptul că ființa umană este o ființă biologică (în sensul primar de copulă, adică în acel sens în care copula este proprietatea sa definitorie, un sens care se confundă cu umanitatea însăși)” (p. 16-17).

Perspectiva „naturalistă” în abordarea faptelor estetice este analizată în comparație cu dualismul idealist al filosofiei de-a lungul istoriei sale și cu reactivarea uneia sau alteia dintre nenumăratele sale varietăți: corp vs. spirit, natură vs. cultură, empiric vs. transcendental etc. Autorul arată că atât studierea ce ține de domeniul psihologiei cognitive, al etimologiei umane, al sociologiei, al cercetării comparate a culturilor, al istoriei, al etnologiei sunt capabile de a reorienta reflecția filosofică. El spulberă ideea conform căreia „filosofia ar avea statutul unei cunoașteri fondatoare și înclină să vadă „adevăratul orizont ideal al unei estetici „naturalizate” ca fiind „de ordin antropologic, cu condiția, precizează el, – că nu vom defini antropologia în termeni exclusiv culturaliști, ci vom admite că cultura (sic!), în diversitatea formelor sale, este un aspect al biologiei omului” (p. 17). Relația „biologic” – „cultural” în viziunea sa nu este una reduționistă, ci complexă, și capabilă să constituie „o bază solidă pentru studierea interrelațiilor dintre diferite niveluri de complexitate organizațională ce caracterizează specia umană” (p.17).

Anume în felul acesta Jean-Marie Schaeffer creează cadrul în care sunt programate discuțiile în jurul doctrinei estetice.

După explicarea acestor premise el pornește la cercetarea „faptului estetic” și a „gustului estetic”, proiectate pe fundalul unor exemple din diferite culturi. Concluzia sa este că „dimensiunea estetică este o proprietate relațională și nu o proprietate a obiectului”.

Pe de altă parte, este luată în dezbatere relația dintre estetic și artistic: în cazul atenției estetice intervine cu mai multă putere elementul ludic, dezinteresul, plăcerea sau neplăcerea pe care o au textele „pentru ele însele”, pe când în conduitele artistice decisivă rămâne activitatea ce ține de procesele operatorii.

Divers și nuanțat subtil, contextul cultural în care e analizat esteticul îl determină pe autor să considere că „din motive istorice complexe Occidentul separă destul de tranșant domeniul utilitar al câmpului de ceea ce poate produce o conduită estetică, pe când în Japonia, dimpotrivă, s-a acordat preferință interacțiunii dintre cele două domenii...”

Pe această undă a demonstrațiilor el ajunge la următoarea aserțiune: „conduita estetică are o bază biologică și este o constantă antropologică...”

Este evidentă detașarea lui Jean-Marie Schaeffer de opiniile vehiculate în dezbaterile ce au avut loc în anii 90 pe tema judecării de gust și locul ei în cadrul conduitei estetice. Contrar acestora, el consideră că judecata estetică nu poate fi decât o consecință a conduitei estetice și nu condiția ei definitorie.

Înscriindu-se în contextul mutațiilor ce au loc pe terenul filosofiei artei, marcate de pierderea transcendentei, concepția lui Jean-Marie Schaeffer constituie, pentru specialiștii din domeniu, un prilej de meditații profunde. Cu atât mai mult cu cât această carte trebuie citită prin prisma următoarei afirmații a lui Michel Foucault: „... ar trebui să înțelegem istoria științei ca istorie a unui ansamblu deopotrivă coerent și transformabil de modele teoretice și de instrumente conceptuale” (*Ordinea discursului*, p. 56).

Publicarea la Chișinău a unei lucrări traduse (autorul traducerii – Adrian Cibotaru), la numai doi ani de la apariția ei în original în Franța, este fără îndoială un eveniment ce merită să fie salutat.

JULIO CORTÁZAR

CASA CUCERITĂ

Ne plăcea casa, fiindcă, în afară de faptul că era spațioasă și veche (mai ales acum, când casele vechi cad sub loviturile celor mai nemiloase afaceri), ea mai păstra amintirile străbunelor și ale bunelului din partea tatei, poveștile părinților și fantasmale copilăriei noastre.

Ne obișnuirăm cu Irene să locuim singuri în casă, ceea ce părea a fi o nebunie, căci aici puteau trăi liber opt persoane, fără a se incomoda. Sculându-ne la ora șapte, făceam curățenia de dimineață, iar pe la orele unsprezece o lăsam pe Irene singură să deretice ultimele camere, iar eu mă duceam la bucătărie. Prânzeam pe la amiază, totdeauna punctuali; și nu mai rămânea nimic de făcut, decât doar să spălăm cele câteva farfurii. Ne făcea plăcere să luăm prânzul împreună, gândindu-ne la casa imensă și liniștită, încântați de faptul că ne ajungeau forțe s-o menținem curată. Câteodată ajungeam să credem că din cauza casei ..., că însăși casa aceasta ne-a împiedicat să ne căsătorim. Irene îi respinsese pe cei doi pretendenți, fără vreun motiv serios, iar mie îmi murise Maria Esther, înainte de a ne fi logodit. Ajunsesem la patruzeci de ani cu gândul tănuțit că această căsnicie simbolică și liniștită de frate și soră era o izolare necesară a genealogiei statornicite de către străbunei în casa noastră. Vom muri aici într-o zi, iar verișorii noștri, tăcuți și sfioși, vor rămâne cu casă cu tot, și vor demola-o pentru a se îmbogăți cu pământul din juru-i și cu cărămizile din ea; sau și mai bine, poate chiar noi o vom dărâma, pe bună dreptate, înainte de a fi prea târziu.

Irene parcă era făcută anume pentru a nu deranja pe nimeni. În afară de lucrul ei de dimineață, restul zilei și-l petrecea împletind în fotoliu. Nu știu de ce împletea atâta; cred că femeile împletesc prea mult atunci

când descoperă în această îndeletnicire marele pretext de a nu face nimic. Dar Irene nu era din acelea, ea împletea mereu lucruri necesare: pulovere de iarnă, ciorapi pentru mine și veste pentru dânsa. Uneori împletea vreo jiletcă și, la un moment dat, o despletea în întregime, fiindcă nu-i plăcea ceva. Era nostim să urmărești ghemul de lână din coș, care se opunea să nu-și piardă forma. Sâmbetele mă duceam în centru ca să-i cumpăr lână; Irene avea încredere în gustul meu, îi plăceau culorile alese de mine și niciodată n-a trebuit să întorc jurubițele. Mă foloseam de aceste ieșiri ale mele pentru a trece pe la librării, ca să întreb dacă n-a apărut ceva nou în literatura franceză. Din anul 1939 nimic de valoare nu ajungea în Argentina.

Acum însă voi să vorbesc despre casă, despre casă și despre Irene; eu nu am nici o importanță. Mă întreb adesea, ce ar fi făcut Irene fără împletitul acesta? Cineva poate reciti o carte, dar când un pulover este gata deja, nu poți lua lucrul de la capăt fără revoltă. Într-o zi am descoperit în scrinul de camfor un sertar plin cu fulare albe, verzi și liliachii. Erau date cu naftalină și așezate ca într-o mercerie. Nu mi-a ajuns curaj s-o întreb pe Irene ce se gândea să facă cu ele. Nu aveam nevoie de ajutor ca să ne câștigăm bucată de pâine; banii din provincie veneau regulat în toate lunile, iar venitul creștea mereu. Dar pe Irene o distra numai împletitul: în această ocupație dovedea o dibăcie uluitoare și eu pierdeam ore în șir, urmărindu-i mâinile, care semănau cu niște arici de argint, sau andrelele ce se mișcau încolo și înapoi, iar pe podea, în două coșulețe, se agitau jucăuș ghemulețele. Era o frumusețe, nu alta!

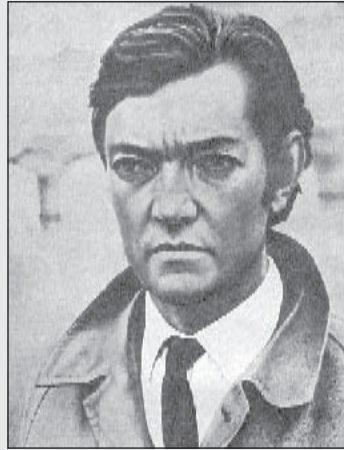
Cum să nu-mi amintesc de configurația casei? Sufrageria, o sală cu goblenuri, biblioteca și trei dormitoare mari se aflau în partea cea mai izolată a casei, geamurile căreia dădeau spre Rodríguez Pena. Doar un mic coridorăș, cu ușa lui masivă de stejar, separa partea aceasta de aripa din față, unde se afla baia, bucătăria, dormitoarele noastre și salonul central. Se intra în casă printr-un vestibul cu majolică, iar ușa cu zăbrele dădea

O ALTĂ ORDINE A LUCRURILOR

JULIO CORTÁZAR
(1914-1984)

... Era omul cel mai înalt posibil, cu o expresie a feței de copil pervers, îmbrăcat într-un mantou enorm, care se-mâna mai mult cu un anteriu de văduv; ochii lui erau atât de imenși, că păreau a fi ai unui tăurean, și atât de pieziși, că i-ai fi confundat cu ochii diavolului, dacă nu ar fi fost supuși pe deplin inimii.

Gabriel Garcia Marquez



Julio Cortázar

Este argentinian de origine. La fel ca mentorul și confratele său, Jorge Luis Borges, și-a trăit cea mai mare parte a vieții în străinătate, dar și-a iubit Patria cu toată inima.

Ne-a lăsat **Câștigurile și Șotronul** – romane care vor rezista încercărilor timpului.

Cu adevărat această viață a lui Julio Cortázar a fost un *șotron*, iar pietricica lovită de el a trecut prin toate pătratele, lăsând urme adânci în fiecare dintre ele. **Bestiarul, Sfârșitul jocului, Armele secrete, Toate focurile, Focul, Fețele medaliei** și alte cărți de povestiri și nuvele îi stau drept mărturie, or Julio Cortázar prin imaginația sa, prin viziunea neobișnuită și prin frumusețea stilului captivant a știut ca nimeni altul să integreze realul cu fantasticul într-o viziune dramatică a omului modern.

Realitatea din povestirile lui Julio Cortázar nu este simplă, nici convențională, fiindcă zicerea lui poartă harul surprizei și al neobișnuitului. Eroi lui se opun realismului fals, care constă în a crede că toate fenomenele pot fi descrise și explicate prin optimismul științific și filosofic

din secolul al XVIII-lea. În opera lui descoperim o cu totul altă dimensiune, în care realul și fantasticul sunt niște atribute necesare ale lucrurilor, niște trăsături importante care le definesc pe acestea. În unul dintre numeroasele interviuri acordate de *Argentinianul iubit de toată lumea*, Julio Cortázar mărturisește: „În cazul meu, faptul de a bănuî o altă ordine a lucrurilor, mai tăinuită și mai puțin cunoscută, plus descoperirea lui Alfred Jarry*, pentru care cea mai verosimilă investigație a adevărului nu constă în legi, ci în excepția de la aceste legi, au fost unele din principiile de orientare întru căutarea mea și a unei literaturi pe marginea acestui realism mult prea ingenuu”.

Drept cheie pentru o înțelegere mai profundă a operei acestui mare scriitor ne poate servi ideea dintr-o cugetare superbă a lui Stevenson: „Orice viață, care nu este strict mecanică, se țese din două fire: să cauți pasărea și s-o ascuți”.

Ion RENIȚĂ

* Scriitor francez, precursor al literaturii absurdului. Capodopera lui literară „Ubu rege” este un amestec de cinism și ingenuitate, de adevăr și mistificare (n.t.).

în salonul central. Astfel, dacă cineva intra prin vestibul și trecea în salonul central, ușile dormitoarelor noastre rămâneau pe de lături, iar în fața – micul coridor care ducea spre partea cea mai izolată a casei; înaintând prin micul coridor, trăgeai ușa de stejar și, ceva mai încolo, începea cealaltă parte a casei, ori se putea coti la stânga, exact înaintea de a ajunge la ușă și de a merge pe un coridorăș mai îngust, care ducea spre bucătărie și spre baie. Când ușa era deschisă, aveai impresia că e o casă foarte mare, iar când era închisă, semăna cu un apartament din cele care se construiesc acum, unde abia de te mai poți mișca. Noi locuiam în partea aceasta a casei și rareori ajungeam dincolo de ușa de stejar, doar când făceam curățenie, fiindcă e de necrezut cât de repede se adună praful pe mobilă. O fi fiind el, Buenos Aires, un oraș curat, nu zic ba, dar aceasta o datorează pe deplin locuitorilor lui și nu altcuiva. E prea mult praful ce zboară prin aer și-i suficientă o mică adiere de vânt ca să-l poți pipăi deja pe obiectele de marmură de pe console și printre romburile preșurilor. E greu să-l scoți de acolo cu pământul de pene, fiindcă el zboară, rămâne suspendat în aer și, puțin după aceea, se așterne din nou pe mobilă și pian.

Totul îmi stăruie în minte, fiindcă lucrurile s-au desfășurat foarte simplu și fără ocoluri inutile. Irene împletea în fotoliul ei... să fi fost opt seara când, deodată, îmi trecu prin minte să pun ibricul la foc. Am mers pe coridor până am dat de ușa masivă de stejar, care era întredeschisă. Încă nu cotisem spre bucătărie când am auzit un zgomot ce venea din sufragerie sau din bibliotecă. Sunetul se șupura neconturat și surd precum căderea unui scaun pe covor, ori ca ceva nedeslușit, împotmolit în glasuri stinse. În același timp, sau poate ceva mai târziu, am auzit un zgomot crescând în fundul coridorului, care venea din celelalte camere și ajungea până la ușă. M-am repezit spre ușă, înainte de a fi prea târziu, am închis-o imediat, lăsându-mă pe ea cu toată greutatea; din fericire, cheia era introdusă din partea aceasta, iar pentru a fi mai sigur, am tras zăvorul cel mare.

M-am dus la bucătărie, am încălzit ibricul, iar când am revenit cu tava de servit ceai, i-am spus Irenei:

– A trebuit să închid ușa de la coridor. Au cucerit partea din fund a casei.

Irene scăpă din mână împletitura și mă privi cu ochii ei gravi și obosiți.

– Ești sigur? mă întrebă.

Am spus că da.

– Atunci, a zis ea luându-și andrelele, va trebui să locuim în partea aceasta a casei.

Am pregătit infuzia de ceai mate cu băgare de seamă, în timp ce Irene așteptă un moment, apoi își relua lucrul. Îmi amintesc că sora împletea o jiletcă cenușie, care îmi plăcea foarte mult.

Din primele zile ne păru jenantă întâmplarea ceea, fiindcă în partea cucerită a casei lăsasem amândoi lucruri la care țineam mult. Cărțile mele de literatură franceză, de exemplu, rămăseseră toate în bibliotecă. Irene ducea dorul unor covorașe și-i părea rău de o pereche de pantofi, care îi prindeau atât de bine iarna. Eu simțeam lipsa pipei mele de ienupăr, iar Irene se gândea la o sticlă de Hesperdina având o vechime de mai mulți ani. Deseori, și aceasta se întâmpla în primele zile, deschideam vreun sertar al comodei și ne priveam cu tristețe.

– Nu-i aici...

Și mai pierdusem ceva în partea cealaltă a casei ...

Am avut însă și unele avantaje. Curățenia se simplificase într-atât, că, sculându-ne chiar pe la ora nouă și jumătate, de exemplu, nici nu bătea încă unsprezece și totul era deja terminat. Irene se obișnuie să meargă cu mine la bucătărie și să mă ajute la pregătirea prânzului. După o mai lungă chibzuială, am luat o decizie: în timp ce eu pregăteam prânzul, Irene făcea alte feluri de mâncare pentru cină. Ne bucuram, dat fiind că până acum nu demult era neplăcut să părăsești dormitorul spre seară și să te apuci de pregătit de-ale gurii. Acum ne era suficient să așezăm masa în dormitorul Irenei, unde serveam tavele cu mezeleri.

Irene era foarte mulțumită, fiind-

că în așa fel dispunea de mai multă vreme pentru tricotate. Eu eram cam abătut din lipsa cărților, dar, ca să n-o întristez pe sora mea, am început să privesc o colecție de timbre poștale de-ale tatei și aceasta mă ajuta să ucid timpul. Ne amuzam mult, fiecare cu ale lui, dar aproape mereu stăteam în dormitorul Irenei, unde ni se părea mai comod. Deseori Irene zicea:

– Uită-te ce-i cu ochiul ăsta.

Nu-ți pare că seamănă cu un trifoi?

Ceva mai târziu, eu eram acela care întrerupeam tăcerea, arătându-i Irenei un pătrat de hârtie, pentru a-i reține atenția asupra vreunui timbru de Eupen ori Malmédy. Ne simțeam bine și, puțin câte puțin, nu ne mai gândeam la cele pierdute. Se poate trăi și fără să te gândești la ceva. (Când Irene vorbea prin somn, eu mă trezeam îndată. Așa și nu am reușit să mă obișnuiesc cu vocea aceea de papagal care nu venea din pieptul ei, ci dintr-un vis îndepărtat. Irene zicea că eu eram mai anapoda când visam, dat fiind că mă întorceam de pe o parte pe alta, încât deseori cădea și acoperitura de pe pat. Dormitoarele noastre erau separate de salon, dar noaptea se auzea orice zgomot din casă; cum respirăm, cum tușim, presimțeam gestul ce conducea spre măsura de noapte și chiar frecvențele și reciprocele insomnii.

Dacă făceam abstracție de toate acestea, în rest era liniște în casă. Ziua puteai desluși clinchetul andrelor de împletit sau foșnetul unei foi din albumul filatelic. Ușa de stejar, îmi pare că v-am spus-o deja, era masivă. În bucătărie și în baie, care se aflau exact lângă partea cucerită a casei, vorbeam, de obicei, mai tare, iar Irene îngâna cântece de leagăn. Într-o bucătărie se produce suficient zgomot de vase de faianță și butelii pentru ca celelalte sunete să fie înăbușite. Aici vorbeam rar de tot în șoaptă, dar când reveneam spre dormitoare sau spre salon se așternea așa o liniște în casă, încât trebuia să pășim mai ușurel, ca să nu ne facem auziți. Cred că din această cauză mă trezeam de îndată ce Irene începea să vorbească prin somn.)

E ca și cum ai face mereu unul și același lucru fără să-ți pese de urmări. Noaptea îmi era sete și, înainte

de culcare, am rugat-o pe Irene să-mi aducă un pahar cu apă de la bucătărie. Din ușa dormitorului (Irene împletea încă) am deslușit un zgomot în bucătărie ori poate în baie, deoarece cotul coridorului reducea intensitatea sunetului. Pe Irene o miră felul meu de a mă opri și ea veni spre mine, fără a scoate un cuvânt. Ascultam sunetele, urmărind clar zgomotul lor, care se producea în partea aceasta a ușii de stejar: în bucătărie sau în baie, ori, poate, chiar în micul coridor, unde începea cotul, aproape de noi.

Nici nu ne privirăm măcar. Am apucat-o pe Irene de mână și am tras-o spre ușă, fără a ne mai întoarce înapoi. Zgomotul se auzea tot mai tare, dar din ce în ce mai surd și tot mai în urma noastră. Am închis ușa dintr-o singură mișcare și am rămas în vestibul. Acum nu se mai auzea nimic.

– Au cucerit și partea aceasta a casei, a spus Irene cu tristețe. Împletitura o mai ținea în mâini, iar firele duceau în jos și se pierdeau sub ușă. Când își dădu seama că ghebele au rămas în partea cealaltă, lăsă împletitura să cadă jos, fără a o mai privi.

– Ai reușit să iei ceva? am întrebat într-o doară.

– Nu, nimic.

Eram îmbrăcați așa cum ne cuprinsese momentul. Mi-am amintit de cele cinsprezece mii de peso din șifonierul dormitorului meu. Dar acum era deja târziu.

Fiindcă îmi rămăsese ceasul de mână, am observat că era ora unsprezece de noapte. Am cuprins-o pe Irene de mijloc cu brațul (cred că Irene plângea) și am ieșit astfel în stradă. Înainte de a ne depărta, îmi păru rău pentru un moment, dar m-am stăpânit cu greu, am închis ușa de la intrare și am aruncat cheia în canalul de scurgere. Nu care cumva să-i dea prin minte vreunui biet om să pătrundă la un ceas atât de târziu și să ne fure casa demult cucerită.

Traducere din limba spaniolă
de Ion RENIȚĂ



Vasile MARTIN

PERINIȚA

Nuvelă

Soarele de iulie frigea necruțător și, cam după jumătate de oră de alergătură, batalionul risipit într-o coloană lungă și dezordonată părea un balaur istovit, cu sute de picioare, cam nu putea nicidecum scăpa din praful încins al drumului de țară, mărginit de o puzderie de ciulini. Sudoarea ardea, neîndurătoare, ochii, se prelingea șiroaie pe față, pe cețele tunse până la piele, pe spinările încovoiate sub greutatea pistolului-mitralieră "Kalașnikov" modernizat și a măștii antigaz, amestecându-se cu praful și zugrăvind în negru frunțile, obraji și gurile recruților așternuți pe goană.

Todirel nu mai putea de sete, iar cizmele cazone, pe care câteva luni în urmă rudele și prietenii i le doriseră ușoare, după jumătate de oră de alergătură erau cumplit de grele. Fugea, stins de oboseală, în urma coloanei care urca pe creasta unui deal lipit de orizont, încolăcindu-se ba într-o parte, ba în alta, și, când

văzu pe sub norul de praf ridicat de sute de picioare vârful pierdut în lungul drumului ce se întindea în sus ca o omidă cenușie, își dădu seama că unica scăpare din infernul prafului e să ajungă iarăși în capul coloanei, acolo unde se aflase în primele cincisprezece minute de goană prin amiaza de foc. Ambițios din fire, o rupse la fugă cu pași mari, săltați, fără a-și cruța puterile și fără a bănuși că de data asta ele îl vor menține în fruntea coloanei doar primul sfert de oră, ca după încă un sfert să se pomenească, spre rușinea lui, ultimul în norul de praf ce nu se mai sfârșea.

Dorința de a se vedea cât mai repede acolo unde era salvarea lui puse cu desăvârșire stăpânire pe el. Se grăbi să-și reprime slăbiciunea provocată de oboseală și să ștergă cu totul din memorie urma ei. Atras de o fantomă a nerăbdării, își înfipse degetele în mușchii vlăguți ai piciorului drept, ca să scape de zvârcolirile unui cârcel, își plimbă limba pe buzele înroșite de efort, adună cu o ultimă licărire de speranță în ochi toată bruma de puteri, ajunse coloana și chiar izbuti să-și facă loc în îngheșuiala sufocantă a pădurii de trupuri fierbinți, însă după vreo două sute de pași găfâia ca un câine în amiază și se pomeni din nou alergând ultimul prin norul de praf ce-l înghițea cu voracitatea unei pajuri, dar calm, cu răbdare, fără nici o grabă.

Gura îi era uscată iască, buzele i se mișcau fantomatic, coșul pieptului i se umfla și i se desumfla ca niște foale, picioarele i se înfundau în colbul drumului, abia îl mai țineau și i se părea că aleargă de când lumea și că n-o să se sfârșească goana niciodată... Își șterse cu dosul palmei fața transpirată și simți între degete respirația grea, găfâindă. Îi venea să se adăpostească la umbra ciulinilor de la marginea drumului, să urle și să muște de necaz pământul colțuros și uscat, dar teama că ar putea să nu se mai ridice, să rămână acolo – ospăț pentru lupi și corbi – îl făcea să uite

de oboeală și să se gândească la lucruri mult mai grave ce i se puteau întâmpla dacă se desprindea de coloană, chiar dacă tentația devenise irezistibilă, fiind mai mult decât o tentație.

O cană cu apă rece i-ar fi potolit setea, i-ar fi înprospătat puterile, însă de-a lungul drumului ce ducea de la poligon spre cazarmă nu se vedea nici o cumpănă de fântână, nici un râuleț, nici o așezare omenească, ci mereu aceeași întindere fără început și fără de sfârșit încăpută pe mâna militarilor, nearată de cine știe când și plină de ciulini acoperiți de praf. Un șuvoi de ploaie i-ar fi răcorit nițel capul frumos ca de zeu, pus pe un trunchi înalt, cu articulații proeminente, însă câmpia răsufla fierbinte și pe cerul cu față albastră și nepăsătoare nu se vedea decât soarele din cale afară de roșu, care-și arunca toată dogoarea asupra coloanei, peste tot ce era vegetație sau vietate și care ar fi putut incendia ciulinii cu tot cu praf, drumul cu tot cu oameni.

Fântânile cu apă limpede și rece, izvoarele din închipuire i se perindau ca niște vedenii în fața ochilor mari, înfrigați de patima tinereții. Spre disperarea lui, ciuturile pline se îndepărtau îndată ce-și îndrepta brațele spre ele, iar izvoarele secau când se lăsa în genunchi în fața lor, cu palmele întinse căuș spre șuvița de apă. Ca să scape de teroarea acestora, le îndepărta cu ambele mâini sau închidea pe câteva clipe ochii micșorați până la lipirea pleoapelor, dar imaginea fântânilor și a izvoarelor i se păstra sub pleoape.

După atâta alergătură prin acest infern al prafului și al setei începu să-și uite povestea propriei vieți, de unde vine, cine este, încotro se duce. Satu-i de sub geana codrilor, cu cele câteva sute de case adunate în jurul bisericii, părinții, copilăria, iubita cu ochi ușor melancolici, desprinsă parcă dintr-un tablou de Grigorescu, toate se îndepărtau încetul cu încetul, până se pierdeau în cețuri fierbinți și rămânea, singur și neajutorat, în

urma coloanei care îl purta după ea ca pe un ostatic.

Pe o parte și pe alta a drumului dealurile prinseră a se arăta tot mai abrupte, strivind fără pic de milă între trupurile lor firul prăfuit pe care alerga coloana, iar deasupra se întindea o fâșie de cer doar de vreo trei ori mai lată decât drumul și era sufocant să vezi puhoiul de câteva sute de oameni strecurându-se printr-un loc atât de îngust...

În goana asta nebună nu mai auzea nici o voce, nici un ordin, nici o sudalmă, ci numai respirația grea și tropotul infernal, înaintea lui nu vedea decât cefe umede, tunse chilug, și spinări încovoiate ca sub greutatea nebănuite, imaginile ce i se perindau în fața ochilor amestecându-se cu pete bizare, ca la un cinematograf de vară cu ecranul murdar.

Dincolo de dealul pe care îl lăsaseră în urmă, la vreo trei kilometri distanță de el, se ascundea Ternovka, un sat de coloniști bulgari fugiți din țara lor de răul turcilor și pripășiți aci cu peste o sută de ani în urmă, spre care ducea un răzor ce despărțea două miriști pârjolite, iar în dreapta, spre orizont, pe celălalt mal al Bugului, răsăriră siluetele unor case din cărămidă roșie ale Varvarovkăi, pomenită de trei ori pe zi cu vocea roasă de alcool de comandantul cărunt și cam întârziat în grad al batalionului, maiorul Zverințev. Acolo, urla acesta mistuit de țicnelile-i nevrotice, explodând într-o indignare fără margini, ca un caporal în fața unui pluton la prima instrucție, și arătându-le de fiecare dată cu mâna tremurândă la așezarea de pe malul drept al râului le amintea că în ultimul război acolo au fost stăpâni românii și scotea din recruți trei rânduri de sudoare pe zi, de parcă tocmai ei ar fi cedat armatei române Varvarovka și celelalte localități de până la Bug, dar asta nu mai avea acum nici o importanță.

După jumătate de oră de alergătură prin nemărginirea uitată de Dumnezeu, ce se pierdea de amândouă părțile Bugului într-o clătinare verde-

gălbuie spre fundul zărilor, batalionul lăsă în urmă peste patru kilometri din cei șase, la capătul cărora era așteptat, de această dată, de maiorul Zverințev cu toți adjuncții săi și orchestra regimentului, însă Todirel nu știa de asta, după cum nu știa dacă va ajunge vreodată undeva... Soarele i se băga în ochi ca un păianjen, privirea i se lovea de ciulinii de la marginea drumului și avu pe o clipă senzația că se află într-un țarc din care n-o să mai poată scăpa. Tâmpilele îi zvâcneau puternic, pleoapele i se zbăteau ca două aripi mici, în căutare de aer, în creier i se învâlmășeau în dezordine frânturi de gânduri alunecoase și ameteite, apoi, pe neașteptate, toate se limpezeau și dorința obsedantă de a evada din norul de praf și de a se vedea acolo unde era salvarea lui – în fruntea coloanei – iar începea să-l împingă peste îngrămădirea de trupuri înăbușite de sudori cleioase.

La un moment dat, auzi prin tropotul a sute de picioare bătăi de tobă și strigări de clarinet, cărora le țineau hangul o trompetă, un trombon și câteva viori, care tocmai porniseră să răscolească văzduhul. Își plimbă palmele pe frunte și obraji, ca și cum ar fi căutat ceva, apoi își astupă pe o clipă urechile, dar orchestra se auzea din ce în ce mai deslușit. Tășnind din măruntaiele instrumentelor muzicale, sunetele pluteau și se încrucișau deasupra împrejurimilor, deveneau mai clare, adunându-se, spre mirarea lui, într-un joc săltăreț de la el de-acasă și simți cum în suflatu-i ademenit de muzică se întâmplă ceva, luminând întâmplări uitate și trezind la viață forța ațipită în corpul lui tânăr, gata să se dezlănțuie, să explodeze. Își dădu seama că de data asta nici orchestra pe care deocamdată n-o vedea, nici "Perinița" cântată de ea nu erau iluzii provocate de arșiță și oboseală.

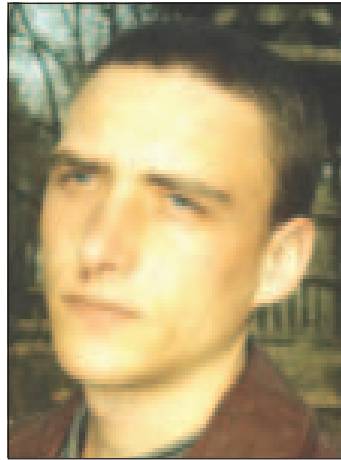
Pe neprins de veste, norul de praf se desfăcu parcă în două și-și văzu aievea satul de sub geana cordrilor, cu consătenii adunați la vatra jocului, care gemea și se hurduca sub picioarele scăpărând vijelios.

Ritmul jocului se iuți, unul din lăutari slobozi un chiot prelung, la care răspunseră în cor flăcăii și fetele din cercul dansatorilor, cu fețele înroșite de clocotul și beția dansului ce topea sufletele într-o pasiune dezlănțuită. Din vârtejul zvăpăiat al "Periniței" se desprinse, cu o batistă în mână, o codană în ie albă, înflorată și cu ochi ușor melancolici, desprinsă parcă dintr-un tablou de Grigorescu, se opri în centrul cercului de dansatori, căutându-l – îndelung și zadarnic – cu privirea pe flăcăul cu cap frumos ca de zeu, pus pe un trunchi înalt, cu articulații proeminente, cu care ar fi vrut să îngenuncheze pe batistă, și Todirel simți cum o pârghie nebănuită de el îl împinse cu o viteză nebună pe lângă balaurul cu sute de picioare ce-l purtase în urma sa ca pe un ostatic.

Nu știa și nici nu avea de unde ști că "Perinița" era cântată de orchestra regimentului, formată aproape în întregime din basarabeni, după cum nu știa că celelalte batalioane ale regimentului de infanterie motorizată erau și ele pline de recruți de pe palma de pământ dintre Prut și Nistru, răpită în vara lui 1940 din trupul Țării... La auzul "Periniței", în care era adunat tot ce era mai frumos în grădina plină de culori și miresme a meleagului natal, sensibilitatea și dragostea de viață a unui neam, aceștia uitau de sete, de moleșală, de înjurăturile gradaților și ritmul muzicii îi ademenea irezistibil spre locul unde îi chemau bătăile de tobă și strigările de clarinet, ca și cum de acolo ar fi urmat să vină mântuirea...

În întreaga lume nu erau acum decât el și orchestra ce trezise la viață forța ațipită în corpul lui tânăr și-l îmbia să se prindă în vârtejul "Periniței", amintindu-i cine este și din ce neam se trage, chemându-l la palma de pământ din care răsărise... Din spațiile uriașe ale țării nimănu, pe care i se spusese că trebuie s-o apere de nu se știe cine, nu-i rămase decât acest drum îngust de țară, mărginit de o puzderie de ciulini, ce-l ducea pe aripile muzicii la casa și la cerul lui.

Oleg CARP
Chișinău



* * *

Eram și eu când mulțimea aplauda
Nici nu știam pe cine, de ce?
Dar așa o țineau.
Copacii m-au pieptănat, m-au pierdut
Eram predispus să valsez cu isteria
În schimbul la niscaiva penaj colorat.
– Uite și apusul.

* * *

Mierla disecă sămburi din mărgele
Țipă,
Nu se oprește.
Transformă trecutul în huruit de care,
Închide cortina
Din plictis.

* * *

Am păcălit o pasăre verde
Că-i pot cânta
Mi-a spart timpanele
Cu ciocu-i din perlă
Lacrimile mi-au șters obrazul
De riduri țepene.

* * *

Păcălind pasărea verde
Că-i pot imita ego-ul,
Am luat-o la sănătoasa
Să nu mă prindă.
Nu-mi găseam locul
Înlâlnind-o verde pretutindeni.
Nu-mi mai cântă!

* * *

Cu La La
n-am făcut amor!
Mă ademenea
În pielea goală.
S-a oprit de nins
Frunțile noastre creșteau
Încleștate de sudoare
N-am făcut amor
Sîinii ei, două somnifere
luna galbenă ne pieptăna
Am alunecat
n-am făcut amor!

* * *

Toamna s-a îngropat
În umerii mei.
Păsările speriate au inundat
Masa tăcerii
Cu uscata ei poveste.
Mă împotmoleam în tine
Pereții s-au uzat, scârțâiau, scrâșneau.
Încă un pas și e răsăritul.

* * *

– Să fii cu spirit
De observație
(Mi-a zis un bun prieten)
Urmărește pe hartă
Câți kilometri ți-au
Mai rămas
Până la încărunțire.
Dar, ce ai?
Te porți ca un copil?
Cred că ai și ajuns
Cu degetul,
Aproximativ pe orizonturi.

FIȘIER

Născut la 19 decembrie 1976 în Chișinău. Licențiat al Facultății de Jurnalism și Științe ale Comunicării (2001). Din 1995 lucrează în calitate de reporter, apoi redactor-prezentator la Departamentul Programe și Emisiuni pentru Tineret al Companiei Tele-Radio Moldova.

Augustina FLOREA
Chişinău

SFÂRŞIT DE VARĂ

Vezi, Toamna-şi lasă mantia
Peste pământ – a câta oară!
Mi-e trist şi nu vreau să-nţeleg,
Că iarăşi e sfârşit de vară.

Şi vântul cântă şuierând,
Şi frunzele valsează –
E primul dans, dar încă multe,
Multe mai urmează.

Şi ploaia ca un xilofon
Răsună în vibraţii,
Şi stropii cad în unison,
Rotindu-se în spaţiu.

Un joc de “lazer” arzător
Apare sus pe cer –
E fulgerul tremurător
În dansul său auster.

Şi tunetul asurzitor
Coboară. Pe potecă,
Nostalgică, dansează Toamna –
Ce tristă discotecă!

SPRE TINE

Pe-o rază vreau să urc,
Când se deşteaptă dimineaţa,
Vreau să mă-nalţ spre Steaua
De la care Se născu,

Să simt căldura ei
Cum îmi mângâie fața,
Chiar dacă stinsă e demult.

Pe-o rază vreau să urc,
Când se deșteaptă dimineața,
Vreau să mă-nalț spre tine, Doamne,
Spre Divinul paradis,
Vreau să te văd, pe tine, Doamne,
Doar o dată-n viață,
Ș-apoi de mii de ori
Să te revăd în vis!...

* * *

Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a simți imensitatea Universului ...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a admira ninsoarea sclipirilor adamantine
De stea...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a urmări maratonul astral
Al meteoriților...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a mă scălda în ploaia razelor
Stelare...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a asculta melodia picăturilor
Ce se scurg din stalactitele
Unei peșteri de pe o planetă
Intergalactică...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a-mi face
Din razele unui Luceafăr
Și cristalele de gheață
De pe piscurile munților de pe Lună
Un colier...
Vreau să mă înalț spre cer
Pentru a cuprinde cu privirea
Marea de Lumină, revărsată prin întreg Universul –
Lumina credinței noastre în Dumnezeu!

FIȘIER

Augustina Florea (n. 27.08.1987) studiază vioara la Liceul Republican de Muzică "Ciprian Porumbescu". Poezia pentru ea este un fel de a înțelege mai bine muzica, de a se autodefini și autorealiza.



Daniel LUCA
Timișoara

ACASĂ

*Fragment
de roman*

AUTOBUZUL TRECE pe lângă o pădure. Trece încet. Drumul este prost, iar autobuzul vechi. Mai un an și ar trebui casat. Dar cum societatea comercială de care aparține nu e prea bogată, are toate șansele să mai fie văzut circulând.

Au trecut trei ani de la revoluție, aproape. Și mă întorc de unde am plecat: în satul în care am copilărit.

Un sat cu vreo sută de case, cu două străzi lungi, unite prin alte trei, mai scurte, aflat în câmpia Banatului.

Îmi amintesc, nu știu cum de taman acum, ceea ce mi-a spus mama atunci când eram mai mărișor și am putut să înțeleg: "greu ai venit tu pe lume, of ce greu! Dar nu pentru că te-aș fi născut greu, ci pentru că era să nu mai ajung la spital... Am sunat la Salvare, în comună, de la colectiv (de fapt nu eu, ci tatăl tău). N-au vrut să trimită nici o mașină după mine. Uica Petre a vrut să mă ducă cu tractorul. Dacă m-aș fi dus cu el, te-aș fi pierdut. Până la urmă tatăl tău

a vorbit cu nea Biță, odihnească-se în pace!, și ne-a dus cu Aro-ul lui. Un Aro de tip vechi, ce scârțâia din toate încheieturile. Mi-a fost frică să nu cad prin el... Dar până la urmă am ajuns la oraș, la spital, și te-am născut."

Atunci am fost prima oară la oraș. Am ajuns purtat în pânțele. M-am întors după o săptămână purtat în brațe.

Aveam să plec din nou la oraș în anul 1981. Iar acum mă întorc cu o diplomă de licență și o decizie de titularizare ca profesor de limba franceză în valiză.

Voi fi din nou în satul meu drag...

M-am întâlnit odată cu o franțuzoică și i-am spus, nu știu cum a ajuns în acest punct discuția, că la terminarea stagiului militar la București aș fi putut rămâne acolo în cadrul armatei. Dar că nu m-am împăcat cu ideea despărțirii de locurile natale. Iar ea mi-a răspuns că a mai întâlnit un român care i-a spus exact același lucru. Să ne simțim noi, românii, dezrădăcinați oriunde departe de casă?

La orizont apare deja satul.

Inima îmi saltă cu voioșie, dar și cu emoție, în piept. Îmi vine să strig cât mă ține gura: SUNT ACASĂ!

Dar mă abțin și continuu să privesc pe geam.

OARE CUM arată casa veche strămoșească? Au trecut cinci ani fără să fie locuită.

Cobor și sunt salutat de oamenii care așteaptă să urce în autobuzul ce se va întoarce imediat la oraș. De două ori pe zi autobuzul face același drum: pleacă dimineața la cinci, se întoarce la șapte, pleacă imediat și se va întoarce după-masă la cinci pentru a pleca din nou a doua zi.

Cândva, parcă tare demult, se făceau mai multe curse. Acum sunt mai puțini oameni, dar și mai puțini fac naveta zilnic. Vechii navetiști au ieșit deja la pensie, iar aproape toți copiii lor locuiesc la oraș, de unde mai vin din când în când într-o vizită scurtă.

Salut și eu – de când mă știu există aici acest obicei de a da binețe oamenilor chiar dacă nu-i cunoști.

Și pașii mă poartă spre casă. Trec prin fața școlii, aflate peste drum de biserică. De cea ortodoxă, cea catolică fiind situată pe strada paralelă, cele mai importante instituții aflându-se așadar pe cele două străzi principale ale satului.

Când eram copil, trăiau în sat mulți unguri, nemți, chiar și sârbi. Și mai erau și câțiva țigani, care lucrau la colectiv, la zootehnie, sau, mai exact, la vaci.

Acum au mai rămas foarte puțini nemți, unguri ori sârbi, în schimb a crescut numărul țiganilor.

Care au construit niște case uriașe. Păcat că fără gust. Toată lumea s-a întreat și se întreată de unde au țiganii atâta bănet? O întrebare mereu fără răspuns.

Pe nesimțite, ajung în fața porții. Gardul de lemn, spălat de ploii și de zăpezi, este fără nici o culoare. Poarta e căzută pe-o rână. La fel și ușa. Împing ușa să intru și cade. Curtea e năpădită de buruieni. Fântâna e secată. Casa, mică dar solidă, văzută pe dinafară, se prezintă bine. Cu excepția ferestrelor. Urc treptele, deschid ușa neîncluiată și pătrund în coridor. Nu e betonat pe jos, e doar pământ. Apoi intru în bucătărie. Podelele au dispărut, vreau să spun – scândurile. De fapt, bucătăria a rămas goală, doar pereții. Intru și în cameră. Și aici suflă vântul.

Parcă simt un vânticel în mine. Se formează un mic vârtej, care crește, crește mereu și care mă cuprinde și mă trage înlăuntrul său.

La fel să fi simțit mama când s-a întors din Bărăgan și a găsit casa într-un hal fără de hal?

“DRAGUL MEU”, mi-a zis mama când m-am întors acasă după prima mea zi de școală, aveam aproape șapte ani atunci, “niciodată nu îți doresc să treci prin ce-am trecut eu atunci, demult...”

Părinții mei aveau cincisprezece hectare de pământ. Erau considerați chiaburi. Aveam și animale, aveam și bucate. Casa noastră, în care locuim și azi, nu era mai mare decât acum. Dar aveam grajduri mari, hambare pline. Ca la orice casă de

om gospodar. Nu ne-am îndurat să ne mărim casa, deși am fi avut mijloacele necesare. O iubeam prea mult așa cum era.

În noaptea de 17 pe 18 iunie 1951 (chiar de Rusalii) a strigat cineva la poartă. Era ora două.

Cine să fie?

Tatăl meu a ieșit în izmene și cămașă și a deschis. Când colo, erau milițieni.

Am ieșit și eu afară, aveam vreo cinci ani atunci, dar nu am auzit ce discutau oamenii aceia cu tata, atâta gălăgie era în sat. Și vânzoleală.

Când tata s-a întors, ne-a spus mie și mamei:

– Hai, dragele mele, să ne pregătim. Avem trei ceasuri să luăm cît încapă într-o căruță (norocul nostru că aveam căruță), căci ne vor duce în altă parte. Pe noi și pe alți oameni din sat.

– Unde? întrebă mama.

– Cine știe unde?

– Acum, se porni pe plâns mama, aștia ne duc în Siberia, așa cum i-a dus și pe ai lui Costache...

– No, gata muiere, o liniști tata luând-o în brațe. Nu ne ajută lacrimile, hai înăuntru să vedem ce să luăm.

Eu, când am auzit de plecat în lume, tare m-am bucurat. Deh, eram copil...

– Da' de ce, de ce? se tânguia mama.

– Cică am fi titoiști și am fi un pericol public.

– Vezi dacă nu ai vrut să dai pământul și să intrăm în colectiv?

Au pus ai mei în căruță un du-lap, două găini, doi porci, un sac de zahăr, unul de făină, o pungă de sare, niște oale și ceva de-ale gurii.

După exact trei ore am ieșit cu căruța pe poartă.”

CE-AȘ PUTEA face într-o lună de zile? În noaptea aceasta oricum nu pot face nimic. Nici nu am pe ce să dorm. Mă mir că țiglele de pe casă sunt toate la locul lor, și întregi.

– Hei, ce cauți acolo? aud o voce în curte.

Probabil m-a văzut când am intrat.

les în coridor și mă uit la el prin ușa deschisă.

– Mă uit și eu pe-aicea, moș George!

Omul stă uimit și se uită strâmb la mine.

– Da' cine dracu ești, doamne iartă-mă?!

– Nu mă mai cunoști? Baș așa? Io mi-s Vasile, băiatu' lu' Tudor și al Anei.

– Ptiu, să nu te deochi, că nu te-am recunoscut! Da' ce cauți tu aici?

– Păi nu e asta casa mea?

– Ai dreptate, dar tot nu pricep; ia, am îmbătrânit și eu și nu mai îmi merge capul așa iute.

– Mă mut din nou aici.

– Ca s-o vinzi?

– Nu, ca s-o locuiesc. Am venit profesor în sat.

– Bată-te norocu' să te bată! Toată lumea pleacă la oraș, iar tu vii înapoi în sat... Ai un' să dormi la noapte?

– Aș avea unde, dar n-am pe ce!

– Hai la noi, că te primim cu drag!

– Nu se supără tanti Viorica pe mine?

– Păi cum să se supere? Hai să mergem să și mănânci ceva, că acuși e seară.

Mi-am luat valiza, singurul bagaj cu care am venit.

– Numai cu asta ai venit? mă întreabă moș George înainte de a intra în curtea casei lui.

– Da. Un costum, un prosop, un săpun, o pastă de dinți, un parfum și încă vreo două haine așa, de corp. Am venit ca să iau totul de la capăt.

Când ne-a văzut baba, nu a știut ce să creadă.

– După ce-o venit omu' ăsta la noi? N-am plătit vreun impozit?

Dacă se ia după haine... Sunt tras la costum și cravată. Cine spune că haina nu face pe om?

Moș George râde în barba-i albă și spune:

– Da' nu-l cunoști tu pe Vasile al lu' Opincă?

Niciodată n-am știut de unde ne-am pricopsit cu o asemenea poreclă.

– Doamne, tu ești Vasile? Ooo, ce-ai crescut!...

– Și a venit de tot în sat. Îi gata masa?

– Acușa! Dac-aș fi știut că vine și Vasile, m-aș fi străduit să fac ceva mai deosebit. Așa am numai ciorbă de fasole verde.

– Lasă, tanti Viorica, am mai mâncat eu și când eram mic la mătale și știu ce mâncăruri bune faci cu cheltuială puțină...

– Da' acuma bătrânețile astea mă năcăjesc rău. Uit să pun câte ceva ori pun prea mult, nu măi mi-s cină... Haidaț' înuntru!

Intrăm în cameră și de acolo în bucătărie. Ne așezăm la masă. Tanti Viorica așază pe masă trei farfurii.

– Îi bună păsula, da' vorbește pe la spate, îmi șoptește la ureche moș George.

– Moșule, du-te și adă niște țuică! Doar avem goști...

– Uite-acum mă duc! [...]

DE CÂND nu am mai dormit într-un pat cu dricală? Dricala a fost de curând umplută cu paie și e tare și înaltă. Aproape că mi-ar fi trebuit o scară ca să mă sui în pat.

Din fericire, am ajuns cu bine sus. Camera e răcoroasă. Greierii cântă prin iarbă și corul lor îmi sună plăcut în urechi.

În celălalt pat, moș George îi spune nevastei sale:

– Auzi tu, babo, nu mai cântă cucuvaia în nucul din grădina lor!

– Păi o vinit un suflet tânăr, se aude o voce șoptită răspunzându-i.

ÎNTR-ADEVĂR, înainte mai puteai pune un ban de-o parte. Deși foarte greu. Acum abia dacă îți ajunge cât să trăiești de la o chenzină la alta. Și va fi și mai rău.

Mama a făcut naveta. A lucrat în fabrică până s-a îmbolnăvit la plămâni și a ieșit în pensie de boală.

Numai ea știe, săraca, cum s-a dus la lucru doar cu câte o felie, două de pâine, ori o bucată de cârnaț sau slănină și asta doar pentru a mă crește pe mine, pentru a-mi face un viitor.

Totdeauna m-am simțit dator față de ea. Îmi pare rău că nu am

putut să-i fiu alături decât foarte rar în ultimii ei ani de viață. Dar cu atât mai mult mă ambiționam ca să iau examenele, să-mi fac un drum în viață, așa cum și-a dorit ea mereu.

Acum sunt mulțumit că i-am dus planurile până la capăt.

Îi spun toate acestea mamei mele, cu capul plecat în fața ultimei ei case, de care moș George și tanti Viorica au avut grijă să arate mereu bine.

Din ochi îmi curg lacrimile șiroaie. Nu am mai plâns de cinci ani de zile.

“DUPĂ VREO cinci ore am ajuns la gară. Acolo aveam să mai stăm trei zile.

Și ne-am adunat acolo multă lume din localitățile dimprejur. Se pare că exista un ordin să ia oamenii mai înstăriți ori considerați periculoși pentru ordinea publică a statului din toate satele și comunele aflate la o distanță de până la treizeci de kilometri de la graniță. Cea cu Iugoslavia.

Oamenii au venit cu căruțele, fiecare cu ce a putut. Miliția a venit și cu niște oameni care să ia căruțele după plecarea noastră și să le ducă la colectiv.

Ne durea sufletul după căruța noastră care a intrat în proprietatea statului.

Într-un târziu a venit și trenul nostru: un marfar. Ne-am îngrămădit câte una ori două familii în vagon cu tot calabalăcul.

Apoi a început calvarul.

Căldura era tot mai înăbușitoare.

Aerul era sufocant.

Mama tot stropea găinile cu apă dintr-un bidonaș. De unde să știe, săraca, că le făcea mai mult rău? Ele nu vor mai ajunge la capătul drumului.

Trenul mai oprea din când în când în gări. Oamenii întâlneau în cale ne mai dădeau câte o bucată de pâine, pe care o împărțeam între noi în așa fel, încât să ajungă măcar o firimitură de pâine la fiecare. Necazul ne unea în suferință.

Milițienii încercau să le facă frică celor de pe peron, spunându-le

că suntem pușcăriași, răufăcători ori cine mai știe ce...

După două zile și două nopți, am ajuns la destinație. Trenul a oprit în plin câmp. Acolo ne-au așteptat oameni cu căruțele, temători și ei (au auzit despre noi că am fi coreeni), care ne-au dus încă vreo zece kilometri și ne-au lăsat tot în câmp.

Locul era împărțit pe parcele și ne-au pus pe fiecare familie lângă un par. Ni s-a spus la plecare că vom fi duși într-un loc unde vom avea case mari și frumoase și tot ce ne trebuie, iar în schimb ne-au dat un par și un loc de casă.”

DIN NOU trec pe lângă pădure. De astă dată în căruța lui moș George.

– Dii, Poiana! Dii, Murgu!

Îl privesc pe moș George cum mână caii și îmi aduc aminte când, copil fiind, cumpăram lapte de la ei. Au fost pentru noi ca niște neamuri. [...]

Casa lor este parcă de când lumea lângă a noastră. Nu au copii. Spun totuși casa “noastră”, deși acum este casa “mea”. Dar simt că mama este undeva, prezentă în casă, undeva dar pretutindeni. Prin spirit. Care atunci când e obosit iese în grădină și se odihnește lângă vița-de-vie (care prin cine știe ce minune are și acum rod bogat), mâncând un bob de strugure sau urmărind zborul păsărilor.

Olimpia BERCA
Timișoara

PSALMI ȘI PSALMIȘTI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Cântări de laudă - doxologii - rostite cu acompaniament muzical, psalmii sunt legați, deopotrivă, atât de practicile de cult ale vechilor evrei, creatorii lor, cât și de liturghia creștină. Ei reprezintă *Cartea de rugăciuni* în Sinagogă, dar și în Biserică. Luther, printre alții, spunea despre psalmi că sunt "Biblia în Biblie" ori "Biblia în miniatură". Cercetătorii acestor texte (asupra lor s-au aplecat Sfinții Părinți, trăitori în primele secole de creștinism, dar și teologii moderni) le recunosc nu doar importanța duhovnicească, scripturistică, ci și însemnătatea general culturală. Mesajul lor global este de comuniune cu Dumnezeu. S-au fixat în acest sens câteva direcții tematice și cultice. Se vorbește, astfel, despre psalmii mesianici (mesianismul reprezintă coordonata majoră a psalmilor), despre psalmii de preamărire a Creatorului (în ebraică *Psalmii* se numesc *Tehillim*, "Laudele"), de pocăință ori de jale, despre psalmii imprecativi. Ei sunt roștiți (cântați) în anumite momente ale liturghiei (au timpul lor liturgic bine determinat) sau în diverse împrejurări existențiale: după căderea în păcat, când te judeci cu cineva, când te încolțesc vrăjmașii lumști sau duhurile malefice, în preajma morții etc.

Psalmii originari au o structură muzical-artistică (*Psaltirea* e o componentă a *Cărților poetice* din *Vechiul Testament*), de aceea, în mod curent, se face referire la "stilul" acestora (după care au fost și clasificați), iar autorii lor (împăratul David, în special) sunt numiți *poetți*. Toate acestea

potrivit codului artistic al momentului în care au fost elaborați și destinației teosofice. *Transpunerea*, mai târziu, a psalmilor în versuri moderne, adică în maniera actuală de versificație (cu măsură, ritm și rimă), concomitent cu păstrarea (conservarea) sensului din "arhitext", adică din psalmul biblic, este posibilă tocmai datorită *filonului lor liric*. Originalitatea textelor astfel recreate (la nivel formal, căci stratul de adâncime se perpetuează) stă atunci în materialul lingvistic-poetic ce modulează unul și același fond. Vorbesc despre texte, fiindcă este știut că în literatura universală și în cea românească există câteva exemple celebre de asemenea transpuneri: ale lui Clément Marot ori Jan Kochanovski și, la noi: ale Mitropolitului Dosoftei (1673), Vasile Militaru (1933) și Eugen Dorcescu (1993 și 1997), ca să le numesc pe cele mai cunoscute.

Prin ce sunt, așadar, originali psalmii versificați, psalmii, ca să zic așa, moderni? Rieful lor poetic, forța lor artistică (ce se adaugă, fericit, la *sensurile stabile*, la tiparul prototipului) rezidă, pe de o parte, în capacitatea poetilor-stihuitoari de a produce limbaj *adecvat*, de a da expresie, cu *mijloacele poeticii contemporane lor*, înțelesurilor îndepărtate (mereu actualizate, e drept, în actual liturgic), matricei stilistice create cu atâta vreme în urmă.

Psaltirea în versuri a Mitropolitului Dosoftei, scrisă într-o curgătoare limbă populară (literară), cu întorsăturile sintactice, cu bagajul de figuri și puzderia de rime în asonanță, inspirate toate din lirica folclorică (singura existentă la români atunci), dă semnalul începuturilor poeziei noastre culte. Versurile ulterioare (apărute de-abia după trei secole!), aparținând lui Vasile Militaru și, mai cu seamă, lui Eugen Dorcescu, demonstrează că discursul poetic actual (lexicul neologic, atât de bine plasat, adesea, alături de cel arhaic, întregul arsenal de sintaxă, morfologie ori semantică modernă) este în egală măsură *potrivit* (compatibil) străvechiului cuvânt biblic. Aceste transpuneri succesive sunt, pe de altă parte, interesante experiențe artistice. Ele probează capacitatea fiecărui autor de a răs-



Cezar SECRIERU. Strada.

punde, cu propria sa personalitate, la exigențele sensurilor scripturistice. Fiecare stihuitor, în felul său (potrivit temperamentului artistic și codului estetic), pune în relief, recuperează anumite (aproape niciodată aceleași, de la o versiune la alta) componente ale universului sufletesc, declanșate de trăirea comuniunii cu divinitatea pe care o experimentează psalmistul din *Scriptură*. Cum se întâmplă aceasta? Lectura paralelă a diverselor versiuni arată cât de diferit reacționează sensibilitatea stihuitorilor la unul și același pasaj. În jocul de ecouri, de întâlniri spirituale ori de renunțări, autorii, care și-au propus să redea în vorbire proprie psalmul consacrat (modelul), își desăvârșesc, de fapt, profilul, supunându-l “pietrei de încercare” a enunțului sacru.

Prin aceste caracteristici, *psalmii biblici versificați* se deosebesc fundamental de poeziile numite

psalmi (*Psalmii* lui Tudor Arghezi, dar nu numai). Aceștia din urmă sunt creați nu după psalmi, ci în maniera *psalmilor*. Ei nu reprezintă replici versificate ale unor texte date, imuabile, ci discursuri *libere* în care regăsim atât “spiritul” psalmilor din *Biblie* (dorința de a-l căuta și a-l lăuda pe Dumnezeu), dar și abateri de la acest spirit (sentimentul îndoielii, tendința de a lămi discursul etc.). Dihotomia: psalmi versificați / poezii numite psalmi nu implică nici o valorizare. Ea propune doar o clarificare. Am convingerea că această categorie de producții literare (mă refer la psalmii versificați), insuficient studiată încă, are un statut inconfundabil, ce ar trebui abordat nu doar cu seriozitate, ci și cu o necesară competență în domeniul scripturisticii, al literaturii și al stilisticii comparate. Se impune deci o metodologie ce, după știința mea, nu este constituită încă.

Anton BARBAROȘ
Căușeni

FLOAREA DE PIATRĂ DIN BUGEAC

De cum ajungi în centrul Căușenilor, îți răsare în față, la nivelul șoselei, un acoperiș de olane roșii cu o cruce de fier în vârf. După gardul nu prea înalt de piatră, se zăresc pereții scunzi, intrați în pământ, ai unei bisericuțe, pe a cărei ușă zăbreliță e fixată o placă cu următoarele cuvinte: „Biserica Adormirii Maicii Domnului. Monument de arhitectură din sec. XVI-XVII. Se află sub protecția statului”.

Iată ce se spune despre această biserică într-un document păstrat în ediția „Zapiski istorii i drevnosti” (vol. XII, anul 1881): „În Căușeni trăiesc oameni de o vârstă foarte înaintată, ai căror părinți, după spusele lor, au participat la lucrările de renovare a acestei biserici, aducând materialele de construcție necesare. Din cele afirmate de ei, biserica a fost zidită concomitent cu o moschee turcească, tot în Căușeni. Ba mai mult, au muncit aceiași meșteri, aduși special din Constantinopol de către autoritățile turcești. Ziua lucrau la moschee, iar noaptea, fiind în înțelegere cu creștinii din Eparhia Căușeni, ridicau biserica. De asemenea, construiau biserica și în zilele de sărbătoare ale turcilor, când aceștia plecau la Tighina, la reședința mai-marelui lor”.

Acest vechi monument de istorie, arhitectură și cultură constituie una dintre valorile de o rară frumusețe ale plaiului nostru.

Destinul acestei biserici, ca și al altor lăcașe de cult din acele timpuri de restriște, a fost dramatic. O legendă spune că o ceată de cotropitori, aflând despre adevărata menire a acestui lăcaș (de obicei oamenii îl camuflau sub denumirea de depozit sau brutărie), s-au ascuns, într-un moment de cumpănă, cu tot cu cai în

biserică. În zori cail zăceau nemișcați. Atunci, cuprinși de furie, turcii au schilodit chipurile sfinților pictate cu atâta măiestrie pe pereți...

Autorii frescelor de o valoare artistică de netăgăduit sunt zugravii Stanciul și Voicul. Zbuciumul sufletec în miez de noapte, în clipele supreme de creație, s-a răsfrânt în chipurile personajelor biblice.

Pericolul îi păștea la tot pasul. Știau că se sacrifică, dar, călăuziți de Duhul Sfânt, își îndeplineau menirea. Ceea ce zămisleau meșterii moldoveni era o binecuvântare pentru creștini și un blestem pentru păgâni. Ei au reușit să transpună în piatra zidurilor, prin inspirație divină, nevoia de purificare, aspirațiile către desăvârșire, secretul supraviețuirii noastre – credința în Dumnezeu.

... Era o noapte târzie de primăvară. Pe șleahul ce ducea spre Cetatea Tighinei dispăruse de mult sunetul de oboz. Era în ajun de mare sărbătoare și cele câteva cete ale turcilor se îngrămădiseră în căruțe luând drumul cetății.

– S-au dus cu toții, șopti într-un târziu unul dintre meșterii ascunși în umbra salcâmlor.

– Și atunci, unde o înălțăm? Întrebă cineva. Toți își îndreptară privirile spre un uncheș mărunț, trecut de mult de anii tinereții. Culcat, cu capul alb sprijinit în palmă, bătrânul tăcea. Apoi s-a ridicat și a stat îndelung așa, ținând cu privirea cerul scânteietor și rotindu-și fața spre cele patru părți ale lumii.

Într-un târziu, parcă în neștire, s-a îndreptat spre partea de răsărit a pieței pustii. Ceilalți au mers în tăcere după el.

– Aici să fie! a șoptit bătrânul și a căzut în genunchi. Dumnezeu să ne ajute!

... Probabil în astfel de împrejurări, pe vatra fierbinte a stepei Bugeacului, a răsărit o Floare de Piatră. O alta nu se mai află și, nu se știe dacă se va mai afla vreodată pe aceste pământuri...

Elisabeta ISANOS*
București

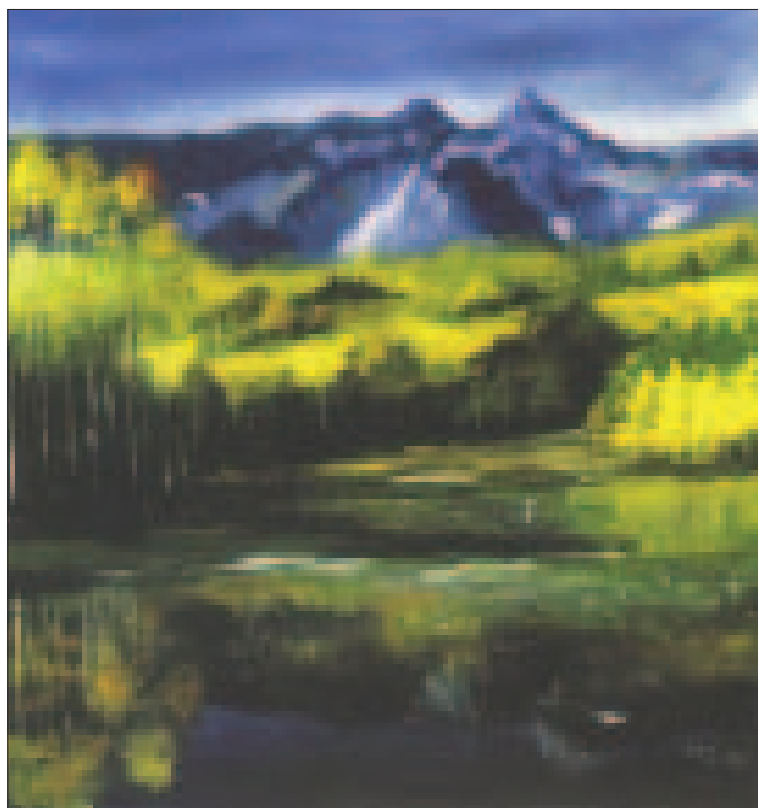
O FAMILIE DE INTELECTUALI BASARABENI

“Din dragostea de oameni neînvinșă / răsar aceste poeme...” (Magda Isanos, **Din dragostea de oameni**, *Poezii*, Editura pentru literatură, 1964), “...n-am deosebit oamenii / după nație și după religie” (Magda Isanos, **Prin el am cunoscut norodul**, *op. cit.*). “Aștept anul unu, / Anul păcii între popoare. / Ale istoriei mari abatoare / vor fi dărâmate. / Inima mea de pe-acuma murmură: «Frate, / iartă-mă pentru urile strămoșești...»” (Magda Isanos, **Aștept anul unu**, *op. cit.*). Dacă ar fi să căutăm în opera Magdei Isanos țesătura profundă a ideilor tutelare, acestea ar fi, fără îndoială, cele ce se desprind din citatele de mai sus. Poeta însăși le indică drept surse generatoare de poezie și de speranță, uneori de suferințe, atunci când vremurile deveneau intolerante. Desigur, se poate spune că poeta avea o fire generoasă, ca toți marii poeți, și să nu mai căutăm izvoarele care i-au alimentat sufletul, el fiindu-i astfel dăruit de Dumnezeu. Deși cele de mai sus sunt adevărate, trebuie spus că o influență profundă, decisivă au avut asupra poetei educația primită în familie și atmosfera în care i s-a format caracterul, cu un cuvânt, “geniile tutelare” ale copilăriei, adică părinții. Aceștia i-au insuflat încă de la cea mai fragedă vârstă iubirea și toleranța față de semenii, respectul pentru viață, sub toate formele ei. Cine au fost și cum erau

părinții Magdei Isanos? Iată întrebarea la care mă voi strădui să răspund în cele ce urmează.

Puțină lume știe că “poeta primăverii” se trage din neamul unui fierar originar din Ardeal, al cărui nume de familie era Șanta¹. În împrejurări rămase încă neclare, fiii acestuia, Mihai și Iosif, și-au schimbat numele de familie în cel de “Isanos”², nume care sună grecește, fără a fi totuși grecesc, ci un hibrid cu etimologie obscură. El nu se mai întâlnește absolut nicăieri în onomastica românească, unica lui prezență fiind aceea din familia poetei. Aș îndrăzni să spun că a fost un fel de pseudonim “avant la lettre”, parcă anume făcut pentru poeta care avea să vină. Iosif, devenit Isanos din Șanta, a fost bunicul poetei pe linie paternă, adică tatăl doctorului Mihai Isanos. Și dacă revenim acum la întrebarea cine a fost acesta, ne-o spune el însuși prin însemnările puse pe hârtie în 1958, cu patru ani înainte de moarte. Ca și cum nu s-ar fi putut mulțumi cu datele seci comunicate de acte, încearcă să-și facă un portret în câteva pagini, având drept moto un citat din Maurice Maeterlinck: “On s’endort enfant et l’on se réveille vieillard. On fait le tour de son berceau et l’on se trouve au bord de sa tombe”³. Însemnările se distanțează în intenție atât de biografie, cât și de memorii, autorul lor fiind de acord cu Brunetiére “că nu-și scriu memoriile decât oamenii care simt nevoia să altereze adevărul”. Și Mihai Isanos mărturisește în continuare: “...am avut totdeauna o mare oroare și un profund dispreț pentru minciună. Ca medic, atât prin cultura mea științifică, cât și prin constituția mea psihică, am avut totdeauna un cult pentru adevăr”. În acest spirit, Mihai Isanos caută să le ofere urmașilor câteva informații cu privire la înaintașii lor, lucru necesar pentru ca primii să știe cum să-și dirijeze pașii în viață, ce carieră să îmbrățișeze, de ce pericole să se ferească. “Fiecare din predecesorii noștri ne-au lăsat câte ceva din ființa lor fizică și psihică, prin celulele lor

* Autoarea – cunoscută poetă, prozatoare și traducătoare – este fiica lui Eusebiu Camilar și a Magdei Isanos.



Cezar SECRIERU. Toamna în Carpați.

germinative, prin acei germeni invizibili și misterioși ai generațiilor anterioare, care se ascund în femeie ca și în bărbat, fie că sunt cromosomi sau locul specific al substanței hereditare. Ei trăiesc în noi, fiindu-ne transmiși de cei mai îndepărtați strămoși, după cum, transmiși de noi, ei vor continua să trăiască în descendenții cei mai îndepărtați”. Cu această convingere, foarte în spiritul epocii lui Hippolyte Taine, Claude Bernard și Emile Zola, doctorul Mihai Isanos pune mâna pe condei, cu emoție și sfială, încercând “să-și pipăie sufletul și inima”.

S-a născut la 4 octombrie 1886, în comuna Rogojeni, județul Covurlui, pe malul drept al Prutului, comună de oameni săraci, ținând de moșia imensă luată în arendă de grecul Dionisie Macri. Tatăl, Iosif, era “mașinistru”, adică mecanic pe moșie, având în grijă mașinile agricole, iar mama, Hrisopia, născută Papadopol,

se trăgea dintr-o familie de negustori greci, veniți din insula Samos, în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Fire sensibilă, cu timpurii înclinații spre lectură, Mihai își face studiile liceale la Galați și la Bârlad și își ia diploma de bacalaureat în 1907. Între 1907 și 1908 îndeplinește serviciul militar, iar în toamna anului 1908 se înscrie la Facultatea de Medicină din Iași. Un amănunt, aparent minor, din timpul stagiului militar are, în afară de valoarea anecdotică, puterea de a-i pune mai bine în lumină structura psihică: cu toate eforturile făcute, n-a reușit să memoreze “părțile componente ale armei” decât în ordinea logică a îmbinării lor, și nu așa cum le erau cerute de superiori, “ca la carte”, ceea ce i-a atras, desigur, multe neplăceri. Într-adevăr, în orice împrejurare, călăuzitoare i-au fost logica și rațiunea, predispoziție care făcea parte din constituția lui psihică,

dar era, în același timp, și în pas cu vremea, dominată de entuziasmul pentru știință, de pozitivism și de cultul pentru experiența dusă până la limitele fantasticului. Știința nu-și arătase încă fața inumană, dar avea s-o facă mai curând decât se așteptau admiratorii ei.

De aproape patruzeci de ani era pace în Europa. Numeroase curiozități tehnice stârneau entuziasm sau oroare, în funcție de capacitatea de adaptare a fiecăruia: bicicleta, automobilul, trenul erau pe cale de a le da oamenilor un nou sentiment al spațiului și timpului, fără a ajunge încă să le domine viața. În curând va apărea cinematograful, Blériot va trece în zbor cu aeroplanul peste Canalul Mânecii, primul zeppelin va pluti pe deasupra catedralei din Strasbourg, în uralele privitorilor, care nu aveau de unde să știe că jucăria minunată se va prăbuși în aceeași zi, la Echterdingen⁴. Cine să se fi gândit pe atunci că zeppelinul și aeroplanul aveau să se prefacă din jucării în arme, aducând asupra zonelor survolate moartea și groaza? Vara lui 1914, anul fatal al atentatului de la Sarajevo, a fost extraordinară, mai frumoasă ca niciodată și mai plină de speranță. "Niciodată n-am iubit vechiul nostru continent mai mult ca în acești ultimi ani dinaintea primului război mondial, niciodată nu mi-am pus mai multe speranțe în unificarea Europei, niciodată n-am crezut în viitorul ei mai mult ca acum, când ni se părea că se ivește o nouă auroră. Dar, de fapt, era geana de cer înroșit care anunța deja apropierea incendiului universal" (Stefan Zweig). O nouă mentalitate începea să-și facă simțită prezența, și, concomitent cu ea, un nou ideal de frumusețe fizică. Femeile renunță la corset și își scurtează fustele, dar nu se opresc la atât: vor să aibă drepturi, să participe la viața obștească, să poată urma orice fel de studii, într-un cuvânt, se emancipează. Suflul nou al vremii a pătruns cu o incredibilă repeziciune până în cele mai îndepărtate locuri, făcându-se simțit și în

casa unui modest preot de țară din Basarabia, care avea cinci fete, destinate, conform tradiției, căsătoriei. Iată însă că, după sora sa mai mare Elena⁵, și Elisaveta Bălan a vrut s-o rupă cu tradiția, conform căreia ar fi trebuit să devină preoteasă, și s-a decis să plece la Iași pentru a urma Medicina. Dârză, curioasă și tenace, și-a dus hotărârea la îndeplinire, în ciuda greutăților condiției ei, de două ori defavorizate: era femeie și provenea din Basarabia, cu studii făcute în limba rusă. Această fată vitează, care nu s-a sfiit să meargă la Nicolae Iorga pentru a-i cere sprijinul în vederea înscrierii la facultate, provenea dintr-o autentică familie basarabeană, având atât pe linie maternă, cât și dinspre partea tatălui, slujitori ai bisericii: preotul Constantin Gândeia din Căpriana, județul Lăpușna, și dascălul Petru Bălan din Tartaul Moldoveni, județul Cahul.

Așadar, în toamna anului 1908, Mihai Isanos și Elisaveta Bălan erau studenți în anul I la Facultatea de Medicină și Chirurgie din Iași. Un amănunt, care a contribuit, poate, la apropierea lor: comunele în care se născuseră, la distanță de trei ani unul de altul, erau vecine, situate pe cele două maluri ale Prutului, față-n față, peisajul familiar era de asemenea identic: zonă de bălți și stufărișuri, pe unde caii, haiducii și turmele treceau liber dintr-o parte în alta. S-au căsătorit la 14 iulie 1915, la Iași, într-un moment în care, fără să țină seama de ei și de planurile lor, războiul începuse. Fiecare dintre ei și-a făcut în mod exemplar datoria: Elisaveta a fost trimisă la Turnu-Măgurele, în campania de combatere a unei epidemii, apoi a lucrat în spitalele pentru răniți (externă la Spitalul "Sf. Spiridon" din Iași din 1912 până în 1914, apoi, ca internă și medic provizoriu, la același spital, din 1914 până în 1918). Mihai Isanos a fost mobilizat la 23 iunie 1913, cu grad de plutonier, la Batalionul 3 Cetate; la 1 aprilie al aceluiași an este înaintat la gradul de medic sublocotenent în

rezervă, iar în perioada aprilie-august 1917 este mobilizat cu același grad la Regimentul 32 Infanterie, cel care avea să-și afle celebritatea pe câmpul de luptă de la Mărășești. Din nou înaintat în grad, este mobilizat în continuare, ca medic locotenent în rezervă, fiind repartizat, până la demobilizarea lui, la 23 iunie 1919, la Regimentul 3 Vânători. Au fost ani grei, în special 1916 (pe care Nicolae Iorga îl numește “anul hotărârilor”), entuziasmul ostașilor, care plecau pe front cu flori prinse la șepci și ramuri verzi înfipite în arme și tunuri, a făcut repede loc cumplitei “ierni a pribegiei”, când lașul, în care se îngrămădiseră ca într-o inimă români, era bântuit de stoluri imense de corbi, ce se roteau așezându-se pe turnurile Mitropoliei și în firidele Palatului⁶. Viața tinerei familii a început deci în vremuri dificile, cu o cununie simplă. A urmat, la 17 aprilie 1916, nașterea primului copil, o fată căreia i-au pus numele Magda. Când ne gândim azi la acești oameni și la vremurile în care și-au petrecut tinerețea, ne apar ca figuri de-a dreptul eroice, pentru că n-au pregetat să aducă pe lume cinci copii, să-i crească și să-i educe, și să-și urmeze drumul înainte, fără să se lase intimidăți de primejdii și lipsuri. Un scriitor francez contemporan⁷, vorbind într-o carte recentă despre generațiile primului război mondial, afirmă că francezii de-atunci se deosebeau de cei de astăzi mai mult decât se diferențiază omul din neolitic de cel de dinainte de 1914: erau patrioți și mult mai căliți, mai rezistenți din punct de vedere fizic. Poate că afirmația este valabilă și pentru români. Educați la răspântia dintre secole, într-un anumit spirit care s-a pierdut pe parcurs, știau că este mai important “să dai” decât “să ceri”, ceea ce au și făcut mulți dintre ei, pe diverse tărâmuri, mergând până la sacrificiul vieții. La fel s-au comportat și Mihai și Elisaveta Isanos, cu o modestie care nu-i lăsa să-și etaleze meritele. Când a fost decorat (și a fost de două ori: la 19 iunie 1918, cu Ordinul “Coroana

României” cu spade, în gradul de Cavaler, cu panglica de Virtutea Militară, și la 30 aprilie 1925, cu medalia “Victoria” a “marelui război pentru civilizație”), a spus că nu merita asemenea distincții, pentru că nu făcuse nimic deosebit, față de soldații care-și lăsaseră viețile pe câmpurile de luptă.

Anul 1918 a fost, pentru soții Isanos, un prag peste care au pășit într-o nouă etapă a vieții. Dar să-i dăm cuvântul lui Mihai Isanos, care evocă momentul cu douăzeci de ani mai târziu, într-o scrisoare din 1938⁸: “Acuma când vă scriu, e ora 4 p.m., maică-ta citește, afară e urât, bate vântul, o vreme mohorâtă, din când în când fulguiește și în total domnește în casă o liniște puțin obișnuită și destul de apăsătoare. [...] Ieri a fost închiderea școalei țărănești, am avut serbare mare, cu mulți musafiri de la București. Directorul n-a fost și am reprezentat eu Căminul (se zice că am fost bine), ni s-au adus mulțumiri pentru munca depusă și mi-a cerut fotografia ca s-o dea la gazetă (a fost și presa). [...] În fine, totul a decurs bine și frumos. [...] Astfel trec zilele și lunile, căci [nu] cu oarecare sentiment de tristețe îmi amintesc că acum 20 de ani în urmă, la 15 martie 1918, tot pe un timp așa urât ca și astăzi, am trecut Prutul pe la Vadul lui Isac, cu Reg. 32 Infanterie, poposind după 10 zile de marș în județul Ismail, aproape de Chilia Nouă. De atuncea n-am mai părăsit Basarabia și, cine știe, poate nu o voi părăsi niciodată, îmi pare că a fost ieri...”. Într-adevăr, speranța asupra îndeplinirii căreia numai Dumnezeu avea să hotărască, și nu în sensul dorit, ci în acela al vremurilor, cărora, după vorba cronicarului, omul trebuie să li se supună. Dar în acel moment de primăvăratîc entuziasm atât în natură, cât și în cugete, când toată lumea credea că, după un asemenea măcel, avea să înceapă, odată cu pacea, un timp mai bun, nimeni nu se gândea că totul avea să dureze atât de puțin: doar cât un scurt răgaz. Mihai Isanos a fost numit medic secundar la spitalul de alienați Costiujeni, iar Elisaveta avea să vină tot aici, pe un post similar, la

1 martie 1919. Amândoi își luaseră diplomele de “doctor în medicină și chirurgie” ai Facultății de Medicină din Iași și își îndeplinseseră în mod exemplar stagiile preliminare, ea – la spitalul “Sf. Spiridon”, iar el – în cei doi ani de front.

Spitalul Costiujeni, aflat la 8 km, de Chișinău, era așezat într-un peisaj deosebit de liniștitor, o unduire domoală de dealuri roditoare, acoperite de lanuri, vii, pășuni și livezi, ale căror fructe erau neobișnuit de mari și de dulci. Celui venit aici pentru prima oară i se înfățișa ca un parc imens de castani, străbătut de alei pietruite. După obiceiul timpului, medicii locuiau, ca și restul personalului, în incinta spitalului, în casele “de serviciu”, care alcătuiau o mică așezare, cât un sat, mai la o parte față de pavilioanele bolnavilor. Spitalul avea de asemenea biserică, grădiniță și școală primară pentru copiii salariaților, și o sală de spectacole. Casei în care locuia familia Isanos i se spunea “Casa din Vale”, deoarece fusese zidită pe buza unei râpi prin care curgea un pârâu, vijelios primăvara, aproape secăt în restul anului. Era o casă singuratică, aflată într-o margine a parcului, lângă o poartă secundară, ce dădea spre un drum, șerpuind printre lanurile de grâne. Grădina casei era, mai ales pentru copii, un adevărat paradis, cu iarbă mătăsoasă și pomi fructiferi: meri, cireși, vișini și caiși. Pământul, pe care Geo Bogza îl consideră elementul primordial al Basarabiei⁹, își arăta pretutindeni puterea, în florile primăverii și în roadele toamnei, prinzând sufletele în țesătura vie a farmecului său. Priveliștea pământului basarabean a avut o influență hotărâtoare asupra poeziei Magdei Isanos, iar cea care a învățat-o să-l descifreze și să-l iubească a fost mama sa, Elisaveta. Născută la Iași, la 17 aprilie 1916, Magda Isanos a trăit de la vârsta de doi ani pe pământul Basarabiei, care se răsfrânge în poezia ei ca într-o oglindă miraculoasă. Macii, care ard și acum într-una dintre cele mai frumoase poezii din prima tinerețe, sunt cei pe care-i văzuse în lanurile

din preajma Casei din Vale, iar topo-rașii, pentru care “paharu-i un sicriu”, creșteau la rădăcinile castanior din parc, unde mama ei i-a deschis ochii asupra lumii, arătându-i tenacitatea făpturilor mărunte, forța mai tare decât piatra a firelor de iarbă și a mugurilor care o să răzbată la lumină¹⁰. Spectacolul lumii, așa cum apărea el explicat de glasul matern, avea drept regizor principal voința. Voința de a trăi, voința de a învinge, căreia nu-i poate rezista nici un obstacol. Astfel, primăvara, anotimpul preferat al poetei, nu era altceva decât imaginea vie, în mișcare, a voinței de a trăi: frunzele fragede străpungeau lemnul ca niște lame ascuțite, florile ieșeau la lumină din țărână, găzele iuți treceau peste “munții uriași” ai bulgărilor de pământ, de mii de ori mai mari decât ele. Fiecare ființă are însușiri care-i compensează slăbiciunile, deci până și o fetiță firavă are puterea ei: mintea, inteligența pe care i le-a dat Dumnezeu. Aceasta este lecția despre lume și viață pe care Magda Isanos a auzit-o de la mama ei, încă de la vârsta fără-de-griji și a jocurilor. Harnică, întreprinzătoare, curajoasă și pricepută în toate, aceasta a fost, pentru copilele ei și pentru mulți alții, un sprijin de nădejde la greu și izvor de mângâiere pentru orice necaz. Elisaveta Isanos a fost omul a cărui prezență umplea spațiul și trecerea ei prin lume a lăsat urme adânci.

Cu un temperament diferit de al soției lui (mai ponderată, mai calmă), doctorul Mihai Isanos se definea, ca și dânsa, prin respectul fără margini pentru viață, pentru ființa umană, văzută de el ca o încununare a Creației. Era, practic, incapabil de dispreț față de oameni și, cu atât mai puțin, față de bolnavii pe care-i avea în grijă. Obișnuia să afirme că limitele normalității sunt foarte labile și greu de precizat, iar față de suferinzi avea compasiune, înțelegere și, uneori, un fel de uimire, ca atunci când întâlnești un fenomen neobișnuit. Nici el nu obișnuia să împartă oamenii “după religie și nație”, pentru el toți fiind egali cu valoarea lor umană. Lucru destul de curios pentru un raționalist,

considera afectivitatea drept calitate fundamentală a omului, și spunea de multe ori că femeile sunt mai capabile de sentimente puternice și durabile decât bărbații, mai disponibile pentru sacrificiu decât aceștia, în special ca mame sau soții. Totuși, cunoscându-și firea, impulsivă și timidă totodată, s-a străduit să se ghideze, ca medic și ca om, după "luminile rațiunii", combătând, atât cât i-a stat în putere, intoleranța, ignoranța și fanatismul care nu lipseau, din păcate, în lumea din jur, și ale căror efecte aveau să se accentueze până la tragism. Dacă a avut vreo pasiune, aceasta a fost cititul. Încă din liceu, a început să cumpere cărți, din care avea să-și formeze cu timpul o bibliotecă de câteva mii de volume. Din nefericire, refugiile care au urmat după 1940, ca și epurarea bibliotecilor după 1944, au dus la risipirea ei aproape în întregime. Dacă, aplicând aici metoda lui Cuvier, am încerca să reconstituim întregul cu ajutorul celor aproximativ 200 de volume rămase, am constata, în primul rând, diversitatea, evantaiul larg de preferințe: istorie, filozofie, cărți de călătorie, beletristică română și străină și, bineînțeles, numeroase cărți de medicină. Se poate lesne închipui ce a însemnat pentru Magda Isanos faptul că în casa copilăriei a avut la dispoziție o bibliotecă în care putea găsi aproape orice, de la Haeckel, Freud și Maeterlinck la Vasile Conta și Ioan Petrovici, de la D.D. Pătrășcanu și Brătescu-Voinești la Duiliu Zamfirescu, Sadoveanu și Vlahuță. Nu lipseau nici cele 12 volume ale **Istoriei Românilor** de A.D. Xenopol, nici fascinantele însemnări de călătorie ale părintelui Huc, ale amiralului Byrd și ale lui Fridtjof Nansen. Erau acolo, în rafturi, și numeroși autori străini, în special francezi (Victor Hugo, Maupassant, Emile Zola, dar și contemporani, ca Pierre Benoit, Paul Bourget, Pierre Loti); întrucât limba franceză era aceea pe care o cunoștea cel mai bine, mulți dintre autorii ruși sau germani erau prezenți în biblioteca doctorului Isanos în versiuni franceze (Turgheniev, Gorki, Iacob Wasserman, Thomas Man, posibil și

Rainer Maria Rilke, poetul preferat, dintre străini, al Magdei Isanos). Fire cu predispoziții colocviale și conviviale, doctorul Isanos discuta cu plăcere despre cele citite. Discuțiile aveau loc în prelungirea meselor de seară, pe terasa năpădită de parfumurile grădinii. Pe lângă literatură, subiectul preferat era spitalul, cu problemele lui curente, cazurile mai deosebite și evoluția lor. Așadar, se poate spune fără exagerare că prezența soților Isanos iradia în jur o anumită atmosferă, a cărei caracteristică era apetitul pentru cultură. Și asta într-o perioadă în care la Chișinău nu exista încă nici o instituție de învățământ superior, în afară de seminar, iar revistele de cultură, cărțile se străduiau, uneori fără succes, să-și facă drum spre mintea și sufletul oamenilor¹¹.

Mihai și Elisaveta Isanos, ca și alți intelectuali basarabeni din acele timpuri, au desfășurat și activități obștești cu caracter cultural. Constatând că o mare parte din personalul spitalului Costiujeni nu stăpânea bine limba română, Mihai Isanos a înființat cursuri speciale de exprimare corectă în românește. Se știe că, în domeniul bolilor mintale, anamneza și chiar tratamentul se bazează în primul rând pe posibilitatea comunicării verbale cu pacientul. Se poate, deci, lesne închipui ce mari dificultăți se nășteau din necunoașterea limbii, dat fiind faptul că majoritatea populației era românofonă. Împreună cu soția sa, doctorul Isanos a creat în cadrul spitalului o cooperativă cu dublu țel: productiv și cultural. Cooperativa se numea "Cosânzeni", nume care avea să înlocuiască cu timpul denumirea hibridă a spitalului¹². Articolele de artizanat produse de membrii cooperativei erau valorificate, iar din banii obținuți erau organizate diverse activități culturale, de pildă conferințe ținute de scriitori; unul dintre conferențiarilor de la "Cosânzeni" a fost, prin anii 30, Gala Galaction. În cadrul spitalului mai fusesse înființată și "școala țărăneasă", un fel de "școală de duminică", special pentru copiii de țărani din împrejurimi, ocupați în timpul săptămânii cu muncile din

gospodărie. Din fragmentul de scri-soare citat anterior reiese și munca depusă la "Căminul cultural", care se folosea de sala de spectacole a spitalului pentru a organiza reprezentații teatrale și serbări, la care participau artiști veniți în turneu.

N-a fost mai prejos decât soțul ei nici Elisaveta Isanos, în pofida faptului că era mamă a cinci copii și că avea, pe lângă postul de medic la Costiujeni, și pe acela de profesoară la Școala Normală de fete din Chișinău. A fost membră a Ligii Naționale a Femeilor Române, a organizat, împreună cu elevele Școlii Normale, cursuri de igienă a nou-născutului pentru tinerele mame din satele apropiate, a condus întocmirea de către eleve a monografiei unui sat basarabean etc. Cum era și firească, o atât de bogată viață familială și profesională nu lăsa prea mult loc studiului teoretic și cercetării ca scopuri în sine. Sau poate că modestia caracteristică i-a împiedicat să-și facă publice rezultatele practicii de-o viață, risipite prin foi de observație și alte hârtii din dosarele bolnavilor. Am izbutit totuși să dau de urma unei lucrări științifice pe care o semnează amândoi în volumul jubiliar publicat în onoarea profesorului dr. C.I. Parhon, Iași, 1934: **Două cazuri de sinucidere la parkinsonieni post-encefalitici / Deux cas de suicide chez les parkinsoniens post-encephalitiques**. Poate că aprofundarea cercetării va scoate la lumină și alte lucrări.

Cu privire la intelectualitatea basarabeană interbelică a existat (și mai există încă, din păcate) o prejudecată alimentată asiduu de surse răuvoitoare: se spunea că ar fi fost formată cu precădere din elemente inferioare ca pregătire profesională, cu un nivel moral foarte scăzut, indivizi care nu și-ar fi putut găsi loc în altă parte și care profitau de înapoierea culturală a regiunii pentru a-și duce la îndeplinire scopurile mercantile. Portretul de familie pe care l-am schițat aici contrazice în mod categoric prejudecata aceasta, dovedind că adevărații intelectuali au știut, oriunde, să "sfințească locul",

lăsând "urme de aur", atât pe pământ, cât și în memoria contemporanilor. În ceea ce-i privește pe Mihai și Elisaveta Isanos, fiicele lor sunt "cartea de vizită" care-i recomandă posterității: patru dintre ele i-au urmat în meseria de "medici fără de arginți", iar una și-a înscris numele în memoria colectivă prin versurile incomparabile în care răzbat cu putere murmurele și parfumurile Basarabiei.

NOTE

¹ Conform cu însemnările autobiografice redactate de Mihai Isanos în 1958.

² În arhiva familiei, există două acte oficiale prin care este atestat acest nume, în 1885.

³ "Adormi copil și te trezești bătrân. Faci înconjurul leagănului și te trezești pe marginea mormântului".

⁴ După Stefan Zweig, **Lumea de ieri**, Editura Univers, București, 1988.

⁵ Elena Alistar-Romanescu, figură importantă a vieții politice, deputată în primul Sfat al Țării, în 1918.

⁶ Nicolae Iorga, **Războiul nostru în note zilnice**, 1916-1918, Editura Ramuri, Craiova.

⁷ Philippe Meyer, **Dans mon pays lui-mème**, Flammarion, 1993.

⁸ Scrisoare adresată fiicelor lui, Magda și Silvia, aflate la studii la Iași, datată 11 martie 1938, Costiujeni.

⁹ Geo Bogza, **Basarabia, țară de pământ**, 1939.

¹⁰ După mărturia verbală a Elisavetei Isanos.

¹¹ "Presa locală era într-adevăr într-o stare deplorabilă. Potrivit unor izvoare, în Basarabia anilor 1918-1930 au apărut 12 cotidiane și nouă săptămânale în română și 36 cotidiane și patru săptămânale în rusă. Din cele 12 cotidiane naționale nu s-a putut menține nici unul, iar din cele 36 cotidiane rusești s-au menținut numai cinci" (**Scriitori de la "Viața Basarabiei"**, Chișinău, Hyperion, 1990).

¹² Denumirea "Cosânzeni" o înlocuiește pe cea de "Costiujeni", în acte, încă din 1928.

**Adriana KORONKA,
Universitatea din Petroșani**

VICTOR EFTIMIU ȘI TEATRUL DIN BASARABIA

La moartea lui Constantin Stere, om de cultură și patriot înflăcărat, Victor Eftimiu așternea pe hârtie câteva rânduri pline de simțire și adâncă pioșenie pentru acela pe care îl considera cel mai mare fiu al Basarabiei. Sentimentul românismului și idealul suprem al dezrobirii, nutrite de C. Stere, nu i-au fost străine nici lui Eftimiu, deși, răsfoindu-i paginile memorialisticii, nu vom găsi în ele decât referiri indirecte la sentimentele lui patriotice. În ciuda alurii de om de lume, Victor Eftimiu a fost un timid, considerându-se prea neînsemnat ca persoană pentru a-și etala dragostea de țară sau pentru a scrie ce a făcut concret în numele acestei trăiri. A fost însă atașat până la devoțiune acelor care erau cu adevărat patrioți, care după marea Unire și-au strămutat lupta din plan politic în plan spiritual, dorind să vadă semnele culturii românești în noile provincii întoarse la Patria-mamă.

Dacă unii scriitori au slujit Basarabia cu slova, Eftimiu a dat cuvintelor greutatea faptei, căci, în calitatea sa de Director General al teatrelor (1920-1922), a contribuit efectiv la înființarea teatrului românesc din Chișinău. Multă trudă și cheltuială a presupus această inițiativă, dar proaspătul director, care era în același timp și un talentat autor dramatic, s-a dăruit fără rezerve acestei nobile acțiuni.

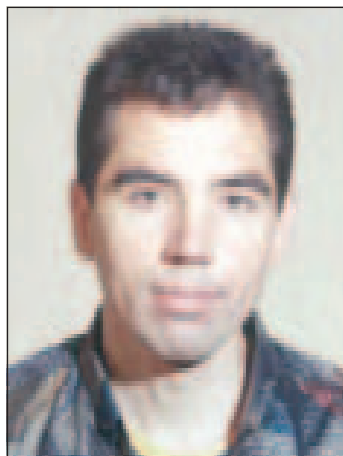
Fondarea Teatrului Național din Chișinău a fost avantajată și de faptul că în 1920 la Ministerul Cultelor a fost numit ministru Octavian Goga, prieten și admirator al lui Victor Eftimiu, care i-a sprijinit inițiativele. Cunoscând numeroasele probleme financiare și administrative, cu care se confruntau noile teatre, Eftimiu vrea să facă dreptate Cernăuțului și Chișinăului, încercând o descentralizare artistică, premergătoare întregii descentralizării administrative și culturale a țării. "Ar fi de dorit – scria el – ca și la noi, nu toate drumurile să ducă la București, ar trebui chiar ca drumurile noi să se taie din

capitala depărtată spre frumoasele orașe românești de la hotare."

Sprijinul acordat personal de Victor Eftimiu Teatrului Național din Basarabia, trecerea dramaturgului prin Chișinău au fost consemnate atât în presa vremii, cât și în memoriile sale. Astfel, într-o cronică din "Rampa" (1 septembrie 1920) se poate citi că la Chișinău "au produs o impresie frumoasă" costumele pe care le trimise Victor Eftimiu de la Teatrul Național din București. La deschiderea stagiunii din toamna anului 1924 a fost prezent și Victor Eftimiu. În alocuțiunea sa dramaturgului a evidențiat importanța artei scenice și rolul ei, mai ales, în Basarabia. Presa anunța, bunăoară, că la Chișinău aveau loc repetiții în vederea montării piesei lui Eftimiu *Akim*, care s-a bucurat de succes, rolul titular fiind jucat de actorul E.E. Costescu. Drama *Akim* s-a jucat de câteva zeci de ori, publicul venind la teatru seri de-a rândul pentru a urmări "o piesă amară, fără dragoste, fără toalete, cu țărani săraci și cerșetori în zdrențe".

În 1925, când fotoliul directoral al tânărului teatru era ocupat de Ludovic Dauș, s-a montat o altă piesă – *Thebaida*, scrisă de Eftimiu în 1924. Cu acest prilej autorul a asistat la repetiții și, grație indicațiilor regizorale pe care le-a dat renumitului actor Vasile Leonescu, piesa a avut un succes răsunător, fapt consemnat și de cronicarii vieții teatrale. *Thebaida* a fost apreciată ca cel mai frumos spectacol pe care l-a văzut vreodată capitala Basarabiei. O confirmare în plus a succesului pieselor lui Eftimiu pe scena de la Chișinău a fost și prezentarea lor în cadrul turneelor teatrului chișinăuian la Iași, Roman, Bălți și în alte localități.

Eftimiu a apreciat receptivitatea unui public care sorbea vorba românească și urmărea cu pasiune atât comediele bulevardiere, cât și dramele sfâșietoare. Iar în 1935, când au fost suprimate fondurile pentru teatrul românesc din Chișinău, Victor Eftimiu a protestat vehement împotriva acestei samavolnicii, de care se făcea vinovat I.M. Sadoveanu. Fapta era cu atât mai gravă cu cât teatrul reprezenta crainicul cel mai bun al înaltei Doamne – Limba românească. Cu amărăciune, cel ce pusese atâta suflet la înființarea primei scene românești de la Chișinău, nota: "Un teatru mai mult sau mai puțin la București nu are prea mare importanță. Dar în capitala noilor provincii, în lumea minoritarilor, o scenă românească este un cămin de iradiere națională, atât de bun pentru cei ce sunt singuri în mijlocul oamenilor de alte graiuri".



Vlad RĂCILĂ
Cluj-Napoca

STRUCTURA CONCEPTUALĂ A PROVERBELOR ROMÂNEȘTI

Concepția despre lume a poporului român, ca și a oricărui popor de altfel, este indisolubil legată de fizionomia sa morală, de specificul național. Iar la temelia formării unei anumite concepții despre lume stau o serie de factori oarecum diferiți – la prima vedere – însă care se condiționează reciproc.

Conceptele fundamentale ale vieții poporului nostru au dobândit în decursul secolelor o expresie lexicală concisă și, în același timp, foarte cuprinzătoare în proverbe și zicători. În urma unor cercetări bazate pe metode logico-matematice și efectuate pe un eșantion suficient de numeros de paremii¹ (5994), s-a stabilit că, sub raport conceptual, proverbele care se pot include într-un anumit etnocâmp (semantic) se repartizează astfel:

1. înțelepciune – 1453 (24,25%),
2. ironie – 1043 (17,40%),
3. muncă – 462 (7,70%),

4. prudență – 417 (6,94%),
5. inteligență – 289 (4,82%),
6. dreptate – 265 (4,42%),
7. educație – 215 (3,58%),
8. demnitate – 214 (3,57%),
9. bunătate – 194 (3,24%),
10. cunoaștere – 189 (3,15%),
11. noroc – 174 (2,90%),
12. adevăr – 156 (2,60%),
13. cinste – 143 (2,40%),
14. cumpătare – 143 (2,40%),
15. prietenie – 128 (2,14%),
16. voinicie – 114 (1,90%),
17. omenie – 112 (1,86%),
18. frumusețe – 98 (1,63%),
19. resemnare – 93 (1,55%),
20. respect – 72 (1,20%),
21. economie – 62 (1,04%),
22. soartă – 58 (0,97%).

Relațiile de sinonimie interconceptuală sunt numeroase și complexe. Ele sunt justificate de posibilitatea încadrării unui anumit număr de proverbe și zicători în două sau chiar mai multe etnocâmpuri. Cezar Tabarcea a numit acest fenomen *intersecție*, termen preluat din matematică.

Mai mult de jumătate (872) din proverbele câmpului conceptual *înțelepciune* (1453) sunt comune cu etnocâmpurile: *ironie* (346), *inteligență* (114), *prudență* (113), *cumpătare* (52), *dreptate* (49), *muncă* (48), *omenie* (38), *cunoaștere* (36), *resemnare* (31), *prietenie* (28), *bunătate* (22). Această bogată sinonimie interconceptuală demonstrează clar, așa cum rezultă și din statistică, faptul că înțelepciunea este trăsătura primordială a fizionomiei morale și spirituale a poporului nostru care s-a plămădit “în armoniosul spațiu carpatic printr-un proces istoric ce i-a creat un profil în care patosul apare ordonat de *bona mens*, minte și dreaptă judecată”².

În antologia lui G. Munteanu, proverbele referitoare la înțelepciune sunt în număr de 1209, adică 14,78% din numărul total al unităților paremiologice înregistrate. În lucrarea lui I. A. Zanne, toate paremiile cuprinse între 15940 și 18401 (adică 2461) se referă la aceeași categorie. La acestea se adaugă și altele care sunt, indirect, tot rodul înțelepciunii populare. Într-adevăr, aceasta presupune: *cumpătare*, *măsură*, *simț al dreptății*, *bunătate* etc., însușiri caracteristice

poporului nostru. De fapt, Lucian Blaga considera că proverbele românești sunt adesea produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului³.

În cadrul etnocâmpului *înțelepciune*, termenii antonimici fundamentali sunt *înțelept-nebun*, acesta din urmă fiind sinonim cu *prost și nerod*. Ascendentul spiritual și moral al înțeleptului față de nebun este vizibil într-o serie de paremii ca:

Mai bine cu un înțelept să duci o piatră de moară la gât, decât cu un nebun să pleci la drum;

Mai bine cu un înțelept la pagubă, decât cu un prost la câștig;

Mai bine o palmă de la un înțelept, decât o sărutare de la un prost;

Mai bine cu înțeleptul a purta povara, decât cu nebunul a bea vin la masă;

Mai bine urât și înțelept, decât frumos și nebun.

Poporul preferă *vrăjmașul*, cu condiția să fie înțelept, unui prieten nerod. Expresia este realizată prin folosirea aceluiași comparativ de superioritate: *Mai bine un vrăjmaș înțelept, decât un prieten nerod*.

Uneori, antonimia se realizează, pentru potențarea expresiei, între "un nebun" și "zece înțelepți"⁴:

Zece înțelepți nu pot să descurce ceea ce un nebun a încurcat;

Un nebun întreabă și zece înțelepți nu-i pot răspunde;

Ce face un prost nu pot desface zece înțelepți.

Antonimia este sugerată – metaforic – și prin deosebiri anatomice:

Inima înțeleptului e în limbă și a nebunului în gură;

Unde-s ochii înțeleptului, este inima nebunului.

O caracteristică interesantă a etnocâmpului *înțelepciune* constă în faptul că cei doi termeni antonimici pot fi, paradoxal, asociați: *Unde este un car de înțelepciune, acolo sunt două de nebunie*. Același câmp conceptual cuprinde și microcontextele bazate pe termenii: *frumusețe, vrednicie, noroc*. Totuși înțelepciunea reprezintă condiția și, deci, calitatea primordială a omului:

Frumusețea fără înțelepciune este ca o floare în tină;

Frumusețea vestejește, dar înțelepciunea crește;

Vrednicia fără înțelepciune, ca o frumusețe fără ochi;

Norocul câteodată ne caută pe noi, iar înțelepciunea trebuie căutată de noi mai mult ca pe o comoară etc.

Microcontextele care alcătuiesc etnocâmpul *înțelepciune* cuprind numeroase calități ale înțeleptului care se datorează unei experiențe îndelungate. Acestea sunt: *tăcerea, răbdarea, prudența, judecata, prevederea etc.* De exemplu:

Înțeleptul e răbduriu;

Înțeleptul tace și face;

Înțeleptul învârtește de șapte ori limba în gură înainte de a vorbi;

Ochii înțeleptului văd mai departe;

Înțeleptul își gătește încă pân'nu flămânzește;

Cel înțelept se învață din înșelăciunea cea dintâi.

Antonimia intramicrocontextuală se poate stabili și între alți termeni. *Înțelepciunea* este substituită prin sinonimul *minte* (în acest caz sinonimie perfectă) căreia i se opune *norocul*. Termenii opozabili se definesc cu ajutorul unităților de măsură: *dram, ocă*, precum și a "superlativului" popular *car*:

Norocul calcă în urma minții;

Mai bine un dram de minte, decât o ocă de noroc;

Mai bine un dram de noroc, decât un car de minte.

Judecata este sinonimă cu înțelepciunea și substituibilă acesteia în alt grup de microcontexte:

Judecata nu se face cu lopata;

Judecata e oloagă când lipsește în cap o doagă.

Lucian Blaga remarca, încă din 1945, în volumul de aforisme *Discobolul*, că "în proverb se rostește înțelepciunea omului care *pățimește* într-un chip sau altul în freamătul lumii. Proverbul este înțelepciunea omului *pățit*, iar nu simplu a omului cu experiență, care privește lumea ca un spectator"⁵.

Aceeași observație o regăsim la Șerban Cioculescu: "proverbele concentrează fără nici o căutare de efect un capital milenar de experiență, *zestrea celor pățiți*"⁶. Deci "La orice treabă pe *Stan Pățitul*⁷ întreabă", deoarece "Mai multe știe *Stan Pățitul* decât toți cărturarii".

Alături de *înțelepciune*, care reprezintă 24,25% din unitățile paremiologice cercetate, se situează *ironia* – satira, umorul, gluma, cu 17,40%. Umorul fiind de rangul doi, este lesne de înțeles de ce toți cei care s-au ocupat de specificul nostru național au acordat importanța cuvenită umorului românesc, care “nu pedepsește, ci îmbrățișează familial”⁸.

O altă coordonată a profilului moral este *munca* (7,70%). Cu un procentaj apropiat (6,94%) se situează *prudența*. Proverbul *Prevederea este mama înțelepciunii* subliniază rolul semnificativ pe care *prudența* l-a jucat întotdeauna în viața poporului nostru.

Locurile următoare în statistica prezentată sunt ocupate de etno-câmpurile: *inteligentă, dreptate, educație, demnitate, bunătate, cunoaștere. Cinstea și cumpătarea* (2,40%) urmează imediat după *noroc* (2,90%) și *adevăr*. Procentaje apropiate de unitate au: *voinicia, omenia, frumusețea, resemnarea, respectul și economia*. Ultima “clasată” este *soarta*; poate tocmai pentru a sugera adevărul că destinul e cum și-l făurește omul.

Desigur că această statistică presupune o oarecare relativitate, în sensul că anumite proverbe și zicători ale unui etnocâmp pot face parte și din altul datorită sinonimiei interconceptuale. Cifrele rezultate în urma cercetării nu sunt absolute, ele pot suferi corecții care nu modifică însă ordinea etnocâmpurilor. Dar să revenim cu o incursiune selectivă prin componentele clasamentului stabilit. Etnocâmpul *muncă* este deosebit de complex, deoarece *munca* este unul dintre pilonii ce au caracterizat dintotdeauna firea românului. Hărnicia și chibzuiala sunt principalele coordonate ale omului din popor.

Antonimia intramicrocontextuală se realizează prin folosirea termenilor: *treabă, hărnicie, vrednicie*, opuși categoriei *lene*: *Sârguința țese pânza, iară lenea pierde vremea*. Locvacitatea este un atribut al lenesului, așa cum reiese din numeroase proverbe:

Cine lucrează și tace mai multă treabă face;

Vorba lungă, sărăcia omului;
Vorba, vorbă/treaba, treabă;
Mai încet cu gura și mai iute din mâini;

Unde e vorbă lungă, acolo e treabă scurtă. Antonimia mai poate fi realizată și între atributele-epitete: *Lucrul are rădăcini amare, dar fructe dulci.*

Frecventă este relația sinonimică intramicrocontextuală. *Muncitor* devine sinonim cu *domnitor* în proverbul *Țăranul muncitor e vestit ca domnitor*, iar *lenea* e sinonimă cu *sărăcia*:

Lenea merge încet și sărăcia o ajunge din urmă;

Lenea doarme și sărăcia o apără de muște.

Uneori, sinonimia se stabilește între un termen și un grup de două cuvinte: *Prin muncă și prin stăruință vei ajunge la dorință*. Iese în evidență structura ascendentă a proverbului vizat.

Numeroase microcontexte ale etnocâmpului *muncă* au o structură binară. Ele au o evidentă putere de generalizare datorită întăritorului generic *cine*, prin care sunt introduse în prima parte a proverbului – enunțul. Partea a doua o constituie concluzia:

Cine aleargă mult, mănâncă unt;

Cine treapdă, capătă;

Cine-i vara pe ogor, iarna este la obor;

Cine lucrează, acela se cade să mănânce/cine nu lucrează, nu mănâncă;

Cine muncește, hrană agonisește;

Cine lucrează are, cine șede, rabdă.

Valoarea mnemotehnică a unor proverbe ce aparțin etnocâmpului *muncă* este conferită de plasarea pe primul loc a fiecărui vers a conjuncției disjunctive *ori*:

Ori la muncă,

Ori la luncă,

Ori cu porcii la ghindă;

Ori la muncă,

Ori la luncă,

Ori cu capul în hălăciugă.

De asemenea, aliterația este un procedeu frecvent care mărește capacitatea de memorare a proverbelor și zicătorilor:

Via se sapă la vale, vinul se bea la răcoare;

Via se sapă la deal, vinul se bea la păhar;

Via se sapă la soare, vinul se bea la răcoare.

Necesitatea începerii lucrului cât mai devreme este subliniată prin folosirea termenului *dimineață*:

Cine se scoală mai dimineață, acela e mai mare în sat;

Cine se scoală mai dimineață, mai departe ajunge/ Cine pleacă de dimineață, departe ajunge seara;

Dimineața poartă aur în gură etc.

În folclor, muncii i s-a acordat locul de cinste, iar hărnicia constituie o condiție obligatorie a belșugului, a bunăstării materiale și spirituale. Elogiul muncii reprezintă trăsătura fundamentală a paremiilor în care figurează conceptul în discuție.

Complexitatea etnocâmpului *adevăr* rezultă din folosirea în numeroase proverbe a termenilor antonimici *adevăr-minciună*:

Adevărul într-un cuvânt, iar minciuna în mii și sute;

Și minciuna e vorbă, dar vremea descoperă adevărul;

Adevărul merge mai încet, minciuna se grăbește;

De la adevăr la minciună e nu-mai un lat de mână, deoarece

Gura vorbește și adevărul, și minciuna.

Experiența multiseclară a demonstrat că adesea *adevărul* este sinonim cu *bătaia* sau cu *capul spart*, deoarece adevărul mărturisit cu curaj are de înfruntat reacția brutală a celor care sunt afectați de el:

A vorbit adevărul și a venit cu capul spart;

Spune adevărul că ți se sparge capul;

Cine cutează să spună adevărul poate lesne umbla bătut ca mărul, și

Adevărul este marfă proastă.

Cuvintele care concurează la realizarea antonimiei paremiologice intramicrocontextuale se asociază cu termeni ce denumesc noțiuni de asemenea antagonice și, în felul acesta, opoziția este dublă: *Hoțul la întuneric și adevărul la lumină*.

O altă trăsătură fundamentală a profilului spiritual al poporului nostru

este *bunătatea*, concept sinonim parțial cu *omenia*. În acest sens, este concludentă caracterizarea limbii române făcută de Vladimir Streinu: "Nici o limbă, în afară de aceea pe care o vorbește el [românul] nu are în stare de embrion această doctrină a bunătății, în vreun cuvânt cum este a *omeni*, al cărui sens (aproximativ vag în fr. *hommage* sau engl. *manner*) l-a dus la conlocuirea cea mai pașnică și uneori chiar răbdătoare, pe pământul strămoșesc, cu numeroase alte naționalități"⁹.

Termenii antonimici frecvenți ai etnocâmpului *bunătate* sunt *bun (bine) – rău*:

Fă bine și-așteaptă rău;

Fă bine ca s-auzi rău.

Aceste două nestemate ale creației paremiologice, de o maximă concentrare a expresiei, ajunse în acest stadiu datorită unei masive întrebuintări care le-a șlefuit la maximum, exprimă o atât de frecventă atitudine din societatea omenească, evidentă din cele mai vechi timpuri: ingratitudinea.

Cele rele să le scrii pe apa ce curge, iar facerea de bine în piatră să o sapi;

Unde găsește pus rău, el pune bine. Aceste două unități paremiologice constituie un anumit răspuns dat celor de mai sus.

Alte piese elocvente ce aparțin etnocâmpului vizat ar fi:

Cuvântul bun unge și cel rău împunge;

Răul se face mai lesne decât binele;

Răul vine iute, binele încet;

Cele bune să se-adune, cele rele să se spele;

Binele de rău te scapă, să-l arunci chiar și în apă;

Cine face bine, bine găsește/ Cine face rău, rău-l însoțește;

Aruncă binele tău în dreapta și în stânga și la nevoie ai să-l găsești etc.

Uneori, noțiunea *bun (bine)* este sinonimă paremiologic cu *dulce* și chiar cu *darnic*, pe când lui *rău* îi corespund: *acru, amar și zgârcit*:

Dulce i-a fost la mâncare, dar acru la scârpinare;

Rădăcina e amară, dar roadele dulci;

Zgârcitul se bucură luând, iar darnicul se mângâie dând.

Este evidentă structura binară a acestor microcontexte datorată opoziției celor două sintagme, întrucât fiecare termen al antonimiei constituie vârful expresiei care polarizează sensul celorlalte cuvinte.

Repetarea termenului *bun* (*bine*) întărește semnificația unor proverbe care-l conțin și subliniază ideea de bunătațe:

Binele cu bine se răsplătește;

Binele la bine vine, precum albinele la coșniță;

Din omul bun, bun lucru iese;

Omul bun și-n zilele rele e tot bun.

În anumite împrejurări *bun* este sinonim paremiologic cu *blând*:

Mielul blând sughe la două oi.

Fără să apară termenul specific *bun* (*bine*), unele proverbe aparțin etnocâmpului *bunătațe* și sunt alcătuite pe baza reciprocității celor două părți componente: avem de a face cu o sinonimie *sintagmatică*:

Ceea ce vreți să vă faceă vouă oamenii faceți și voi lor;

Cine bate la poarta altuia o să bată și altul la poarta lui.

La nivelul etnocâmpului *cinste*, descoperim la o parte din microcontexte același tip de antonimie la care ne-am referit până acum. Termenii opoziției sunt *cinste-rușine*:

Dă-i cu cinstea să piară rușinea;

Mănâncă cinstea cu lingura și rușinea cu pumnii;

Unde nu-i cinste, rușinea nu se încurcă;

Dă cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă.

Rușinea este sinonimă cu *ocara*: *Cinstea și ocara nu pot fi împreună*, pentru că *Cinstea la cinste trage, că cinstea cinste cere*.

Repetiția, ca procedeu mne-motehnic principal al proverbului contribuind la augmentarea opoziției, se întâlnește și în cazul microcontextelor etnocâmpului *cinste*: *Cinste dai, cinste găsești; fără cinste păgubești*.

Există o mulțime de proverbe la care partea a doua (concluzia) este identică, iar prima parte (enunțul)

este formată din sintagme sinonime. De exemplu:

Domn, domn să fii

Mare să fii, dar de cinste tot să știi;

De sfânt, sfânt să fii

Mândria

Lăcomia

Mânia

Dușmănia

pierde omenia etc.

Sinonimia unor microcontexte facilitează reținerea lor și denotă gradul mare de esențializare și concentrare:

Mai bine tânăr și de toți cinstit,

Decât bătrân, în blestemății tăvălit;

Mai bine sărac și cinstit, Decât bogat și hulit.

În cadrul acestor paremii, opoziția este dublă: *tânăr-bătrân* și *cinstit-tăvălit*; *sărac-bogat* și *cinstit-hulit*.

Raportându-se la același câmp conceptual – *cinste* (cu sens propriu) – o situație aparte are proverbul următor:

Cu cât e de nepotrivit a vedea un om beat stând între cei treji, cu atât e mai urât să stea cel treaz între beți.

Putem vorbi aici de o antonimie complexă, de un tip special care pornește de la termeni și se extinde la propoziții. În interiorul fiecărei propoziții se stabilesc relații de antonimie între termenii *beat-treaz* și apoi opoziția se extinde la nivelul frazei, cuprinzând întreaga operă paremiologică. Este o antonimie complexă care antrenează lexicul (termenii *beat-treaz*), sintaxa (subordonata circumstanțială de măsură progresivă și corelativul *cu cât/cu atât*) și topica (inversiunea din propoziția regentă). Toate acestea conferă o deosebită valoare mne-motehnică unității paremiologice în discuție, deși este alcătuită dintr-un mare număr de cuvinte.

Bine reprezentat este și etnocâmpul *demnitate*. Un grup aparte îl formează proverbele introduse prin relativul *cine*:

Cine jură lesne minte;

Cine îți azvârle o piatră azvârle-i o pâine;

Cine merge alătura cu drumul cade jos;

Cine sare peste garduri dă adesea în pari;

Cine face gălușca trebuie s-o și înghită.

Paremiile de genul:

Decât ai zice câine, mai bine jupâne;

Decât în târg cu papuci, mai bine în crâng cu opinci;

Decât o săptămână vrabie, mai bine o zi șoim;

Decât să muști omul din dos, mai bine mușcă-l din față;

Decât să-ți iasă nume rău, mai bine ochii din cap;

Decât slugă mare, mai bine stăpân mic;

Decât toată vara cioară, mai bine o zi șoim;

Decât un an nicovală, mai bine trei zile ciocan, au o structură binară datorită indicilor *decât...*, *mai bine*, realizând o antonimie paremiologică intramicrocontextuală. Numărul mare de elemente al proverbului următor:

Decât să întingi-n unt cu ochii-n pământ, mai bine să-ntingi în sare cu ochii la soare, nu ne împiedică să-l încadrăm în seria celorlalte, deoarece este construit după un model reducibil la cel anterior.

Mai complexă este structura paremiei *Unge-l, te-mpunge, dar împunge-l că te unge*. Bazat numai pe doi termeni: *a unge* și *a împunge*, care își schimbă locul reciproc, microcontextul realizează o antonimie paremiologică sprijinită și de conjuncția adversativă *dar*.

În cercetarea structurii conceptuale a proverbelor românești, am beneficiat de rigoarea oferită de analiza statistică, dar cu rezerva formulată de St. Ullmann, care preciza că datele statistice nu trebuie fetișizate, iar rezultatele ei brute nu pot înlocui interpretarea faptelor: "fiindcă problema stilului nu este numai o problemă de cantitate, ci și una de nuanță, de calitate ascunsă în cantitate, ceea ce reclamă din partea cercetătorului un examen psihologic și estetic"¹⁰.

Întru completarea acestei idei, o admirabilă caracterizare a proverbului, plină de poezie și filozofie, ne oferă Lucian Blaga. Pentru frumusețea sa deosebită o vom cita în întregime: "Proverbele sunt aforismele poporu-

lui, dar ele au un ceva greu definibil, aproape cu neputință de realizat unui creator cult, anemiât de îndoielile reflexiei: un firesc ce înduplecă inima și inteligența cea mai incompatibilă, o grație a întâmplătorului, ceva mai presus de bine și rău, ceva mai presus de adevăr și neadevăr. Avem proverbe care prin finețea lor par niște cuvinte de spirit azvârlite pe câmp unul altuia, de zei-plugari. Avem proverbe care sunt biciuiri de foc și proverbe care, înainte de a se preface în cuvinte, au fost flori. Unele, discrete, deschid orizonturi metafizice. Altele sunt surâsuri desprinse dintr-o stăpânită resemnare în fața vieții. Unele au urâtul obicei al dascălilor care moralizează. Altele au un umor izbăvitor de tristețe"¹¹.

Reieșind din cele expuse anterior, o adevărată dilemă se ridică între părținitorii sintagmei *La început a fost cuvântul...*, mai mult decât proverbială, și adoratorii lui Pytagora cu *Cifrele conduc lumea*. Pentru filologi și alți colegi de breaslă (științe umaniste), rezolvarea e simplă. Fără a incita însă artificial spiritele, conchidem cu luciditate paremiologică: *E loc sub soare pentru toți*.

NOTE

¹ C. Negreanu, *Structura proverbelor românești*, București, 1983, p.48.

² J. Athanase, *Profilul spiritual al poporului român*, București, 1965, p.655.

³ L. Blaga, *Studiul proverbului*, vol. „Zări și etape”, București, 1968, p.199.

⁴ Al. Graur, *Puțină... aritmetică*, București, 1971, p.68.

⁵ L. Blaga, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, 1977, p.56.

⁶ Ș. Cioculescu, *Înțelepciunea din bătrâni*, București, 1967, p.7.

⁷ Al. Graur, *Nume de persoane*, București, 1965, p.105, p.107.

⁸ Vl. Streinu, *Constanțe spirituale românești*, București, 1966, p.1.

⁹ Vl. Streinu, *Op. cit.*, p.2.

¹⁰ St. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 118.

¹¹ L. Blaga, *Studiul proverbului*, vol. „Zări și etape”, 1968, p.200.

Petru DERESCU,
Colegiul de Economie și
Drept “Socrate”,
Chișinău

ANTRENANT IMBOLD DE SIMȚIRE ȘI CUNOAȘTERE

Manualul *Limba și literatura română* pentru clasa a X-a (autori: M. Ciobanu, Gr. Chiper, I. Ciocan) vine să întregască peisajul didactic de la noi cu o carte temeinic gândită, bine aranjată și frumos prezentată.

Cele patru compartimente ale lucrării tratează succesiv unitățile curriculare, prezentând texte sugestive și antrenante, un suport științific solid, mai multe exerciții diverse ca orientare și finalitate didactică – toate acestea urmărind, în fond, apropierea elevului de literatură, formarea unor valoroase și utile competențe verbale. Se remarcă, de la bun început, prezentarea grafică a cărții. Omniprezentă, legătura cu alte domenii de cunoaștere se realizează prin numeroase crâmpie, ce vin să concretizeze imagini, să explice anume noțiuni, să decodifice mesaje. Autorii au găsit o modalitate eficientă de prezentare pe marginea foilor a diverselor informații: date despre autori, imaginile lor, explicarea unor cuvinte, toate acestea variind tonalitățile de percepere a informației și sporind randamentul didactic al lecției; pentru a ilustra acest lucru ne vom referi la compartimentul “Textul literar și structura lui”. De rând cu prezentarea noțiunilor de teorie literară și dându-și seama, se vede, de aglomerarea acestora, autorii prezintă, la p. 60, o ilustrație a versului liber:

**Erau acolo-n ploaie trandafirii
 Nu-i tăia, le-am luat apărarea
 N-au s-o ducă, îmi zise ea
 Dar sunt așa de frumoși
 Acolo unde sunt
 Ah, toți am fost frumoși odată**



Mi-a spus ea

Și-i tăie și mi-i dădu mie-n mână

(Williams Karlos Williams),
 care are, drept consecință, echilibrarea informației prezentate și sporirea eficienței însușirii acesteia.

Indicațiile de la margini constituie tot atâtea îndemnuri spre cunoaștere și îmbogățire spirituală.

Textele sunt selectate cu grijă și gust artistic elevat; atât secvența din *Frumoasa fără corp* – o narațiune mustoasă, închegată, cât și cele “trei fețe” ale lui Blaga, completate în mod sugestiv cu o imagine reușită, toate celelalte texte și fragmente reprezentative pentru domeniile literare studiate – au menirea de a atrage și menține neabătute atenția și curiozitatea cititorilor, orientându-i prin tainele cuvântului bine modelat. Prin aceste bucăți literare și prin sistemul de exerciții propus se urmărește cu sârguință și tenacitate educarea unui gust nealterat pentru o veritabilă literatură artistică, înțeleasă drept o sclipitoare reflecție a vieții spirituale a unui neam. Iar repetatele îndemnuri spre meditație și interiorizare reflexivă, apelarea la teze de tipul “Este greu de tratat o linie de demarcație dintre literar și neliterar” – A. Marino, p. 17, și prin mărturisirea semnificativă în această privință a lui Georges Poulet: “Când sunt absorbit de lectură, un eu secund pune stăpânire pe mine și simte pentru

mine” (inserată de autori la p. 36 a manualului) conduc, credem, spre o altă definiție a finalității generale a studiului literaturii în școală, despre care Eugen Jebeleanu vorbea în felul următor: ”Eu nu știu ce înseamnă o poezie bună, dar o simt acolo unde este”.

Literatura este prezentată în mod organic și firesc în galeria generală a formelor de conștiință artistică, subliniindu-i-se, în același timp, atât semnificația general-umană, cât și particularitățile naționale specifice, ce conturează un univers de percepere aparte. Un exemplu grăitor în acest sens îl prezintă studiul textului *Rondelul apei din ograda japonezului* de Alexandru Macedonski; mesajul acestui text se corelează în mod firesc cu reproducerea unei gravuri de Kezsai Yosiku la aceeași pagină (p.115); ambele aceste secvențe, împreună cu noțiunea de Haiku, întâlnită de elevi la p. 40, constituie tot atâtea creionări complementare ale universului spiritual japonez. De reținut și sistematicitatea categorial-noțională, stabilirea diverselor corelații atestate pe tot parcursul lucrării.

Aparatul metodic al manualului este bine aranjat, activitățile propuse – studiul textului, limba și stilul – configurând înțelegerea plenară a mesajului valoric, a particularităților de limbaj și a filiațiilor compozițional-structurale și ideatice ale textului respectiv cu alte creații literare. Se utilizează în acest sens variate și numeroase exerciții ce vizează înțelegerea propriu-zisă a fenomenelor de limbă și literatură, formarea dexterităților de analiză, buna structurare a capacităților logice ca în cazul întrebărilor-capcană de tipul:

– Ce este, în opinia voastră, un text literar:

- Ficțiune (inventie) pură;
 - Reprezentarea exactă a realității;
 - Esență a realității;
 - Imitație a realului;
 - Imitație și ficțiune;
 - Depinde de textul concret”
- (p.26).

Evident, bănuim că un profesor cu experiență va zăbovi mai mult la acest capitol (al temelor) și se va

întreba citind formularea următoare:

”Încercați să argumentați că valoarea povestirii constă în:

- a) Stilul plin de finețe;
 - b) Problemele actuale puse de autoare;
 - c) Personajele sumare, dar totodată bine conturate;
 - d) Demarcația subtilă dintre realitate și fantastic”
- cam în modul următor:

1. Oare cele subliniate de noi nu amintesc de formularea ”Descrieți valea Oltului și neasemuitele ei frumuseți” dintr-o perioadă opacă a metodicii noastre?

2. Oare valoarea povestirii nu rezidă în toate aspectele evidențiate?

La p.15 același dascăl află următoarea condiție ”Citind doar primele episoade ale prozei fantastice **Epopoea spațială – 2084**, propuneți câteva soluții pentru rezolvarea problemei:

- a) Unde a dispărut (putea să dispară) Crai Nou?
- b) A fost găsit?
- c) Cum putea fi găsit?”

și își va da seama că, probabil, aici nu avem o problemă, ci doar câteva întrebări; ar trebui deci să reformulăm condiția (”propuneți câteva răspunsuri la întrebările...”) și să excludem întrebarea a doua (care presupune un singur răspuns).

Cam sofisticată poate să i se pară aceluiași cititor și următorul exercițiu: ”Alegeți patru răspunsuri la întrebarea cum trebuie să fie cititorul calificat:

- a) Cititorul trebuie să fie membru al unui club de lectură;
- b) Cititorul trebuie să se identifice cu eroul sau eroina cărții;
- c) Cititorul trebuie să abordeze cartea dintr-o perspectivă cu precădere social-economică;
- d) Cititorul trebuie să prefere cărțile care au acțiune și dialog celor care nu le conțin;
- e) Cititorul trebuie să vizioneze ecranizarea făcută după carte;
- f) Cititorul trebuie să fie un autor în devenire;
- g) Cititorul trebuie să aibă imaginație;
- h) Cititorul trebuie să aibă memorie;

i) Cititorul trebuie să aibă un dicționar;

j) Cititorul trebuie să aibă un oarecare gust artistic;

k) Cititorul trebuie să consulte cărțile de critică literară”.

Tot așa cum va reformula, bănuim, profesorul respectiv și enunțul “Cât de importante pentru actualizarea operei sunt timpul în care are loc acțiunea nuvelei, timpul scrierii ei și timpul lecturii” (căci aici urmărim a evidenția schimbarea corelată a acțiunii unei lucrări asupra publicului cititor din diferite epoci și, prin urmare, îi vom întreba pe elevi cum cred ei că se schimbă în timp influența textului artistic asupra sensibilității și rațiunii cititorilor).

Uneori se mai întâlnesc în text și unele afirmații neexemplificate, cum ar fi “Există însă și metafore intraductibile, ai căror termeni nu-i vom putea afla nici cu ajutorul contextului” (p. 70); “Există și simboluri obscure, greu de descifrat” (p. 71).

Discutabilă ni se pare a fi și afirmația că “Nivelul gramatical al textului este mai relevant în poezie și mai puțin important în proză” (p. 61).

Ne-am întreba “să fie oare coerența textului”, corespunderea cunoștințelor pe care le au interlocutorii despre lume (p. 56)? Despre ce corespundere e vorba aici? Despre identitatea cunoștințelor pe care le au diferiți vorbitori? Ori despre corespunderea cunoștințelor pe care le au toți vorbitorii cu realitatea înconjurătoare propriu-zisă? Nici în primul caz, însă, nici în celălalt nu putem vorbi despre coerența ca atare a textului.

Aceiași dascăl va aduce în fața elevilor imaginile ilustrative pentru următorul pasaj: “Se reține în acest eseu (Arca lui Noe – P. D.) clasificarea romanelor – prin analogie cu coloanele grecești – în Doric (romanul tradițional, care aparține “unei vârste biblice de început și unui creator la fel de impasibil ca și creatorul”), ionic (ionicul romanului înseamnă psihologism și analiză, iar reflecția începe să tragă viața de mână) și corintic (caracterizat între altele prin dispariția eroului, transformarea personajului în marionetă, antipsihologism, ironie, satiră, simbol, mit, fiind deseori parodic

sau livresc”, p. 38). Credem că ilustrațiile ar putea ajuta elevii în înțelegerea profundă și adecvată a lucrurilor.

De remarcat pe alocuri și unele deficiențe de nivel logic. Nu putem fi de acord, să zicem, cu următoarea afirmație de la p. 59: “Fonemele pot fi împărțite în figuri sonore sau segmentale (vocale, consoane) și figuri prozodice sau suprasegmentale (accentul, pauza, înălțimea sunetului)”, căci acestea din urmă (la care adăugăm timbrul, intonația, tempoul) constituie totalitatea unităților suprasegmentale ale vorbirii, axate pe cele segmentale (fonemul, silaba, cuvântul, fraza fonetică), compuse în exclusivitate din combinații ale fonemelor.

Îndoieli și nedumeriri poate stârni și pasajul ce tratează corelația dintre roman, povestire, nuvelă și schiță (p. 135). Cele expuse ne amintesc de o observație șchiuitoare a unui scriitor ce observa cu malițiozitate că la noi deosebirea dintre roman și povestire e doar de volum. Se înțelege că nu s-ar cuveni așa să fie, mai ales în cadrul didactic unde trebuie să învățăm elevii să le deosebească, or, în acest sens relativismul declarațiilor: “Nuvela este o specie a genului epic, mai amplă și mai complexă decât schița, mai scurtă și mai simplă decât romanul” nu ne spune mai nimic în această privință. Nici celelalte criterii (nuvela e obiectivă, povestirea – subiectivă, povestirea pune în prim plan firul epic, iar nuvela acordă importanță și definirii complexe a personajelor) nu au relevanța dorită și sunt inoperante la delimitarea speciilor literare respective. Precum nu o are nici schema generalizatoare de la aceeași pagină, căci

– Ce-ar însemna, de exemplu, faptul că nuvela are multe, povestirea – puține, iar schița – foarte puține personaje ?

– Cum să determinăm că în nuvelă conflictul e puternic, pronunțat, iar în povestire mai puțin pronunțat?

– Cum am determina dimensiunile narațiunii pentru a vedea dacă sunt mari (în povestire), mici (în nuvelă) și foarte mici (în schiță).

Probabil, altul ar fi criteriul: subliniind că nuvela presupune un element inedit, am orienta elevii să fie

atenți la final: în timp ce povestirea și romanul au un final previzibil, liniar, în nuvelă vom avea un final neașteptat. Am putea folosi pentru exemplificare nuvela *Sania* de Ion Druță.

Iată un fragment de final (pe care îl citim elevilor):

“S-a ridicat încetșor să-și vadă de treburi. Niște oameni treceau pe drum și s-au oprit pe o clipă lângă poarta lui.

– la te uită, mări!

– Vărămașnică sanie.

– Bunișoară, numai când a gătit-o! Cui îi trebuie?

Și a zămbit moș Mihail – sărmanul om surd, multe a mai pierdut pe lume! Și-a ascuns sub căciulă cele câteva șuvițe încleiate de sudoare și s-a apucat de lucru”.

Poate să urmeze întrebarea: V-a plăcut textul? Cum l-am putea continua? După câteva momente profesorii care, eventual, au procedat în așa mod, vor fi de acord, probabil, că elevii pot să propună fragmente de tipul ce urmează (selectare din practica nemijlocită de lucru):

“A adunat frunzele, a măturat ograda, a așezat sania așa să-i pară gata de drum, a tăiat copacul de lângă gard – nu mai avea sevă – și s-a gândit să sădească în locul lui un nucușor. “Mai știi, poate vreun nepot să aibă și el harul lemnăritului”.

“După ce a făcut ordine prin ogradă, s-a îmbrăcat mai binișor – oricum, era vreme de primăvară devreme! – și s-a pornit la Nichifor”.

“A pus totul la cale și spre seară s-a pornit la Lisaveta, cumnată-sa: i se mai întâmplase nu odată în viață să se ducă după babă că, de, viața omului nu e o pârție de sanie, ci și un drum desfundat de căruță”.

În practică am întâlnit și multe cazuri când pe fața elevilor se citea nedumerire: la ce să mai scriem, dacă povestirea și așa are un sfârșit.

Le citim varianta definitivă a autorului.

“Spre seară a adunat frunzele măturate prin ogradă, le-a dat jos și, când sta într-un genunchi și le amesteca, iar i-a apărut acel ceva alb, sprinten și frumos. Un fior i-a scuturat umerii. Moșul s-a așezat.

– Să știi că nu era sanie!

Și iar l-a învăluit tulburarea ceea a tinereții, făcându-l voinic cum nu era nici la douăzeci și cinci de ani! Apoi, zâmbind, a tot răscolit focul multă vreme, alegând câteva cuvinte, așezându-le în rând, și, în sfârșit, când au fost gata, le-a rostit:

– Dacă nu era sanie, trebuie să fi fost căruță.

Căruța-i mare lucru. O adevărată căruță, o căruță așa cum o vede el n-a fost încă pe lume.”

Le explicăm elevilor că dacă ne-am fi oprit înainte de această lectură, am fi avut o povestire cu un subiect rotunjit, cu o anume temă reflectată în mod artistic și cu un mesaj ideatic specific (tot așa cum am putea să selectăm până aici și caracteristicile unei schițe). Ceea ce urmează însă modifică în mod considerabil și tematica, și conținutul de idei tocmai prin faptul că se propune un final surprinzător, neașteptat. (Apropo, și cartea la care ne referim are un final tot neașteptat, atât doar că este vorba de un manual, și nu de o nuvelă.)

Ne-am permis să ne oprim asupra acestui moment din două motive. Primul e circumstanța că și dicționarele existente vehiculează, în fond, afirmații similare despre această specie literară. Astfel, în *Teoria literaturii (dicționar-antologie)*¹ vom găsi următorul pasaj: “Cea mai curentă (definiție – P.D.) și adoptată, cel puțin în practică, de mulți scriitori, e și cea mai comodă: nuvela e un roman scurt, precum romanul e o nuvelă lungă”. Noi nu împărțim această părere și din motivul că aplicabilitatea didactică a ei este problematică; tot așa cum nu subscriem nici la cele de mai jos: “Dicționarele sunt *mai explicite*: nuvela e o compoziție literară *puțin întinsă, ceva între roman și povestire*” (?; evidențierile ne aparțin – P. D.).

Într-adevăr, DEX-ul² ne vorbește despre nuvelă ca despre o “specie literară a genului epic, mai amplă și mai complexă decât schița, mai scurtă și mai simplă decât romanul, care înfățișează un episod semnificativ din viața unuia sau mai multor personaje”³, dar noi nu considerăm aceste aserțiuni mai bogate în explicitate,

și, prin urmare, în operaționalitate instructivă. Or, dicționarul nu prezintă detaliile categoriale particulare atât de necesare în școală pentru o explicare și delimitare practică rigidă a noțiunilor adiacente. În școală ar trebui, prin urmare, să ne ferim a le expune elevilor enunțuri de tipul: "Multe texte sunt greu de clasificat la niște specii anume. Astfel, *Moara cu noroc* de Ioan Slavici este considerată de unii nuvelă extinsă, iar de alții – roman scurt", așa cum vom găsi la p. 186 (acesta și constituie al doilea considerent al afirmațiilor noastre).

Sugestiile de mai sus sunt orientate spre valorificarea integrală a unui vast material teoretic prezentat, spre corelarea perceptivă a noțiunilor și, în ultimă instanță, spre sporirea randamentului cognitiv al lecțiilor de spiritualitate românească.

Ilustrat din abundență, judicios elaborat din punct de vedere compozițional, orientat spre deschiderea multilaterală a perspectivelor de sensibilizare și raționament ale adolescentului în devenire, manualul *Limba și literatura română pentru clasa a X-a* se prezintă ca o realizare neîndoielnică în domeniu, propunând variate modalități de realizare pleni-potențiară a procesului de instruire. Iar cuvintele din prefață, prin care autorii își exprimă speranța că manualul "va trezi gustul (elevilor – P. D.) pentru acest univers fascinant, care este literatura valoroasă, și vă va provoca la noi lecturi" vor deveni, avem convingerea, o realitate certă. Iar pentru ca această convingere a noastră să devină una generală se cer, evident, întreaga abnegație, căutările permanente și toată neoboseala înnobilitoare a dascălilor-filologi înzestrați cu adevărat har și vocație.

NOTE

¹ Irina Petraș, *Teoria literaturii (Dicționar-antologie)*, București, 1996.

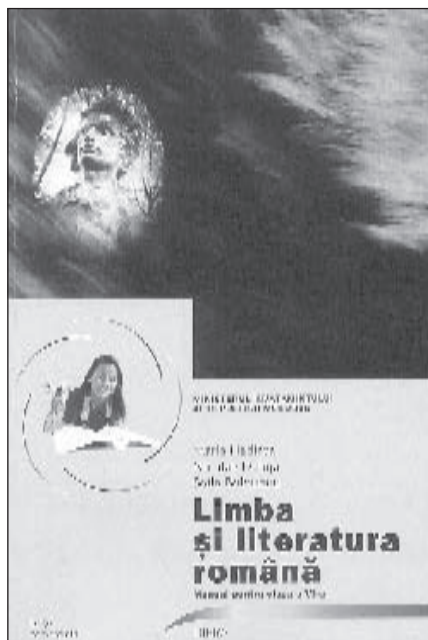
² *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1998.

³ *Ibidem*.

Olga MUCUȚĂ,
Gimnaziul
"M. Eminescu",
Orhei

UN MANUAL ÎN CARE TRADIȚIA ESTE ÎN ARMONIE CU MODERNITATEA

Manualul de limba și literatura română elaborat de Maria Hadârcă, Nicolae Dabija și Sofia Bolduratu (Editura "Litera", Chișinău, 2001), ca și orice aventură editorial-didactică din această perioadă a tranzițiilor și transformărilor, este, de fapt, un experiment, o încercare de a sincroniza școala noastră cu fenomenul instructiv european. În același timp este o tentativă de a contribui la asanarea în perspectivă (dar, întrucâtva, și operativă) a mediului nostru lingvistic



afectat de consecințele unui bilingvism macaronic, iar pe de altă parte, de a menține literatura la nivelul de valoare spirituală în condițiile uneori derutante ale dominației audio-vizualului nivelator de conștiințe și a Internetului care, utilizat la nivel adolescentin, globalizează mediocritatea și utilitarismul oarecum primitiv. Este un obiectiv complex, pe cât de ambițios, pe atât de necesar în contextul schimbării dinamice și permanente care marchează societatea modernă. Structura și conținutul manualului, însă, sunt adecvate acestui obiectiv și favorizează dacă nu cucerirea lui imediată, atunci, cel puțin, un progres substanțial în direcția menționată.

Materialul este axat pe 14 texte reprezentative pentru diverse sectoare ale literaturii: clasicii din secolul XIX (Eminescu, Alecsandri, Donici), cei din secolul XX (Arghezi, Topârceanu, Geo Bogza, Fănuș Neagu), cei din Republica Moldova (Grigore Vieru, Leonida Lari), cei ai literaturii pentru copii sau prezenți cu texte evocând copilăria (Emil Gârleanu, Ionel Teodoreanu, Mircea Eliade și Antoine de Saint-Exupery), ultimii doi fiind și reprezentanți ai literaturii și culturii mondiale.

Aceste texte sunt comprehensibile pentru vârsta respectivă și totodată conțin noțiuni și realități inedite pentru copilul modern, evocând copilăria altor epoci, ceea ce, pe de o parte, completează cunoștințele însușite la lecțiile de istorie cu detaliile vieții cotidiene, iar pe de alta explorează și straturi lexicale care, deși nu sunt uzuale, constituie un apanaj inalienabil al omului cult. În general, completarea și folosirea permanentă a lexicului este o preocupare importantă a manualului – multiplele exerciții îmbogățesc bagajul lexical, mobilizează resursele de sinonime, antonime și ale altor compartimente ale arsenalului de mijloace expresive. Acestea sunt utilizate în compunerile propuse în cadrul aceleiași arii tematice, sau chiar al unei arii extinse,

în care fantezia elevului își încearcă forțele.

Pe același text literar sunt axate și exercițiile gramaticale, astfel încât fiecare temă se constituie într-un microunivers literar-lingvistic în care elevul asimilează cunoștințele într-un proces în care lecția este îmbinată cu jocul. În același timp și pedagogul are libertatea de a-și face scenariul lecției și de a-l regiza în funcție de circumstanțele concrete și posibilitățile pe care le oferă elevii. Prin această abandonare a dogmatismului de odinioară în favoarea prezentării sugestive a materialului și a colaborării creatoare dintre manual, pedagog și elev, acest manual se situează la cota exigențelor modernității care preconizează gândirea liberă și dialogul dezinvolt.

Toate acestea sunt completate de prezentarea grafică realizată cu gust, în care schemele geometrice și ilustrațiile scot în relief valențele textului și catalizează procesul de însușire a materialului.

În felul acesta pedagogii-lingviști dotați cu acest manual au intrat în mileniul trei echipați cu toate cele necesare pentru a înfrunta provocarea modernității, păstrând în același timp ceea ce merită păstrat din moștenirea tradiției culturale.

Anatol CIOBANU,
Raisa GALBEN
Chișinău

**CRISTINA FLORESCU:
ÎN CĂUTAREA
SENSULUI PIERDUT
GÂNDIRE SPECIFICĂ
ȘI GÂNDIRE EUROPEANĂ ÎN
SEMANTISMUL
ROMÂNESCULUI
A LĂSA**

IAȘI, 1999, 218 p.

Elucidarea multiplelor probleme rămase în suspensie în domeniul semanticii structurale și al celei istorice pare a fi în prezent mai actuală ca oricând în lingvistica europeană, în general, și în cea românească, în particular.

Pe linia investigațiilor erudite în aceste domenii se înscrie și monografia Cristinei Florescu *În căutarea sensului pierdut*, care vine să remedieze, într-o oarecare măsură, carența lucrărilor de acest tip. Este un studiu cu totul nou, unic în felul său în întreg arealul lingvisticii românești. După cum constată cu mult regret însăși autoarea "...în lingvistica românească, prin comparație cu cea a celorlalte limbi romanice occidentale, există o singură carte focalizată semasiologic asupra unei unități lexicale privity monografic" (p. 23).

Deși nu se precizează cărei categorii de cititori este adresată, suntem siguri că lucrarea recenzată va prezenta interes nu numai pentru specialiștii în materie de limbă, ci și pentru un cerc mult mai larg de cititori. Orice om interesat, nu doar strict științific, de existența limbii române va afla multe lucruri interesante în urma lecturii.

Chiar de la bun început ținem să menționăm că nu e vorba doar de o

sumă de fapte lingvistice și constatări, ci de un studiu complex, în care o singură unitate lexematică a devenit centrul investigațiilor. Deși *a lăsa* este unul dintre cele mai uzuale verbe ale limbii române, puțini vorbitori de rând și-au pus întrebarea, cum se întâmplă că acesta a ajuns să aibă o structură semantică atât de arborescentă, fiind capabil să acopere un vast câmp semantic (conform *Dicționarului Academiei* sensurile verbului în discuție pot fi grupate în șase categorii lexematice ce cuprind peste 200 de sememe și peste 250 de formule fixe). Cercetătoarea C. Florescu a avut curajul și fericita inspirație de a *investi* într-o singură semantică din istoria limbii române o parte din propriul *capital* de cunoștințe lingvistice și experiența de semantician, pentru a da răspuns la această întrebare.

Cercetările depășesc limitele unei singure limbi, cuprinzând aria mai vastă a limbilor romanice, iar în unele cazuri, și a celor indo-europene. Se urmărește pe verticală evoluțiile verbului *a lăsa*, mai cu seamă în ceea ce privește semnificația. Autoarea constată că etimonul latin *laxare* a acestui verb a cunoscut nu numai modificări în corpul fonetic, dar și o dezvoltare arborescentă a structurii semice.

În capitolul introductiv autoarea își motivează pledoaria pentru obiectul său de studiu, amintind, printre altele, și despre stringenta necesitate ce se impune, mai ales în ultimul timp, de a revigora formele de expresie șterse de trecerea timpului sau date, pe nedrept, uitării. Tot aici se face o succintă prezentare a verbului *a lăsa* sub aspectul frecvenței, originii, al extinderii sale spațiale și temporale. De asemenea, se menționează că ponderea acestui cuvânt aparține rangului 9 în ierarhia verbelor românești după: *a fi*, *a avea*, *a vrea*, *a lua*, *a putea*, *a face*, *a da*, *a veni*. Un spațiu extins a fost rezervat noțiunii de *familiar*, deoarece, conform opiniei autoarei, *a lăsa* este unul dintre pivoții semantici ai limbajului respectiv.

În afară de *Introducere*, studiul mai cuprinde cinci capitole. În capitolul I sunt examinate originile românești ale verbului *a lăsa*. Prin confruntarea datelor se ajunge la concluzia că sfera națională a lui *laxus* în latină cuprindea ideile de *muiere, slăbire, oboseală, destindere, lascivitate*, apoi printr-o deosebită forță de absorbție, acesta își asociază sensuri noi, astfel încât, începând cu sec. I î. Hr., înglobează și sensurile de *a permite, a lăsa în urmă, a abandona, a părăsi*.

Făcând o comparație a câmpului semantic a lui *a lăsa* cu echivalenții săi romanici, autoarea relevă faptul că verbul românesc este singurul care înglobează ca idee semantică pe aceea *a deplasării spațiale pe verticală sau pe plan înclinat*. Un german sau un englez nu vor înțelege sensul propoziției *Noaptea se lasă*, iar francezul sau italianul, vor considera formularea incorectă sau artificială. Prin urmare, numai în limba română s-a făcut trecerea de la ideea *deplasări, muierii, relaxării* la cea a "coborârii concrete pe verticală". Concluzia apare de la sine – faptele din limbile romanice se suprapun, însă nu se identifică în totalitate.

Capitolul al II-lea *Descrierea* cuprinde o prezentare *punctiformă* a macrouniversului semic al fiecărei dintre cele șase idei majore ale lui *a lăsa*. Sensurile sunt *disociate* în particule de materie semantică astfel, încât ele obțin o individualizare maximă. C. Florescu face astfel acest lucru cu mai multă pricepere, știe să evite o disociere excesivă, momentele irelevante. Analiza semică permite ca tabloul realității obiective, sesizat prin filiera gândirii abstracte, să capete contururi mult mai clare. Urmărind dinamica modificărilor structural-formale în planul conținutului, autoarea descoperă o contradicție între aria semantică relativ săracă a lui *laxus* și cea a corespondenților săi panromanici.

Dacă sincronia implică sistemul și structura limbii, apoi studierea dia-

cronică se poate face pe fapte izolate, singulare. Elementele de referință din istoria unui cuvânt sunt extrase din diferite faze de evoluție ale mulțimii din care a fost extras cuvântul. Modificări structurale, amplificări, simplificări etc. sunt prezentate numai în sincronie. Autoarea afirmă pe bună dreptate că reconstrucția semantică nu se poate baza pe principiul regularității schimbărilor (așa cum se întâmplă în cazul modificărilor fonetice), nu pot fi formulate legi ale evoluției semantice, iar sensurile noi coexistă vreme îndelungată cu cele vechi. Prin urmare, constatările care se fac trebuie să aibă drept suport științific doar faptele concrete de limbă, atestate în texte scrise sau în vorbirea orală. La pag. 51 C. Florescu notează că unul dintre sensurile verbului *a lăsa*, și anume cel care redă caracterul incoativ al acțiunii, a existat și în limba română veche de până la sec. al XVII-lea, când a fost atestat pentru prima dată.

Capitolul al III-lea, intitulat *Corelații lingvistice*, se prezintă ca o sinteză a celor enunțate anterior. Aici se face o privire de ansamblu asupra verbului *a lăsa* din perspectiva istoriei limbii române. Se compară starea semantică a verbului dat în româna veche cu starea aceluiași cuvânt în perioada modernă de după anul 1730. Disocierile au urmărit în raport izomorfic semele lui *a lăsa* specifice limbii române vechi și acelea ale limbii române moderne.

În partea a doua a capitolului este identificat modul de funcționare a stilului familiar; urmărindu-se totodată, în plan comparativ, cum se prezintă familiaritatea lui *a lăsa* în limba română veche și în limba română modernă.

În capitolul al IV-lea *Corelații conotative*, mai redus ca volum, sunt efectuate disocieri conotative la nivel semic, precum și sintetizarea structurilor marcate conotativ ale verbului *a lăsa*. Capitolul este bogat în exemple ilustrative.

Din conținutul acestui capitol se desprinde ideea că structura seman-

tică a verbului dat e condiționată de anumiți factori lingvistici, printre care: 1) însușirile lexico-gramaticale ale lui *a lăsa*; 2) variantele lui lexico-frazeologice; 3) locul pe care-l ocupă acesta în sistemul lexical. Spre exemplu, *a se lăsa mai mic(ă) = a-și recunoaște greșelile*; *a se lăsa pe tânjală = a se sprijini*. Inițial, *a se lăsa*, din cea de a doua expresie, apare în relații de sinonimie cu *a se sprijini*, apoi are loc o deplasare semantică spre figurat – *a lucra încet, a amâna, a neglija lucrul*.

Structura semantică a cuvântului, în mare parte, depinde de posibilitățile lui de a forma diferite îmbinări de cuvinte. Acestea sunt condiționate nu atât de norme logice, cât de norme pur lingvistice. Locul ocupat în sistemul lexical și însușirile lexico-gramaticale impun limitele și specificul variantelor lexico-frazeologice ale cuvântului, evidențiindu-se valoarea lui semantică.

E cunoscut faptul că în orice moment al existenței lui, cuvântul are un conținut semantic finit, alcătuit dintr-un număr de sensuri. Inventarul sensurilor unui cuvânt facilitează înțelegerea modalităților de combinare a elementelor lexicale în planul sincron al limbii și sugerează posibilitățile de evoluție semantică. În orice moment al existenței lui, în cuvânt se întâlnesc simultan sensuri denotative și sensuri conotative. Devine importantă descoperirea mecanismului așa-numitului transfer de sens.

După cum afirmă însuși F. de Saussure, evoluția unei limbi naturale nu poate fi urmărită pe linie neîntreruptă din cauză că atenția cercetătorului este concentrată doar asupra limbii textelor scrise. Or, limba textelor scrise nu poate servi drept singura unitate de măsură a gradului de evoluție a unei limbi vii, naturale, care cuprinde și aspectul oral. Iată de ce autoarea apelează în unele cazuri la Atlasul Lingvistic Român.

Deși, în limitele cercetărilor efectuate de C. Florescu, informația, atât de natură teoretică, cât și practică, pare a fi exhaustivă, semnatarea

lucrării nu pretinde la o elucidare totală a problemelor legate de obiectul său de studiu. Unele situații nici nu pot fi rezolvate până la capăt. Se știe că semantica este un domeniu ce nu aparține în exclusivitate lingvisticii, ci și filozofiei, psihologiei, logicii, sociologiei. De aici și dificultățile ce apar pe parcursul investigațiilor. Ca orice fenomen aflat în permanentă mișcare, limba, în general, și aspectele ei, în particular, rămân a fi mereu deschise cercetărilor, deci, au un caracter istoric.

Monografia recenzată se caracterizează printr-o structură chibzuită și logic asamblată. Deși e scrisă într-un limbaj strict științific, lucrarea se distinge prin eleganța frazei, textul fiind inteligibil, pe alocuri chiar captivant.

În încheiere ținem să semnalăm și unele deficiențe, inerente unei lucrări de factura celei recenzate.

Nu e clară poziția autoarei în ceea ce privește locul pe care îl ocupă verbul *a lăsa* în sistemul lexical al limbii române. În urma lecturii se creează impresia că acesta este tratat ca un singur lexem, purtător al mai multor sensuri. După cum afirmă C. Florescu, sensurile verbului *a lăsa* se grupează în șase idei semantice majore (p. 48-49). La o examinare mai riguroasă observăm că între cele șase sensuri (idei) nu există, de fapt, vreo legătură directă. Astfel, dacă între (1) "ideea de muiere, relaxare, cedare, destindere" și (5) "ideea de coborâre în cadrul unei deplasări spațiale" am putea, cu mari rezerve, să admitem o legătură originară cât decît transparentă, apoi între aceeași idee (1) și (2) "ideea de permisiune" sau (6) "caracterul incoativ al acțiunii" e imposibil a sesiza o cât de mică asemănare de sens. Cu alte cuvinte, lipsește acel sens comun, sens-tip, ce ar întruni toate valorile semantice ale lui *a lăsa*.

Acestea fiind spuse, suntem tentați a considera cuvintele prin care sunt denumite noțiunile de la

punctele 1-6 (p. 48-49) unități lexicale diferite, care au același complex sonor și se află în relații de omonimie. Cu atât mai mult, nu toate cele șase idei semantice au un etimon comun. Astfel, fenomenul semantic (3) “ideea de existență, săvârșire, transmitere etc. a unui semn”, își are punctul de plecare în latinescul *reliquo*, ale cărui evoluții semantice au fost asimilate în latina populară de *laxo* (vezi p. 99). Pe parcursul istoriei *a lăsa* (*laxare*) a pierdut legătura dintre diversele sale sensuri, evoluând în cele șase semanteme sau, cum le mai numește autoarea, “idei semantice majore”. Cele șase idei semantice de bază au generat mai târziu, prin mutații de sens, variante lexico-frazeologice ce au evidențiat multiplele valori semantice ale verbului în discuție. Fiecare element lexical din șirul de omonime dezvoltă un anumit număr de sensuri, devenind polisemantic. Astfel, între *a lăsa vatra* (a pleca), *a lăsa la vatră* (a demobiliza), *a lăsa în urmă* (a depăși), distanța este infimă și poate fi acoperită ușor cu același sens denotativ *a părăsi*, *a abandona* care corespunde în lucrare ideii majore (4) “de separare, desprindere, abandonare”.

Spre regret, nici dicționarele explicative nu fac o deosebire tranșantă între cele șase semanteme, plasându-le în același articol.

După părerea noastră, terminologia ce ține de periodizarea limbii române și cea care se referă la stilurile literare pare a fi, pe alocuri, ambiguă. În monografie nu se face o distincție netă între noțiunile de *limbă literară* în accepție largă (limbă notată cu semne grafice) și *limbă literară* în accepție îngustă, adică aspectul cel mai îngrijit al limbii române, care s-a constituit abia în sec. al XIX-lea (după I. Iordan). În această ordine de idei nu pare a fi justificată nici distincția a două stiluri – limba literară și limba populară – cu referire la sec. XVI-XVII (p. 147, 156 ș. a.) și nici delimitarea *limbă veche*, pe de o parte, și *limbă populară*, pe de alta (p. 65-66).

Apare întrebarea în ce măsură este îndreptățită delimitarea unor stiluri literare în limba română veche, cum ar fi stilul (limbajul) familiar, cel juridic sau bisericesc. Pare dubioasă și utilizarea sintagmei “valențe stilistice” cu referire la limba textelor din sec. al XV-lea (p. 156).

Pe alocuri în monografie întâlnim fraze perceptibile, ca de exemplu: “... este dificil de precizat dacă, în acest caz, avem de a face cu un fapt de limbă literară creat în varianta dialectologică literară respectivă sau cu unul preluat direct sau indirect (prin intermediul unei alte variante dialectale literare) din limba populară” (p. 149-150). Nu este clar ce înțelege aici autoarea prin “variantă dialectologică literară”. Este puțin arhaizat calificativul *românească* pentru *limbă* (p. 146), nu era cazul a utiliza termenul *punitiv* (p. 154), în locul celui deja consacrat – *iussiv*.

Sugestiile semnalate nicidecum nu diminuează valoarea incontestabilă a studiului. Avem certitudinea că acesta va fi de un real folos tuturor celor ce se interesează de semantica limbii române. Ne exprimăm speranța că monografia în discuție nu va fi ultima în domeniul semanticii istorice – un vast câmp pentru investigații, ce abia așteaptă să fie desțelenit.

Emilia OGLINDĂ,
U.S.M., Chișinău

**IOAN LOBIUC:
CONTACTELE DINTRE
LIMBI**

VOL. I, IAȘI, 1998

În lingvistica actuală sunt abordate probleme de sociolingvistică ce reflectă multiple aspecte ale raportului limbă-societate. Sunt elaborate principiile teoretice și metodele ce țin de sociolingvistică, sunt cercetate relațiile dintre limbă și cultură, limbă și ideologie, relevându-se rolul factorilor intra- și extralingvistici care implică funcționarea și dezvoltarea limbii. În contextul semnalat, teoria contactelor dintre limbi are de elucidat diverse probleme analizate cu discernământ în studiul *Contactele dintre limbi*, vol. I, Iași, 1998, semnat de prof. univ. Ioan Lobiuc (Universitatea "A. I. Cuza" din Iași).

Monografia vizată cuprinde patru capitole, inegale ca volum, și o serie de note ce includ numeroase referințe și comentarii detaliate. Cap. I *Schiță de istorie a ramurii date* conține conceptele și teoriile promovate din antichitate până în prezent, ce vin să dezvăluie complexitatea domeniului lingvistic al contactelor dintre limbi.

Autorul examinează TCL (teoria contactelor lingvistice), considerată drept "disciplină lingvistică aparte" (p. 10), în legătură cu metodele adiacente, în special cea tipologică.

În opinia lui I. Lobiuc, realizările precursorilor facilitează explicarea raportului între termenii controversați *contact*, *interacțiune*, *interferență*, *bilingvism*, *diglosie* etc. (p. 61), fapt care îl determină pe autor să generalizeze achizițiile lingvisticii din sec. XIX-XX în cercetarea problemei semnalate. Sunt reliefate, de exemplu, teoria privind circulația cuvintelor (B. P. Hasdeu), menită a releva apartenența genetică a idiomurilor, conceptele "amestec primar" (încrușișarea limbilor) și "amestec secundar" (împrumuturile lexicale ș. a.), delimitate de B. P. Hasdeu, se face referință la baza de articulație și la baza psihologică considerate drept cauze

care condiționează schimbările în limbă (Al. Philippide) ș. a.

Autorul monografiei recenzate analizează judicios raporturile limbă-cultură, limbă-gândire, limbă-rasă și problema controversată a împrumuturilor lingvistice în viziunea savanților americani E. Sapir și L. Bloomfield. Sunt indicați factorii de ordin psihologic, bunăoară "**motivarea psihologică** a receptivității diverselor limbi la împrumuturi" (p. 82), - chestiune abordată detaliat și în lucrările recente (L. Deroy, O. Tkacenko ș. a.).

Citim cu mult interes disocierile critice privind valoroasa lucrare bloomfieldiană *Language* (1933, trad. rus., 1968) în care se atrage atenția asupra împrumuturilor (cap. XXV, XXVI, XXVII), termenul dat semnificând, în accepția lui L. Bloomfield, diverse tipuri ale contactelor dintre limbi. Iată doar câteva din aspectele prioritare: adaptarea elementelor provenite din alte idiomuri, preluarea permanentă a deprinderilor lingvistice de la vorbitorii limbii respective, împrumutul drept catalizator al evoluției limbii, corelația dintre limbile *majore* și cele *minore*, specificul limbilor *mixte* sau hibride etc.

În capitolul II, intitulat sugestiv *Momentul Saussure în lingvistică și TCL*, este examinat postulatul saussurian privind interacțiunea spațiu-timp, arătându-se utilitatea dicotomiei sincronie-diacronie. Contrar părerii vehiculate în prezent de către unii lingviști (F. Mackey), potrivit căreia dicotomia menționată ar fi "o ipoteză fictivă", prof. I. Lobiuc insistă asupra importanței și oportunității ideilor saussuriene, revalorificate și reinterpretate de către structuraliști, mai cu seamă de cei din școlile funcționale (praghezii, A. Martinet). F. de Saussure, fără să admită factorii *rasă* și *predispoziții native* în calitate de cauze ce implică schimbările în limbă, relevă realizarea bilingvismului ca proces, prin acte de vorbire. În legătură cu bilingvismul, este elucidat gradul de penetrabilitate a limbilor contractante, determinat, în special, de prestigiul cultural al colectivităților unele în relație cu altele (A. Martinet, *Diffusion of Language and Structural Linguistics*, 1952).

În mod inevitabil, problema amestecului lingvistic este raportabilă la caracterul sistemic al limbii, ce constituie un *arhisistem*, adică un sistem al sistemelor. În acest sens, merită atenție opinia savantei V. N. Jarceva care susține că "amestecul unor sisteme omogene a două limbi este

cu neputință”, excepție făcând doar me-lanjul subsistemelor lexicale.

În același capitol este comentat conceptul de *afinitate* ce presupune “trăsăturile comune rezultate dintr-o evoluție convergentă” (p. 110); în conformitate cu asemenea trăsături, limbile sunt clasificate în *familii spațiale*, care nu denotă înrudirea genetică, ci “una secundară dobândită”. Anume pe această noțiune este fundamentat conceptul de *Sprachbund* – “uniune (ligă) lingvistică”.

Este binevenită analiza teoriilor privind uniunea lingvistică balcanică, a cărei existență incontestabilă este postulată de savanți notorii ca Kr. Sandfeld, E. Coșeriu, V. Georgiev, Al. Rosetti, G. Ivănescu, I. Russu, T. Civ'jan ș.a. Autorul monografiei în discuție acceptă termenul *uniune lingvistică balcanică*, socotit de V. Georgiev “absolut necesar pentru acoperirea evoluției similare a unor limbi diverse” (p. 115) precum albaneza, româna, bulgara ș. a.

Un aspect important este “compatibilitatea sau incompatibilitatea limbilor nu numai ca viziuni asupra lumii..., ci și sisteme și structuri” (p. 119-120), ce dezvăluie individualitatea limbilor “prin geneza și tipologia, dar și prin spațialitatea lor” (p. 119).

În contextul celor relatate, se impun, prin actualitatea lor, conceptele de *limbă-etalon*, *isogramatism* etc., interpretate judicios în capitolul dat. Prima din noțiunile în cauză este considerată drept “un eventual model” ce absoarbe “în el cele mai importante fapte structurale” (p. 132), asigurând transferul de la o limbă la alta.

Evitând comentariile detaliate ce ar reliefa isomorfismul limbilor din uniunea lingvistică balcanică, prof. I. Lobiuc analizează similitudinile ce caracterizează o altă uniune lingvistică – cea carpatică. Autorul examinează, în particular, isogramatismele de tipul mai mult ca perfectului analitic și al formelor scurte ale infinitivului ș.a. Asemenea prof. I. Lobiuc, ne întrebăm care din multiplele fapte lingvistice calificate drept *carpatisme* sunt autentice și care din acestea nu corespund termenului vizat.

Un spațiu redus ocupă ultimele două capitole – *Corelații între clasificarea genetică, tipologică și spațială a limbilor și Etapa contemporană a TCL*. Se accentuează aici caracterul complementar al clasificărilor genetică, tipologică și cea areală ale limbilor. Prima din ele relevă asemănările generate de divergența

limbilor; clasificarea tipologică este întemeiată pe isomorfismul limbilor cuprinse în același timp lingvistic, iar cea areală sau spațială explică similitudinile cauzate de convergența limbilor dintr-un spațiu geografic comun.

Prezintă interes capitolul IV în care autorul revine cu un nou comentariu al termenilor *contact lingvistic* și *biligvism*, confundați adesea în literatura de specialitate. Sunt delimitate diferite tipuri ale interacțiunii dintre limbi, bunăoară întrepătrunderea între limbi, diferențierea, împrumuturile, substratul, superstratul, adstratul etc.

Apreciind înalt conținutul monografiei recenzate, ținem, totodată, să menționăm câteva observații și sugestii.

Chiar dacă admitem caracterul autonom al teoriei contactelor lingvistice, în calitate de disciplină lingvistică, nu este întru totul explicit fundamentat obiectul său de studiu. Credem că unele din aspectele teoriei vizate ar putea fi raportate la obiectul de studiu al sociolingvisticii, iată de ce ar fi binevenită o preconizare privind domeniul său de cercetare în corelație cu sociolingvistica.

Din cele expuse referitor la cauzele schimbărilor în limbă în viziunea lui A. Philippide care semnaleză, în special, baza de articulație și baza psihologică, rămâne de specificat în ce măsură le acceptă însuși autorul.

Suntem de părere că materialul privind limbile creolizate și pidgin ar trebui completat, făcându-se delimitările de rigoare. Poate era cazul să se indice cât de adecvată este metoda confruntativ-contrastivă pentru a elucida modificările structurale provocate de procesele de *pidginizare* și *creolizare*; care sunt mecanismele lingvistice ce le implică; ce condiții favorizează asemenea procese și în ce rezidă rolul lor în accelerarea dezvoltării idiomurilor de origine.

În plan terminologic, ar fi fost binevenită opinia autorului privind oportunitatea termenilor *familie tipologică*, *familie areală*, pornind de la ideea că elementul terminologic *familie* presupune “înrudire”. În corelație cu termenul *Sprachbund*, ar trebui precizat care din variantele *uniune lingvistică*, *ligă lingvistică*, *alianță lingvistică* ar fi cel potrivit, relevând echivalența lor (totală sau parțială).

Era de dorit să se facă delimitarea fenomenelor specifice uniunii lingvistice balcanice de cele considerate drept *carpatisme*, indicând exact limbile care aparțin uniunii lingvistice carpatică. Oare

conviețuirea pe teritorii adiacente a constituit unicul factor care a declanșat evoluția convergentă în cadrul ULC (uniunii lingvistice carpatice)? În raport cu ULC, ar exista realmente o *limbă-etalon*, drept o "invariantă a ramificațiilor dialectale ale diverselor limbi", pretinsă de unii autori (A.M.Rot).

Sușținem întru totul opinia prof. I. Lobiuc, potrivit căreia "isomorfismele și isogramatismele... nu sunt toate, strict, *carpatice*, apoi că argumentarea lor este, cel puțin pe alocuri, discutabilă și chiar vulnerabilă..." (p. 139). Iată de ce ar fi trebuit să se disocieze în capitolul dat fenomenele ce dezvăluie dezvoltarea convergentă a limbilor și a dialectelor ULC de cele care denotă influența unor limbi asupra altora, fără a fi trăsături structurale comune pentru întreg arealul. Ar fi saluabilă și o sistematizare a *carpatismelor* ce se extind în *balcanisme*, precizând coraportul dintre fenomenele respective.

Acestea fiind semnalate, ne dăm seama despre utilitatea unor precizări privind cronologia fenomenelor cercetate și extinderea geografică a faptelor de limbă *carpatice* și a celor *balcanice* unele în raport cu altele. Nucleul ULC îl alcătuiesc, după cum se constată, limbile albaneză, română, bulgară, macedoneană, iar *periferia* o constituie greaca, sârba ș.a. Care este atunci *centrul* și, respectiv, *periferia* pentru ULC? Există aici un singur centru de iradiere a fenomenelor socotite *carpatice* sau mai multe? Prin urmare, s-ar cuveni specificate criteriile de clasificare a limbilor în ULB și ULC și gradul de apartenență a acestora la uniunile semnalate.

În contextul celor examinate, este relevantă opinia savantei A. Desnickaja, tentată să scoată în relief apartenența la familia limbilor indo-europene a majorității idiomurilor considerate *balcanice*. Și atunci, conceptul de *uniune lingvistică balcanică* nu vizează exclusiv un material lingvistic eterogen, ci, dimpotrivă, are implicații în domeniul genealogic, și nu doar în cel tipologic [1].

Este de presupus că evoluția convergentă a limbilor din ULB să fi fost condiționată de tendințele perpetuate, probabil, din indo-europeana comună, iar inovațiile similare ar fi fost generate de originea comună, dar și de contactele lingvistice de lungă durată și de alți factori.

În capitolul IV ar fi fost utile comentariile privind corelația dintre criteriile genetice și cele tipologice care servesc la stabilirea înruderii între limbi, precizându-se în ce condiții are loc *amalgamarea*

limbilor dintr-o uniune lingvistică într-un tip structural nou. Criteriile tipologice vor arăta în ce măsură fenomenele de limbă ce caracterizează o familie de limbi înrudite sunt raportabile la baza inițială, la starea originară și se vor delimita de fenomenele apărute în rezultatul contactelor lingvistice cu idiomurile înrudite și cu cele neînrudite.

Ar fi binevenită o delimitare strictă a conceptelor *adstrat* și *superstrat* abordate în capitolul IV, după cum se impune și definirea fenomenelor *amestecul limbilor* și *încrucșarea limbilor*. Ar trebui specificată și corelația dintre împrumuturile lingvistice și conceptele semnalate mai sus, ceea ce ar asigura interpretarea adecvată a faptelor de limbă.

Cu toate sugestiile și observațiile de mai sus, menționăm un stil cizelat și savant, o structură bine gândită a lucrării, sumedenia de studii științifice consultate și analizate cu lux de amănunte, referințele, numeroase și detaliate, ce demonstrează concepția prof. univ. I.Lobiuc, - calități ce argumentează valoarea monografiei *Contactele dintre limbi*.

REFERINȚE

1. Desnickaja, A.V., **O pon'atii vtoričnogo genetičeskogo rodstva i o ego značenii dl'a isledovanija problem balkanistiki** // "Voprosy jazykoznanija", nr. 1, 1990, p. 30-40.



Dr. Tamara CRISTEI,
U.S.M., Chișinău

PLEDOARIE PENTRU UN RECEPTOR CREATOR

În pofida fluxului editorial, ra-reori întâlnești o carte intelectuală, pe care s-o citești dintr-o răsuflare, spunându-ți: "este cartea mea" și în-soțind-o, la finalul lecturii, cu urarea: "cinste celui care te-a scris". Acel care a trudit asupra unei așteptate cărți în contextul efortului de a realiza formula învățământului dezvoltativ-formativ în Republica Moldova: – *Receptarea și crearea operelor epice în școală* – este **Ion Iachim**, nume bine cunoscut în lumea literaților.

Cartea pe care dumnealui o pune la dispoziția celui mai așteptat cititor al său – elevul – și la judecata celui mai sever evaluator – profesorul – este un ghid permanent și necesar profesorilor de limba și literatura română, întrucât conjugă foarte eficient "demersul teoretic cu cel metodologic", scopul major fiind, de fapt, configurarea unor sugestii metodologice elocvente, care, "în funcție de circumstanțe, pot fi aplicate, într-un fel sau altul", precum se remarcă în Argumentul lucrării (p.8).

Este evident și faptul că valoarea cărții este condiționată și de unul dintre obiectivele-cheie ale noului document normativ al disciplinei *Limba și literatura română*: formarea culturii literar-artistice a elevilor și a unor competențe de muncă intelectuală. Strădania autorului a fost orientată, în mare măsură, să propună profesorilor un set de "căi (metode) ce facilitează și stimulează actul de creație a elevilor în școală".

În acest sens cartea *Receptarea și crearea operelor epice în școală* își asumă și anumite riscuri pe potrivă timpului și problemelor pe care le avem de soluționat, căci ea se extinde asupra unui domeniu ce se pretează anevoie la o grilă măsurabilă. "Receptarea și crearea" este un proces complex, a cărui finalitate performantă angajează pregnant întreaga entitate umană, atât a celui ce o provoacă și o susține în permanență – profesorul, cât și a celui ce se lasă provocat și o realizează – elevul, punând aici neapărat în calcul și cea de-a treia entitate, condiție *sine qua non* a comunicării literare – opera, "o galaxie de sensuri" care solicită un sistem de așteptări diverse (psihologice, culturale, istorice, sociale, artistice ș.a.) din partea receptorului, mai ales a liceanului aflat în condiția conștientizării și realizării de sine.

Opera literară, o "închidere care se deschide" (Umberto Eco), este în acest sens o generoasă posibilitate pentru elevi, căci, fiind un fenomen limitat doar de pagini și coperte, ea ne limitează însă prin ofertele de cunoaștere a multor lumi, prin multiplele posibilități de probare a potențialului de realizare umană individuală.

În lucrarea sa dl I. Iachim oferă "o cheie", care, mânărită în cunoștință de cauză, învață cum se poate deschide opera epică astfel, încât ea, "benevolente", să-l incite pe elevul-cititor, să-l prindă în valul ei de viață și în lumea ei de sensuri și, captivându-l, să-l facă s-o interpreteze ca pe un fenomen înrudit cu el sau chiar ca pe un univers al lui. Drept urmare, se va realiza, în accepția autorului, obiectivul: formarea unor dexterități de pătrundere, receptare și producere a

POVESTEA CĂRȚII

De regulă, substantivele de gen masculin se pretează mai greu metaforei. În acest sens, francezilor nu le-a mers: „le livre” al lor e de gen masculin.

În limba noastră cuvântul „carte” e de genul feminin.

Așadar, o carte poate fi fântână, iar autorul un fântânar. Veți zice că și fântânile sunt diferite: cu apă rece și bună, dar și cu apă sălcie.

Așa e. Oricum, și cele a căror apă nu e potabilă rămân a fi utile.

O carte este aidoma unei flori. Iar autorul un grădinar. Sigur, există flori de seră, flori – rococo, dar mai sunt și flori modeste, de câmp sau de grădină. Oricum, și acestea din urmă sunt frumoase.

De câțva timp văd cartea personificată în femeie.

Or, femeia e mai presus de util și de frumos.

După ce terminasem cărțulia pentru copii *Amintirile pițigoiiului Zbanț* o vedeam ca pe o puștoaică năzbătioasă, cu pistruii copilăriei pe față. Fetișcana mă privea printre scândurile unei porți rudimentare de la țară și râdea. Îmi arăta limba, făcea grimase. Îndată ce am făcut un pas spre ea, a dispărut...

Cartea *Receptarea și crearea operelor epice în școală* are chipul unei doamne de vârstă balzaciană. E o profesoară frumoasă, un pic severă, un pic cochetă...

În viziunile mele hipnagogice ea nu-mi mai aparține. Atât timp cât am modelat-o și i-am dat suflet, era lângă mine, acum o văd ca printr-o ceață transparentă îndepărtându-se. Se duce la cititor, e a lui deja.

Povestea cărții ar putea continua cu legenda care spune că profetul Mahomed i-a dezvăluit generelui său Ali niște taine, dar i-a interzis să le spună cuiva.

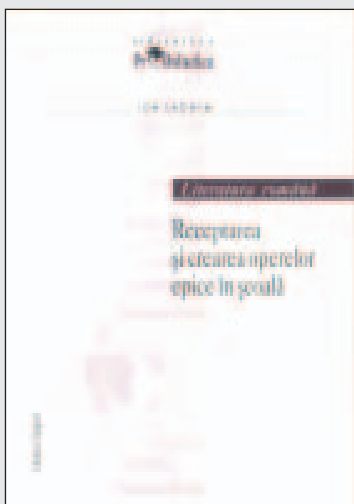
Ali s-a străduit din răspuțeri să-și țină cuvântul, dar, după ce a rezistat 40 de zile, a fugit în pustiu, s-a aplecat asupra unui lac și a început să povestească aceste adevăruri ezoterice (ascunse, înțelese numai de cei inițiați). În timp ce vorbea, a fost cuprins de extaz și i-a picurat saliva în

apa din lac. Din salivă a crescut o trestie.

Un păstor a tăiat firul de trestie și a făcut din el un fluiet. Lumea îl asculta vrăjtită. Cântecul păstorului deveniseră comentariile tainelor pe care le dezvăluise Mohamed lui Ali.

... M-aș bucura dacă această carte, *Receptarea și crearea operelor epice în școală*, ar fi aidoma fluietului păstorului. Măcar pentru cineva.

Ion IACHIM



operelor în proză, căci textul artistic, parcurs de un asemenea lector, îi va deveni elevului model, ghid și interlocutor în realizarea propriilor compoziții. Condiționat de acest obiectiv, autorul își structurează cartea pe trei probleme corelate, de maxim interes pentru profesori și elevi, care să-i documenteze, să-i convingă, să-i îndemne la activitate. În capitolul I se prezintă concepții moderne din teoria și practica evaluării operelor epice în școală, axate pe ideea că "procesul de dezvoltare a elevului în cadrul școlii trebuie să fie la un nivel cvadruplu: cognitiv, afectiv, motor și relațional" și, drept urmare, nouă, profesorilor, ne revine sarcina "să conștientizăm existența gândirii estetice a elevilor și s-o dezvoltăm".

Demersul capitolului este o convingătoare pledoarie pentru ruperea sistemului de gândire obișnuită în care sunt reținuți elevi din cauza vechii formule de predare-învățare, fiind și un îndemn pentru profesori ca să-i ajute pe discipolii lor să trăiască frumosul operei artistice și să găndească în imagini proaspete, firești.

Punând în valoare comportamentul observabil al elevilor săi, I. Iachim susține că aceștia "transcend din real în mit cu o dexteritate extraordinară", ceea ce dă siguranța antrenării lor frecvente în producerea compozițiilor școlare de divers tip. În sprijinul acestui fapt vine și afirmația cunoscutului mitolog G. Gusdorf: "Mitul permite omului să dobândească, în timp, conștiința vocației sale dincolo de timp". Or, elevii, în special la etapa liceală, sunt în căutarea modelului uman ce i-ar reprezenta, etalându-și evident individualitatea, fiind interesați în motivarea performanță a condiției lor. De aceea profesorii de limba și literatura română pot cu succes explora situațiile creative de producere a textelor în care s-ar revărsa (fie parțial, fie plenar) gama de gânduri și sentimente ale personalității în formare. Astfel elevul realizează, prin intermediul operei create, un dialog cu sine și cu celălalt, având șansa să-și verifice justetea și logica afirmațiilor și să-și probeze abilitățile exprimării scrise. Este adevărat că în

această activitate profesorul trebuie să fie "un generator de creativitate printre discipolii săi" (p.31).

Într-un capitol aparte (al doilea) autorul ia în discuție și prezintă performanțele jocului imitativ în formarea capacităților de receptare și elaborare a operelor epice de către elevi, deoarece acesta poate fi utilizat atât în calitate de procedeu, cât și de metodă de stimulare a creativității elevilor la lecțiile de literatură. Un deosebit interes prezintă în paginile acestui capitol oferta generoasă a bogatei experiențe a autorului, pe care o supune unei analize și sinteze structurate pe sugestii de valoare pentru elevi și pentru colegii săi de breaslă. În aceeași perspectivă se înscrie și partea a treia a lucrării: *Compunerea școlară – act de creativitate*. Aceste două capitole conțin material inedit elaborat de autor pe parcursul anilor de activitate, secvențe de proiecte, scenarii de lecții care reflectă demersuri concrete, parcursuri de realizare a momentelor de creativitate, pornind de la obiectivul de referință și ajungând la finalitatea scontată. Autorul urmărește și anumite modalități de realizare a obiectivelor educației literar-artistice prin joc, luând în discuție procesul evaluării jocului imitativ, formulează și propune prețioase idei didactice cu privire la elaborarea diverselor tipuri de compuneri școlare cu elemente de creativitate, ceea ce ilustrează implementarea noului curriculum disciplinar.

În concluzie menționăm în mod deosebit faptul că cititorii interesați de a se informa, nu numai din anumite precepte didactice, despre problema devenirii unei personalități performante, ci și de a se înfrupta din dăruirea generoasă a unui virtual *Homo educationes* ce slujește cu multă competență idealul credinței în valoarea umană și, prin aceasta, în valoarea zilei de mâine, pot dobândi, prin cartea vizată, un prețios îndrumar și un inedit material factologic. Pentru aceasta este suficient s-o deschizi și să-ți însușești conținutul ei, transferându-l în opțiuni proprii.

Gheorghe LUPU
Suceava

**ADRIAN DINU
RACHIERU: ELITISM
ȘI POSTMODERNISM**

Este o temeritate intelectuală înfăptuirea unei hermeneutici vizând un fenomen care se manifestă iconoclast, cel puțin ca păienjeniș exegetic, în mai tot spațiul euro-atlantic. Incert, ca și premisele sale, postmodernismul, la el ne referim, plutește și azi în ambiguitate. Conceptul, vădit artificios, migrează de la un tărâm la altul: cultural, literar, socio-economic și politic. Practicat într-o asemenea devălmășie, pare normal ca fiecare domeniu să și-l acrediteze tutelar pentru justificări epistemice, cu vanități doctrinare. Aici începe războiul abstract într-un hățuș terminologic care, dorind o identitate autarhică, mai mult se diluează în anonim. Această inconsistență a unor precepte disparte într-o incertitudine generalizată îl provoacă pe Adrian Dinu Rachieru să-și probeze eficiența unui arsenal sociologic într-o logică ingenioasă. Probatorie se dovedește recenta sa carte despre elitism și postmodernism*. Trudind cu profesionalism echidistant, el edifică o viziune proprie, a cărei infrastructură se individualizează autoritar față de numeroasele și stufoasele surse informative. Miza o constituie limpezirea fenomenului românesc în context universal, lucru cel puțin dificil, întrucât el, sfidând realitatea, o folosește totuși ca pe un paleativ al virtualităților combinatorii. În această situație, demersul lui Adrian Dinu Rachieru se lovește mereu de incongruența și

de lipsa unor repere structurale. Nici după un veac de la nașterea sintagmei "pictură postmodernă", noțiunea de postmodernism nu rezonază cu aceea de postmodernitate. Autorul disociază cu dexteritatea gânditorului rasat, nuanțând ambii termeni, într-o desfășurare proteică. El dezvăluie paradoxul că postmodernismul românesc nu are postmodernitate, ceea ce duce la folosirea și teoretizarea lor în contexte improprii. Omogen și transparent, studiul său cuprinde patru capitole, însumând, la rândul lor, subtitluri care comunică între ele printr-un permanent fluid coordonator: *I. Sensibilitatea postmodernă, II. Generație și postmodernism, III. Elite și elitism, IV. Postmodernismul românesc – o nouă formă fără fond?* Acestea conviețuiesc între *Câteva precizări și Câteva concluzii: Tranziție și Postmodernitate*. Primul capitol – *Postmodernismul – o paradigmă în marș* – pregătește argumentele de bază, care certifică, printre altele, caracterul hermeneutic al cărții.

De la bun început, se precizează că Postmodernismul este "un concept nebulos". Constatarea implică dificultatea pe care și-o asumă exploratorul unui astfel de teritoriu. Fragmentarismul invocat de postmoderniști glisează spre o perpetuă neașezare, deoarece ignoră structurile validate de tradiție. Disprețuirea cumei duce la depersonalizarea și vid lăuntric. Pluralitatea și mozaicarea, cărora se revendică postmoderniștii, inhibă tentativa unei definiții majoritar acceptate; în schimb, dezlanțuie avalanșe de opinii care se contrazic reciproc, lăsând conceptul în imponderabilitate și la îndemâna dezordinii. Controversele, cu cât par mai intense și docte, cu atât mai mult îngroașă ceața ambiguității. Se naște implicit aserțiunea că, în România, postmodernismul se mișcă în gol, adică fără modernitatea care necesită o evoluție internă competitivă. Așa s-ar explica excedentul pseudoteoretic, hrânindu-se din producții imitative: surrogate din surgate. În acest caz, textualismul sau intertextualismul, ca embleme ale postmodernismului, exhibiționează colajul de sorginte kitsch, nu doar în

* Adrian Dinu Rachieru, **Elitism și postmodernism. Postmodernismul românesc și circulația elitelor**, Chișinău, 2000, Editura Garuda-art.

literatură, ci la întreaga scară socială. Fără modelul unor elite reale și consistente, se autoadulează, ajungând la puseuri de exclusivism narcisic. Văduviți de repere temeince, tinerii (pe la 1980) apelează la false și puerele soluții, invalidabile esteticește, în care trâmbitata intertextualizare impietează asupra unor capodopere, fără nici cea mai mică adiere ideatică. Totul se rezumă la coborârea în deriziune, sub presiunea unui ludism submediocru, în descendența bășcăliei balcanice: “Criza energiei a alungat bulevardul 1 mai / la periferie / Nu vezi lumini n-azi cântări de baluri / Mașina 34 înhămată de șoferi singuratici / își câștigă existența.” (Florin Iaru) sau: “A doua seară eram cu amicii / beam câte o bere cerusem micii / un cerc de stele dedesubt / deasupra cerc de stele... / viermele, mărul / va grohăi adevărul” (Ion Stratan). Dincolo de vulgarizarea contextuală a unor versuri eminesciene, se vede clar revoluția postmoderniștilor, în operele postmoderniștilor indigeni.

În primul rând, izgonirea factorului emoțional robotizează limbajul într-o măsură atât de incontrolabilă, încât granița dintre liric și epic se dezintegrează. Cu bună știință sau din neputință, banalitatea de joasă speță tiranizează orice tentativă a ieșirii din contingent. Bine sau rău, nu mi se pare deloc o eliberare de sub constrângerea unor canoane, întrucât impune altele, care instaurează anarhia axiologică, printr-o resemantizare haotică. În al doilea rând, dacă luăm în calcul numai exemplele citate mai sus (ele se găsesc din belșug), observăm că mulți dintre autorii tineri (în urmă cu vreo trei decenii) confundă categoria estetică, așa cum se revendică ludicul, cu un soi de demitizare prin miticizare. Orice se poate mediocriza și, astfel, proliferază o literatură de traforaj.

Părăsind, deocamdată, acest context, există situații când discreditarea organicității prin fragmentare ideologizează o societate orbecând exclusiv în sfera materialității, unde operează elita mediatică, “afirmându-ne o cultură mozaicată”. Față de avangardism, cu care este uneori

asociat, postmodernismul tinde să asimileze tradiția, însă o face nediferențiat. Și totuși, în prezent, el se manifestă cu o anume agresivitate, prin disprețul declarat față de armonia și echilibrul clasic: “Conștiința modernă are un violent spirit antitraditional. Dificultatea constă în dilema înlocuirii cu structuri funcționale și solide, în măsură să valideze noutatea ca semn al superiorității”. Dar lucrurile nu se opresc aici. Orgoliul de-a statua o nouă eră, vizând globalizarea – mondializarea (vezi mai vechea mișcare New-Age) urmărește anihilarea identității interioare, ca motor al devenirii ontologice. Anticreștinismul atacă un *modus vivendi* spiritual, cu trăsături statornicite de veacuri. Modelul cunoașterii pluraliste ironizează metafizica și ordinea din sistemele organiciste.

De observat că, la noi, o europeanizare artificială și inadecvată a dus la apariția păguboasă a formelor fără fond. Prin extrapolare, se apreciază că postmodernismul actual procedează aproape la fel, păstrând diferența de timp și de oameni. Este știut că elita românească din perioada pașoptistă, ca și din cele următoare, s-a dovedit neputincioasă în păstrarea echilibrului între național și influențele vestice. Slugărmicia și lipsa discernământului au condus la împrumuturi neconcordante cu spiritualitatea noastră. Cu atât mai mult cu cât în plan cultural “tendențele pur imitative reprezintă anomalii. Împrumuturile ies puternic în evidență în cazul mediocrităților literare”, care, de obicei, se sprijină sinergic făcând mult zgomot pentru nimic. Încă de pe vremea lui Eminescu, ideologia liberală practică o sincronizare rapidă, cu dese efecte ridicole; oricum, indezirabile (vezi veșnica noastră tranziție din prezent). Gâlceava dintre elita autohtonă și cea a unei pseudoasimilări “de fațadă” are repercusiuni dramatice asupra configurației României ca stat european modern, cu un statut demn de luat în seamă, care să-i legitimeze egalitatea comportamentală în fața oricărui partener străin. Superficialitatea, lingușeala și mimetismul provoacă disprețul

Occidentului. Împotrivindu-se ignoranței contemporanilor săi, precum și complexului de inferioritate față de civilizația apuseană, Eminescu ajunge la concluzia că elitele de atunci nu cunoșteau nici trăsăturile specifice tinerei României și nici pe cele ale celor din afară. "Păturile superpuse" erau sterile și decăzute moral, străine de țara reală, văzută exclusiv ca izvor de înavuțire. Marginalizarea și adâncirea în mizerie constituie, în opinia aceluiași Eminescu, efectul sincretismului liberalo-marxist – "bizară înmânunchere". De aceea, pledoaria lui pentru o dezvoltare organică, pe fondul interior al țării, nu și-a pierdut valabilitatea.

Adrian Dinu Rachieru constată, după un larg orizont de argumente obiective, că "prin comportamentul postdecembrist, oligarhia politică, noua putere superpusă nu face decât să confirme teoria lui Eminescu". Prin comparație, realitățile actuale justifică din plin observațiile menționate. Ele consună perfect cu cele ale lui C. Rădulescu-Motru despre "mimetismul social", în care deplânge trista consecvență a elitelor noastre moderne "de a place Europei".

Astăzi, se încearcă, pe diverse căi, o americanizare planetară. Din multe puncte de vedere, România contemporană oferă o imagine de compătimit. În mass-media internaționale ea este percepută ca o țară fără perspectivă. Lucrurile fiind extrem de complicate și complexe, e lesne de constatat că elita noastră politică și culturală din ultimul deceniu suferă de amatorism și egoism maladiv. În plan social, incoerența guvernării și bălbăiala strategică acutizează simptomatologia postmodernistă. Intoleranța asociată cu dezacordul dintre vorbe și fapte permanentizează așa-zisa perioadă de tranziție care, în esență, este o criză ascendentă. Apelând la o lucrare a lui Mircea Eliade, se desprinde sensul că, prin distrugerea elitelor, ne paște pericolul să ajungem "un popor de hibrizi". Explicația plutește în discontinuitatea și tranzițiile *sine die*, care se neagă reciproc. În consecință, primează consecvența tenace de a promulga și

cultiva inconsecvența. Lipsa unui reper autoritar, pe fondul incompetenței și amatorismului agresiv, facilitează extinderea unei dramatice involuții. Roadele sistemului fără sistem pun în pericol, nu spun vorbe mari, însuși destinul nostru ontologic și istoric. Denigrarea programatică a valorilor tradiționale și admirația primitivă pentru străinătate nu ne fac decât deservicii. Nu cred că această atitudine provine "din psihologia poporului român", ca să folosesc titlul unei cărți de Dumitru Drăghicescu.

Din perspectiva specialistului, Adrian Dinu Rachieru, deși nu vrea să fie totdeauna răspicat, se îndoiește de plauzibilitatea postmodernismului – cel puțin pentru noi, românii de azi. Nuanțând aserțiunea validată de timp că "momelile civilizației ușoare au foarte mare trecere la elitele românești" (C. Rădulescu-Motru), el consideră că "postmodernismul întreține ambiguitatea căzând într-un gol istoric". Nu întâmplător, exegeza de față are un motto tăios: "N-am învățat nimic de la postmodernism" (Tomas A. Sebcok, Imposturile secolului). Bogăția informației face mai profitabilă lectura acestei lucrări dense și beneficiind de o scriitură cuceritoare. Atunci când este, excedentul informativ se distilează în opțiuni elastice și bine cumpănite. Din când în când, autorul realizează adevărate performanțe, strecurându-se cu eleganță printr-un hățuș de izvoare confuze și contradictorii, până când atinge tărâmul ideatic, în consonanță cu scopul propus. Citatele și analiza lor ingenioasă, selectate dintr-o impresionantă bibliografie, asigură caracterul științific al volumului. Ironia fină, în ascendența unui spirit aristocratic, luminează fertile momente mai rigide, asigurând confortul optim pentru o călătorie inițiată într-o lume paradoxală, dar surmontabilă.

**L. BRANIȘTE,
T. MITRACOV**
lași

CARTEA CE SE CHEAMĂ LETOPISET

Până nu demult literatura noastră de început a fost ținută la zăbrea, învăluită în neștire de regimul totalitar comunist care detesta tot ce ținea de “viața domnilor” și de rânduilele bisericii.

Cărțile noastre vechi nu pot fi trecute la registrul monumentelor de muzeu. În ele descoperim o lume nu de precursori stângaci și serbezi, ci de sfetnici încercați în lupte cu valorile istoriei, păstrători ai adevăratelor comori de gândire, simțire și expresie.

Din paginile trecute prin secole răzbate strădania vrednicilor mitropolii de a propovădui Sfânta Scriptură în limba înțeleasă de popor, demnitatea și mândria de neam a cronicarilor, ura lor față de nepatrioți și durerea pentru destinele țării. În aprecierea lui T. Vianu, creațiile cărturarilor medievali au construit, alături de poezia populară, “pilonii de granit pe care se sprijină marea operă a clasicilor și reprezintă un moment din cele mai originale și mai reprezentative în dezvoltarea culturii românești”.

În concepția lui G. Călinescu, literatura veche este “un bloc de marmură în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu” – o caracteristică încărcată de ingeniozitate și splendoare. În aceeași apreciere, “adevărata istoriografie moldoveană începe cu Grigore Ureche”.

Spre deosebire de înaintașii săi, care și-au redactat scrierile în limba slavonă, Gr. Ureche este primul nostru cărturar care își îmbracă opera în limba înțeleasă de popor, limba română.

Letopisetul lui Gr. Ureche reflectă istoria statului moldovenesc feudal de la întemeiere, adică de la 1359 până la 1594 – o perioadă destul de îndelungată și îndepărtată de vremile în care a trăit cronicarul. A scrie des-

pre cele întâmplare cu secole în urmă însemna un act de curaj și responsabilitate, avându-se în vedere sărăcia surselor de informație la acele timpuri, cât și intențiile cărturarului de a spune adevărul, de a nu deveni, cum zice el, “scriitoriu de cuvinte deșarte”.

Înainte de a începe cronica propriu-zisă, Gr. Ureche extinde conținutul legendei întemeierii statului moldovenesc feudal, încearcă să explice etimologia toponimelor Valahia și Moldova, pune problema romanității poporului moldovenesc, a latinității limbii lui și a originii comune a locuitorilor Moldovei și Munteniei. După cum relatează Al. Piru, Gr. Ureche “pune pentru întâia oară problema originii limbii și a poporului român”.

După partea introductivă, letopisetul propriu-zis începe cu legendarul Dragoș voievod, după care urmează consemnarea cronicărească a urmașilor acestuia, o enumerare seacă de domnitori, cauzată de lipsa surselor de informație.

Sumare sunt informațiile referitor la domnia lui Alexandru cel Bun, la luptele pentru tron ale feciorilor acestuia – Iliăș și Ștefan – și ale urmașilor acestora – Roman și Petru – lupte care s-au soldat cu scoaterea ochilor, cu otrăviri și omoruri. Ureche mai zăbovește asupra conflictului armat dintre Alexandru (feciorul lui Iliăș) și feciorii lui Alexandru cel Bun – Bogdan și Petru. Biruitorul Bogdan, care a fost tatăl lui Ștefan cel Mare, este decapitat de fratele său Petru, poreclit Aron. Iar Ștefan cel Mare, venind la putere, taie capul unchiului său Petru, răzbunându-l pe tatăl său.

Astfel Gr. Ureche ne introduce în atmosfera veacurilor de mijloc, bătuite de lupte interminabile și crime odioase, săvârșite în numele puterii, în numele ocupării scaunului domnesc. Autorul cronicii apare aici mai mult în postură de informator impasibil, groaznicele omoruri fiind prezentate ca ceva obișnuit și firesc. Narațiunea sobră, fără detalii și comentarii, întregeste tabloul sumbru al societății medievale, aspre și puțin reflexive.

Epoca lui Ștefan cel Mare se bucură de cea mai mare atenție în paginile letopisetului. Cronicarul își denunță prezența prin comentarii, aprecieri, preocupări de principii, comunicând cititorului atitudinile sale și starea de suflet. Amplifică cu mult informația și

se arată preocupat și de potrivirea cuvintelor, de construirea frazelor, care creează atmosfera de armonie și relevă ideea de unanimitate în alegerea domnitorului. Avem impresia că Ureche participă la faptele lui vitejești, descrise cu o deosebită mândrie și dragoste. Cronicarul se arată extaziat în fața bărbăției și abnegației oștenilor moldoveni și a artei militare a voievodului.

Prezentându-ne, de exemplu, lupta cu ungurii de la Baia din 1467, Ureche, printr-o lungă frază de început, ne introduce în esența evenimentului și prezintă părțile aflate în conflict: Matei Corvin, craiul unguresc, și Ștefan cel Mare, domnitorul Moldovei, – două personaje cu mentalități diametral opuse: îngâmfarea, lăudăroșenia craiului unguresc Matias și demnitatea domnitorului moldovean, care refuză să i se închine. Această frază inițială ar prefigura expoziția secvenței narative ce va urma, sugerându-ne totodată șansele mici de izbândă ale lui Ștefan. Însă fraza ce urmează imediat: "Ci Ștefan Vodă n-au primitu", prin scurtimea și repeziciunea ei, exprimă gestul aspru și hotărât al domnitorului, punând la îndoială planurile lui Matei Corvin. Mișcarea oștirilor ungurești (Troțuși, Roman, Suceava, Baia) imprimă narațiunii dinamism, impresionează prin prăpădurile și jafurile aduse poporului băștinaș, susținând în același timp curiozitatea epică. Rezultatul conflictului echivalează cu deznodământul narațiunii care se încheie cu sentința providențialistă a autorului: "Așa norocoște Dumnezeu pre cei mândri și falnici".

Astfel, succesiunea întâmplărilor prefigurează o elementară linie de subiect cu elementele ei tradiționale.

Pentru evocarea mai pregnantă a evenimentului istoric, Ureche utilizează în acest text expresii potrivite, repetiția, umorul, contrastul care ne prevestește celebra antiteză eminesciană Baiazid-Mircea cel Bătrân. Toate acestea, comparativ cu capitolul precedent, marchează un pas înainte în munca scriitoricească a cronicarului.

Cam în aceeași cheie este prezentată și bătălia cu turcii de la Podul Înalt. În acest caz cronicarul intervine și cu unele detalii. Prin cifrele exacte care vorbesc de activitatea de pregătire a adversarilor și amplifică tensiunea, Ureche subliniază marea disproporție de forțe, care va evidenția în final iscusișta militară a domnitorului. În

exemplele analizate formula tipică de relatare rămâne narațiunea lineară, cititorul având posibilitatea de a ghici, într-o măsură oarecare, sfârșitul. În alte structuri narative, cum ar fi povestirea luptei cu leșii din Codrii Cosminului, pe lângă elemente tipice, apar turnuri imprevizibile, momente de surpriză, soluții neașteptate.

În cu totul altă tonalitate este realizat tabloul groazniciei încreștării de la Valea Albă. Prin fraza epozitivă Ureche nu numai ne informează asupra noului conflict armat, dar precizează că în fruntea armatei turcești se află însuși împăratul lor Mahomet care vine cu intenția de a sugruma Țara Moldovei, lăsând să se întrezărească nuanțele sumbre chiar de la începutul narațiunii. În continuarea evenimentelor se desfășoară treptat, coloratura dramatică devenind mai densă, mai pronunțată. Aflând despre înaintarea păgânilor, Ștefan nu se lasă așteptat ca în cazurile anterioare. El e nevoit să reacționeze imediat. Rezultatul însă nu este cel scontat. Prin actul de centru al dramei asistăm la momentele cele mai tragice: moldovenii "au picat... strepșiți de mulțimea turcească", subliniindu-se astfel vitejia și abnegația neînfricaților săi strămoși.

Evocând epoca glorioasă a lui Ștefan cel Mare, Ureche e preocupat, în primul rând, de relatarea faptului istoric. Totodată cititorul simte suflarea autorului, bătăile de inimă ale cronicarului, care se concretizează în bucuria izbânzilor, amărăciunea înfrângerilor, în dragostea de țară și ura față de dușmani, în mândria de neam și admirația față de vitejii săi înaintași.

Epoca lui Ștefan cel Mare se încheie cu portretul-necrolog, în care este prezent chipul complex și contradictoriu al voievodului legendar. Printr-o secvență de frază Gr. Ureche ne aduce imaginea fizică a eroului, dezvăluindu-ne treptat trăsăturile lui caracteristice. Cadrul emotiv al înmormântării potențează și el în mod indirect portretul propriu-zis, poporul exprimându-și marea jale provocată de pierderea apărătorului său. Anomaliile naturale (iarna grea, ploi mari, înecuri de ape) sunt puse de asemenea sub semnul pierderii ireparabile, întregind în același timp imaginea neînlocuitului domnitor.

După domnia lui Ștefan cel Mare începe perioada de scădere în istoria

țării. Acest răstimp este marcat de schimbarea deasă a domnitorilor, de interminabilele conflicte între boieri și domnitori, de permanentele incursiuni militare și de amestecul tot mai insistent al Porții Otomane în treburile Moldovei.

Pe de altă parte, izvoarele de inspirație fiind mai darnice (dovadă ne servesc referințele mai dese la izvoade), în această ultimă parte a letopisețului povestirea devine mai animată, cronicarul mai îndrăzneț în caracterizările sale, narațiunea mai largă, mai bogată în descrieri, cugetări personale, portrete, tablouri de natură ș.a.

Urmașii direcți ai lui Ștefan – Bogdan, feciorul lui, Ștefăniță, nepotul lui Ștefan, Petru Rareș, un alt fecior al lui Ștefan, sunt prezenți ca urmași demni ai slăvitului domnitor.

Domnia lui Petru Rareș, relativ mai lungă, este descrisă cu mult mai amplu și cu multe detalii. Mai întâi el este proslăvit pentru cele trei războaie contra săcuilor și cele patru războaie contra leșilor. În prim planul narațiunii apare lumea interioară a protagonistului, fericit de a fi ales domnitor, mândru de biruințele repurtate, amărât de trădare, urmărit și pândit de primejdii. Întreg fragmentul pribegiei este dominat de prezența și afecțiunea autorului. În acest capitol Ureche creează reușite tablouri peisagistice, sălbatica și severa natură carpatină cadrând cu dispoziția voievodului fugăr. Prin toate acestea Gr. Ureche se îndepărtează cu mult de consemnarea cronicărească, rece și impasibilă, de la începutul letopisețului său, cât și de narațiunea cronicărească lineară din capitolele de centru, demonstrând contribuția sa la dezvoltarea scrisului medieval.

În caracterizarea succesorilor lui Petru Rareș, tonul narațiunii se schimbă brusc. Cu icoana țării mereu în față, Gr. Ureche pornește un adevărat atac împotriva domnitorilor desfrânați, lacomi, perfizi, dornici de putere, indiferenți față de destinele țării.

Cea mai importantă domnie din ultima parte a letopisețului este cea a lui Ioan Vodă cel Cumplit, cu consemnarea luptelor sale duse cu izbândă, printre care trei – împotriva turcilor. Un loc aparte ocupă cea de-a patra înclăștare cu turcii, bătălia de la Cahul.

Descrierea acestui eveniment este o povestire relativ independentă, impunându-se prin proporțiile ei, unitate și compoziție bine orânduită. Capitolul

întâi ne introduce în esența narațiunii, anunțându-ne, ca de obicei, intențiile împăratului turcesc de a stropși Moldova și de a-l prinde pe hainul Ioan Vodă. Cele ce urmează: încercarea nereușită de a opri dușmanul, cele două misiuni, la fel nereușite, de a prinde limbă constituie expoziția narațiunii, dominată de incertitudine și care se încheie cu dramatica trădare.

În capitolul al doilea este descrisă lupta propriu-zisă. Gestul de sacrificiu al lui Ioan Vodă de a se preda turcilor în numele salvării tovarășilor săi de arme e neașteptat și declanșează sentimente de uimire, de curiozitate și îngrijorare față de destinul voievodului.

Capitolul al treilea este al deznoământului. E un deznoământ tragic, care capătă grandoare prin moartea groaznică a domnitorului și sfârșitul eroic al confracțiilor săi de arme.

Prin aceste trei acte Gr. Ureche prevestește nuvela dramatică din perioada de mai târziu a literaturii noastre.

Prin urmare letopisețul lui Gr. Ureche nu este o simplă enumerare de domnitori și evenimente, dar un prilej de meditație, o carte de învățătură pentru contemporani și urmași.

Gr. Ureche, ca și alți cronicari, nu și-a pus ca sarcină întocmirea unei opere literare. Povestirile de război, însă, schițele de nuvele, portretizările, comparațiile metaforice, tablourile de natură, vorbele populare inspirate, întretesute în paginile letopisețului, stau drept dovadă a unui condeier înzestrat.

Vitalie RĂILEANU,
U.S.M.,
Chișinău

MELOPEE PENTRU "VIOLONCEL ȘI ALTE VOCI" DE GR. CHIPER

Niciodată contestat, poetul Grigore Chiper e complementar prozatorului cu același nume.

În volumul de proză contemporană, *"Violoncelul și alte voci"*, surprindem o deosebită animizare a unui peisaj autumnal: *"Ploaia se rotește din nou și-mi bate în față. Cerul: negru, mursecat de zigzaguri magice. Adevărate riduri pe obrazul bătrânului cer. Gândurile coboară pe ridurile de sus. Vântul moare, treptat. Clatină agonice o umbră. Umbra de chihlimbar. Pe verso e salcâm, pe revers tu..."* (p.24). Așadar încercăm senzația că avem de-a face cu un fabulos liric, al peisajului bineînțeles, ce impresionează într-adevăr, prin descriptivism poetic, dar mai ales prin curajul de a descrie povești neobișnuite din realitatea imediată. Toate cele 10 povestiri (sau proze!) sunt determinate de intarsii lirice ce înnobilează strategia narațiunii și împănăază discursul. Am mai crede că autorul rătăcește conștient într-un mediu social, populat de o lume pestriță, glisantă, dar în fond destul de nostimă unde *"oamenii simpatici nu au nevoie de nici o "psihologie"*. *Mereu se va găsi cineva în preajma lor să salveze frumusețea*" (p. 14).

Gr. Chiper este un prozator deosebit, ale cărui calități esențiale constau, pe de o parte, într-o fenomenală forță a contemplării (locuri, oameni, anumite întâmplări), iar pe de alta, în evocarea atmosferei universului uman în care *"... unele ființe,*



prin însăși firea lor, prin naturalețea căldurii, te fac să crezi că între oameni nu există nici o diferență, cât de cât semnificativă. Bunătatea egalează ființele" (p. 20). Cum sugeram deja, ceea ce impresionează deosebit în această carte este obsesia, și ea cumva revelatoare, a detaliilor. Autorul nu are pur și simplu amintiri. *El descoperă un ritm privilegiat al descrierii care este și al retrării, de o amploare covârșitoare.*

Adevărata surpriză nu întârzie: *"Dumneata îmi amintești de sora mamei. În copilărie ea mi se părea cea mai bună ființă de pe glob. Asta e. Acum o văd înfrântă cu multe greutate, poate înăsprită. Mereu îi caut o copie, undeva în afară, căci în mine n-o mai pot găsi. Complexul edenului pierdut"* (p. 20).

Este cert faptul că scriitorul realizează în această carte o foarte fin și minuțios studiu psiho-somatic al protagoniștilor; însă fără a exagera. Să urmărim: *"Puteam eu oare să mă gândesc că va trece un timp și voi citi fără opreliști Lolita? Dar și alte lecturi nu m-au ajutat defel să devin descurcăreț. Credeam, în naivitatea mea, că literatura te ajută să devii fraier"* (p. 37). În fond, avem de-a face

cu niște indivizi normali care pot trăi realitatea într-o stare de beatitudine, singurele abateri, până la un punct, fiind cele în care: *“Oamenii vor să trăiască, nu să protesteze”* (p. 42).

Evident, naratorul va deveni, în cele din urmă, Solitarul surprins în triumghiul maximelor sale: *“omul care s-a izolat rămâne izolat chiar de cei spre care tinde”* (p. 24), *“esențele au un circuit închis, reproducându-se pe sine”* (p. 25) și *“cui îi scapă detaliile cele mai mici nu poate fi fericit”* (p. 28). În altă parte, insolitarea onirică se produce după *“prepararea”* unei scenografii de tot domestice, așa ca în *“Oglinda noastră”* (p. 43). Plictisit, personajul-narator pășește în păienjenişul nopții ce *“se reflectă în iarba culcată la pământ”*, nu-i pasă de nimic, trece până și prin curțile cele mai întunecoase, peste tot e negru făcut cu un ciot de pensulă. Vede pe ușa unei librării că se anunță o licitație și va exclama obosit: *“Ah, cărților, și cu voi nu e totul în regulă”* (p. 41). Scrisă bine, povestirea *Vizitați Coney Islands* are schepsis, dar nu și tensiune. Poate autorul mizează mai degrabă pe un anume farmec datorat subtilii parodierii a unor convenții ale acestei specii insolite de povestire.

Desigur, privind dintr-o perspectivă strict *“tematică”*, trebuie să menționăm diversitatea acestui volum, curiozitatea și pricepera universalistă a autorului: literatură, muzică, psihologie, cotidian etc.

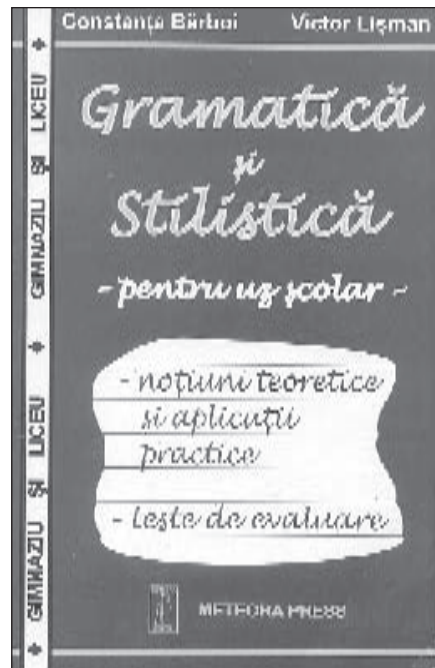
Revenind la titlul volumului, putem vorbi despre o posibilă tangență dintre proza lui Gr.Chiper și muzica sonatinelor.

În afara acestor mențiuni, *importantă rămâne fascinantă instanță lingvistică* numită Grigore Chipier. Chiar dacă se vede înclinat să creadă că: *“existența ștersăturilor masive în manuscris denotă o dorință de a distruge punțile”* (p. 87), mai târziu ele vor deveni, fără îndoială, Literatură. La fel, poate nu toate prozele amintite sunt de calitate cea mai bună, important, însă, este că prozatorul se impune cu această carte: sobru, concis și liric totodată, cu vocația halucinantă realului. Gr.Chiper este, indiscutabil, un prozator.

Tamara CORCODEL,
U.C.C.M.,
Chișinău

CONSTANȚA BĂRBOI, **VICTOR LIȘMAN** **GRAMATICĂ** **ȘI STILISTICĂ***

Cartea *Gramatică și stilistică* de C. Bărboi și V. Lișman este o apariție editorială de utilitate incontestabilă pentru elevi, studenți, profesori, autodidacți. Lucrarea este concepută ca un instrument de optimizare a procesului instructiv, totodată, fiind un excelent ghid pentru pregătirea candidaților la susținerea examenelor de capacitate, de bacalaureat și de admitere în învățământul superior. *“Cartea, remarcă autorii, oferă posibilitatea parcurgerii rapide și eficiente a unor noțiuni teoretice în vederea rezolvării corecte a cerințelor de*



* București, Meteora Press, 2001.

examen, ajutându-i pe elevi în recapitularea și fixarea cunoștințelor necesare abordării oricărui tipuri de subiecte”.

Studiul cuprinde șapte capitole, în primele cinci fiind abordate noțiuni de stilistică, lexicologie, fonetică și fonologie, punctuație și ortografie, morfologie și sintaxă. Ultimele două capitole înglobează în structura lor teste recapitulative, exemple de subiecte date la examene și un șir de anexe, ce conțin diverse informații de natură lexicografică, prezentate sub forma unor microdicționare de sinonime, neologisme, omonime, nume proprii, denumiri geografice, expresii latinești ș. a.

Autorii iau în dezbatere probleme fundamentale ale teoriei limbii prin prisma unei viziuni științifice moderne. Sunt tratate aspecte privind originea și evoluția limbii române, stilurile limbii literare (spre deosebire de clasificarea tradițională sunt inserate și caracterizate stilurile: religios, oratoric, didactic, epistolar), particularitățile lingvistice ale limbajului popular ș. a. Expunerea materiei este însoțită de note speciale, cum ar fi: “Rețineți”, “Foarte important”, “Nu uitați”, “Observație”, “Atenție”. Această manieră permite scoaterea în evidență a momentelor esențiale ce urmează a fi remarcate și memorizate. La finele fiecărui capitol sunt date aplicații practice și teste prin care se urmărește scopul de a consolida cunoștințele obținute, de a facilita înțelegerea problemelor teoretice ale limbii. Tratarea stilurilor funcționale ale limbii, spre exemplu, este însoțită de mostre de texte din diverse stiluri, de modele de scriere a cererii, a memoriului de activitate, a procesului verbal, a diverselor tipuri de scrisori etc.

Accentul se pune pe formarea deprinderilor de scriere și vorbire corecte (“Noțiuni de fonetică și fonologie”, “Punctuație și ortografie”), pe îmbogățirea vocabularului, cultivarea unei exprimări de o ținută aleasă (“Noțiuni despre vocabular”,

“Despre frazeologie”). În acest scop sunt examinate acele fenomene care, de regulă, prezintă dificultăți atât pentru elevi, cât și pentru o bună parte dintre vorbitorii adulți. Sunt luate în discuție cazurile de omonimie, paronimie, calchiere, corectitudine a cuvintelor compuse și a îmbinărilor libere de cuvinte.

Noțiunile de morfologie și sintaxă sunt prezentate explicit, descrierea claselor gramaticale, a părților de propoziții, a funcțiilor sintactice fiind însoțită de tabele sinoptice. De remarcat că expunerea problemelor teoretice, pe parcursul întregii lucrări, este ilustrată grafic prin tabele sinoptice, modalitate eficientă de însușire a materiei de studiu.

Cerințele practice, testele clasice și testele grilă, inserate în capitolul al șaselea al lucrării, sunt foarte diverse și de o complexitate sporită, necesitând o cunoaștere temeinică a noțiunilor teoretice, a structurilor fonetice, lexicale, morfologice și sintactice ale limbii.

Lucrarea *Gramatică și stilistică*, ce posedă un susținut nivel științific și o originală modalitate de prezentare, va constitui o adevărată achiziție pentru cei ce vor să cunoască în profunzime limba română, să stăpânească aceste cunoștințe și să le aplice în practică. De asemenea, va fi un profesor perfect pentru doritorii de a susține examenul în domeniu și un prețios ajutor pentru cadrele didactice.

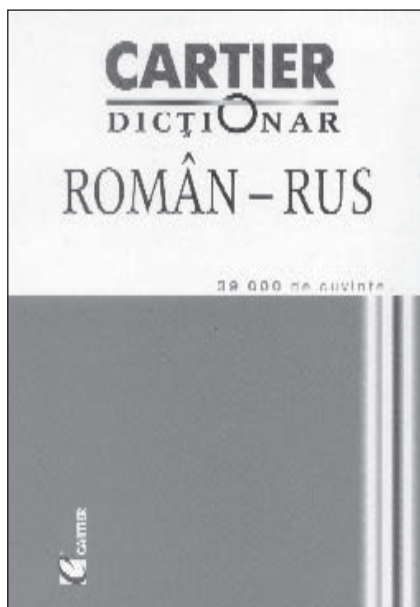
Alexei PALII
Chișinău

ÎNCĂ UN DICȚIONAR ROMÂN-RUS!

Deși am dori să credem că pe această palmă de pământ, numită în ultimul timp Republica Moldova, limba română a revenit în drepturile ei, debarasându-se de statutul unei limbi în care doar se fac traduceri, lucrurile nu stau chiar așa, cu atât mai mult cu cât se constată o integrare tot mai intensă a popoarelor (în domeniile cultural, politic și economic), ajungându-se până la globalizare, fapt care conduce în mod implicit la o colaborare a limbilor și, evident, la interferența lor. Iar persoanele care comunică în două sau chiar în mai multe limbi sunt nevoite să apeleze la dicționare, acestea devenindu-le instrumente și chiar prieteni de nedespărțit.

O lucrare lexicografică, apărută recent la editura *Cartier*, este dicționarul român-rus alcătuit de Teodor Cotelnic, doctor habilitat în filologie, și Ion Zaporojan, doctor în filologie, cu un registru de 39 mii de cuvinte din uzul general și termeni din cele mai diverse domenii. Adresându-se publicului larg, dar mai ales alolingvilor care doresc să însușească româna sau să traducă anumite mesaje, lucrarea constituie o adevărată punte de legătură între cele două limbi, oferindu-le un ajutor real oamenilor de afaceri, funcționarilor de stat, tineretului studios și tuturor acelor care se confruntă cu probleme de traducere. Dicționarul este mai mult decât un ghid pentru turiști sau pentru începători, iar volumul său nu prea mare permite a fi purtat la școală, permanent la îndemâna elevului.

În general, aproape toate dicționarele au un caracter compilativ și numai în rare cazuri unii autori reușesc într-o măsură mai mică sau mai mare să confere acestor lucrări lexicografice originalitate și prospețime. În acest sens, lucrarea prezentată este originală prin faptul că include în registru pentru prima dată o serie de unități lexicale. Prezența unor cuvinte din fondul lexical de bază, cum ar fi *mamă*, *pâine*, *casă*, al căror înțeles e destul de cunoscut atât românilor, cât și alolingvilor, ne face să credem că lucrarea e destinată tuturor, inclusiv persoanelor care fac primii pași în cunoașterea limbii române. Totuși, dicționarul e adresat chiar



și celor mai pretențioși solicitanți, având în registru multe neologisme care se întâlnesc în Basarabia doar în texte de cultură și critică literară: *narcisism*, *exuberant*, *pueril*, *promiscuitate*, *fatidic*, *indecență* etc. Pe de altă parte, registrul nu cuprinde unele cuvinte sau locuțiuni mai vechi sau cu totul noi, dar necesare fiecărui intelectual: *în detaliu*, *ludic*, *citadin* etc.

Într-o asemenea lucrare de proporții relativ reduse par de prisos unele cuvinte cum ar fi *pită* (învechit și regional), *pitac* (învechit), *lăcoviște* (regional).

Dicționarul ar fi avut de câștigat dacă autorii ar fi ținut cont de unele probleme frecvente și specifice arealului basarabean, cauzate de contactul permanent al celor două limbi. Bunăoară, în Basarabia poți auzi la tot pasul expresia *pâine sură*, de aceea la cuvântul-titlu *pâine* trebuia să se dea numaidecât și sintagmele *pâine integrală*, *pâine intermediară* cu traducerea respectivă *серый хлеб*. O altă sugestie: cuvântul *detaliu* se traduce nu numai prin *деталь* (care se asociază în primul rând cu un detaliu tehnic), dar și prin *подробность*.

Prezentat într-o haină grafică elegantă, dicționarul face impresie frumoasă, chiar dacă editura *Cartier* și-a pus pe copertă numele tocmai de două ori (sus și jos), marginalizându-i pe autori. Numele lor apare pe reversul unei foi pe care n-o vede nimeni.

Merită un deosebit cuvânt de laudă și Valentin Guțu, Pavel Balmuș și Emilian Galaicu-Păun, care au avut grijă de corectitudinea cărții.

"SCRITURA SEMNELOR PLASTICE SE ASEAMĂNĂ FOARTE MULT CU CEA A POETILOR"

DIALOG: LEO BORDEIANU –
CEZAR SECRIERU

– Stimate Cezar Secrieru, vă salutăm în pinacoteca revistei "Limba Română" și vă rugăm, pentru început, să ne vorbiți despre prima întâlnire a Dvs. cu magia culorilor, pe care acum o exploatați cu eleganță și rafinement.

– A povesti despre efectul pe care l-au avut asupra mea culorile înseamnă a mă întoarce cu mulți ani în urmă, când, licean fiind și răsfoind un catalog cu lucrările pictorului rus Șişkin, am rămas fascinat de acuratețea și profunzimea execuției artistice, de perfecțiunea transpunerii peisajului real pe pânză. Am reprodus cei *Trei urși* pentru toți vecinii, cred. A fost o școală de realism care m-a ajutat să pătrund misterele creației. Am știut din acel moment că aș vrea să fac și eu lucruri asemănătoare și am început, autodidact (concept în mare vogă acum în Occident, în contextul falimentului școlilor și sistemelor tradiționale), să fac reproduceri chiar după lucrările lui, inițial mai stângaci, apoi, cu timpul, am căpătat siguranță. Mai târziu, l-am descoperit pe Aivazovski, neîntrecut maestru al stihiei marine (temă care nu mă lasă nici pe mine indiferent, am făcut chiar nu demult un ciclu de *Peisaje marine*). Fiind un mare iubitor de natură, nu mi-a fost deloc greu să redau pe pânză peisaje și locuri de pe frumoasele meleaguri natale sucevene, în acuarelă, pastel și ulei. De altfel, titlul primei mele expoziții personale, pe care am avut-o la Casa Limbii Române din Chișinău, a fost *Peisaje din Bucovina și Basarabia*.

Treptat, înainte și în special după absolvirea facultății de arte, pictura a devenit activitatea mea esențială, pasiune, nu doar profesie.

– Cum ați depășit distanța dintre a vedea, a simți culoarea/ imaginea/ starea sufletească și a o transmite celor din jur, a o face vizibilă și pentru ei?

– Distanța de la imaginea virtuală până la o formă finală este o cale destul de anevoioasă, plină de ascensiuni și căderi, de succese și insatisfacții, o muncă de adevărat Sisif, pe care, dacă vrei să o vezi finalizată, trebuie să lupti cu tine însuși, cu trăirile și sentimentele care te animă în actul creației. A crea înseamnă a stăpâni total rațiunea și sufletul, două lucruri relativ contrarii, pe care trebuie să le aduci la un numitor comun, să le materializezi. Arta modernă, eliberată de reproducerea aparențelor, se apropie tot mai mult de vocația sa antică: reflectarea interiorității umane în profunzimile sale; redarea a ceea ce nu poate spune cuvântul; depășirea minciunii cuvântului. Scriitura semnelor plastice se aseamnă foarte mult cu cea a poezilor. Este vorba de căutarea aceluiasi obiect interior, dincolo de reprezentare, de simbol, dincolo chiar de materialitatea expresivă. O căutare mai mult sugestivă, decât demonstrativă, care organizează misterioasele evocări născute din jocul subtil al culorilor, semnelor, texturii, pentru a atinge, în definitiv, un fel de punct de echilibru cu tine însuși: o stare în care emoția apare pură, transparentă și perfect atemporală. La o privire mai atentă veți observa că chiar și peisajele mele au un relief interior. Explorarea culorii nu mai este sesizată doar ca un ornament banal al lucrurilor și pretext de bucurie pentru privire, ci ca vehicul esențial al amintirii despre lumea transpusă în noi. Caut mai întâi de toate emoția, vibrația (acesta este titlul unei alte expoziții pe care am avut-o la biblioteca „Onisifor Ghibu” – *Vibrația culorii*).

Dinamica actuală de preservare a sensului garantează transpunerea adecvată a neliniștilor acestui secol. Este o mare revelație când vezi că

ceea ce ai vrut să exprimi s-a împlinit, că ai reușit să-ți supui sufletul și rațiunea.

– De ce ați ales Chișinăul pentru continuarea studiilor și perfecționarea măiestriei?

– Auzisem de Chișinău că este o frumoasă capitală, cu vaste capacități spirituale de sorginte românească. Văzându-l, am rămas plăcut impresionat atât de clădiri și oameni, cât și de multitudinea domeniilor culturale și artistice, de numărul mare de artiști pe metru pătrat care activează într-un mediu propice aspirațiilor lor (cel puțin așa era atmosfera când am venit cu mai mulți ani în urmă), ceva mai dur acum, când „căderea în timp”, vorba lui Cioran, este vizibilă.

– Sesizați niște deosebiri între școlile artistice ale românilor de la vest și de la est de Prut?

– Sincer să fiu, uneori nu văd nici o deosebire între conceptele artistice din Moldova și cele din România, dintre școlile lor de arte, dimpotrivă, există o comuniune reală de idei și principii care face să

dispară orice bariere convenționale. Sau poate proiectez un deziderat asupra realității, așa ar fi trebuit să fie istoria pictată a unui singur neam care trăiește pe maluri diferite ale Prutului, care ne desparte, dar și ne unește. Tezaurul comun ne inspiră în egală măsură influențe moderne și poate acestea ne deosebesc ceva mai mult. Există multe subtilități ce ne marchează, cum se întâmplă și cu monadele lui Leibniz, prin calitatea principiului său intern, prin armonia sa compusă din ingrediente simple.

Încerc să contribui la dialogul întrerupt cândva prin tema cercetării de doctorat, care este un studiu comparativ între pictura din Basarabia și Moldova în anii 60-70.

– Culorile, dar și florile pe care le treceți din umbra neființei în lumina pânzei ne duc cu gândul la un Luchian postmodernist. Îl aveți aproape de suflet?

– Da, au fost unele similitudini de concept artistic cu Luchian, îmi este foarte aproape prin crezul său artistic: “Noi artiștii, privim cu ochii,



Cesar SECRIERU. Chișinăul vechi și nou.

dar lucrăm cu sufletul". Tendințele artei moderne au o influență vie asupra lucrărilor mele. Mă refer în primul rând la cea a pionierilor artei abstracte, Kandinsky și Malevici, care au renunțat la ilustrativismul cotidian, abordând o manieră de lucru în care sentimentele și emoțiile pure sunt transpuse direct pe pânză fără nici o decantare, lăsând doar sufletul să vorbească. Marii maeștri ai inconștientului, Salvador Dali sau Marc Chagall, completează perfect pregătirea celor ce vin dintr-o tradiție academică realistă.

Lucrările mele deseori au ca punct de plecare miturile, filosofia, poezia (*Corabia nebună* - simbol al timpurilor pe care le trăim sau *Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville* după Artur Rimbaud etc.), când pictura devine o alchimie mai subtilă de ilustrare a ideilor. Anul trecut am realizat un ciclu care ilustrează creația lui Eminescu (*Luceafărul, Lacul, Și dacă ramuri bat în geam, Mai am un singur dor, Vânturile, valurile, Dintre sute de catarge, Somnoroase păsărele, Codrii de la Ipotești etc.*), am avut o invitație la colocviul *Mihai Eminescu* de la Veneția, dar nu am putut s-o onorez cu prezența, din motive financiare. În schimb am avut ocazia să fiu prezent la o altă expoziție, de grup, la Neapole, cu genericul *Omul și orașul*.

- Ați participat la un șir de expoziții în Republica Moldova, România și alte țări. Ce lucrări expuse acolo v-au impresionat mai mult?

- Operele monumentale ale unui mare maestru al artei abstracte Zao Wou-Ki sunt ca o irupție spațială. Te fac să simți cum spațiul pictat se preschimbă în suflu, energie și câmp de forță, făcând vizibil ceea ce nu este în mod obișnuit. Tablourile sale sunt pline de o mișcare dramatică, dar senzația (paradoxal!) este a unei maxime libertăți transpuse prin mișcarea aerului pur. Pentru un occidental reprezentarea spațiului de dragul spațiului ar fi însemnat reproducerea vidului. Trebuie să vii din tradiția orientală, ca să poți sugera prin spațiul vid o scenă unde se va juca o idee pură și fluizi care duc în interior. Mi-am încercat și eu forțele

într-un triptic, pe care i l-am dedicat marelui maestru. De altfel, am mai pictat înainte un ciclu de *Caligrame chineze*, care a avut priză la chinezi.

De asemenea, m-a impresionat mult metoda neo-expresionistului german A.R.Penck, care a expus anul trecut în Germania și la Paris 40 de lucrări ilustrând faimosul text *Discursul Metodei* de René Descartes, având ca principiu repunerea în discuție a fundamentelor picturii, descompunerea obiectelor pentru a le multiplica mai bine semnele, fără a pierde din vedere o sinteză hermeneutică. *Pictez, deci exist*, așa fi numit eu această expoziție.

Vara trecută am avut ocazia să vizitez o expoziție organizată în parcul ducesei Diane Herzogin von Württemberg, care expune în parcul din proprietatea sa din Germania, o dată la doi ani, câte 30 de artiști contemporani necunoscuți, mulți de o mare calitate, pe unii i-am cunoscut personal. Se întrevăd posibilități de colaborare.

- Ce ați fi vrut să faceți și încă nu ați făcut, cum ați fi vrut să pictați și nu v-a reușit încă?

- Menirea picturii este cea de a seduce, de a emoționa, uneori - de a șoca, arta veritabilă nu lasă loc indiferenței.

Ca orice artist îmi doresc multe realizări spectaculoase, să creez în noi tehnici - mai originale - de lucru, să depășesc toate piedicile inerente care apar în confruntarea continuă dintre spirit și materie. Aștept acum să văd care vor fi ecurile la expozițiile pe care le voi avea în curând la Strasbourg: o viziune din exterior îmbogățește întotdeauna propria viziune. Pentru mine orice expoziție este un nou început, o comunicare cu alte suflete iubitoare și cunoscătoare de frumos, pentru că arta nu este ceea ce vedem că este frumos, ci ceea ce simțim că este frumos.

Pictura este pentru mine o mișcare permanentă între vizibil și invizibil. O transpunere a sensului aventurii marelui miracol al vieții.

- Vă mulțumim și vă dorim succes.

VREME TRECE, VREME VINE

ORIZONTAL: 1) "Multe ... sunt, dar puține / Rod în lume o să poarte" – "Bani n-am mai văzut de-un ..., vin n-am mai văzut de-o lună" (pl.). 2) "Cu chipul lor isteț de... creață" (pl.) – "Și mi-i ciudă cum de vremea / Să mai treacă se..." – Datat! 3) Iarna când "viscolu-l ascult" – lepe! 4) Jumătate din timp! – Iar se încurcă! 5) "După ce ... vreme / Laolaltă n-am vorbit" – Nelipsit de la un ceasornic. 6) "Și somnul, vameș, vieții, nu vrea să-mi ieie..." – "... doina mi-o ascult" – O treime

din minute! 7) O bună bucată de timp – Astea îți aparțin – Compozitor german. 8) Din poezia "... dacă" reținem stihurile: "E ca aminte să-mi aduc / De tine-totdeauna" – 20 de lei (pl.) – A rata. 9) "O... să fi fost amici" – Gu-lie – Culte! 10) În acest an (reg.) – În poezia "Rugăciunea unui ..." Eminescu susține că înainte de facerea lumii "Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna". 11) Iar în aceasta că: "Târzie toamnă e acum / Se scutur frunzele pe drum" (5 cuv.). 12) Sonet din care cităm: "Dar și mai bine-i, când afară-i zloată, / Să stai visând la foc de somn să picuri" (3 cuv.).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											
12											

VERTICAL: 1) În această poezie "Moartea vindec-orice rană / Dând la patime repaos" (2 cuv.). 2) "Codru-i bate frunza..." – "Ce-i ... se îndrăgiră / Cu-averea și mărirea în cerul lor de legi" – Conducător. 3) Poezie în care "Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu" (2 cuv.) – Tăria olteanului. 4) Tipic – "Lasă-ți lumea... uitată" – "Ci tu rămâi în floare ca luna lui..." (var. pop.). 5) "De ce taci, când fermecată / ...-mi spre tine-ntorn?" – "Doar... glas să dea / Frunzișului veșted". 6) Decimetru pătrat (simb.). – "Din... vremii nu pot să te cuprind" (neart. sing.) –

Copil. 7) Sub (pop.) – Poem în care "Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i" – Un munte! 8) Ere! – "Cum ... de valuri nu știe repaos" (neart.) – "De-acuma nu te-oi mai vedea" declamă poetul în această poezie. 9) "Și ... de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe" – "... , mă voi naște din păcat / Primind o altă lege" – Navă eșuată. 10) "Anii tăi se ... ca clipa / Clipe dulci se ... ca veacuri" – "... face al tău zâmbet un secol de orgie" – Barcă (ban.). 11) În poezia "... steaua", "mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă" – Sonet în care "De mult mă lupt când în vers măsura / Ce plină e ca toamna mierea-n faguri" – Floare albastră. 12) Și în final Alexandrescu descifrează "... din ruina unui an" (neart.).

Dicționar: AIR, ABT, OTCA, SUP, CIM.

VREI SĂ CÂȘTIGI 50 LEI?

Alcătuiește și trimite la redacție o Integramă axată pe viața și opera unor scriitori cunoscuți sau pe anumite teme literare. Cele mai bune vor fi publicate în revistă, autorii beneficiind de onorarul anunțat.

Redacția

LIMBA ROMÂNĂ

REVISTĂ DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ



Cezar SECRIERU

Născut la 16 septembrie în Fălticeni, Suceava.

Studii: Facultatea de Arte Plastice a Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă" din Chișinău.

Expoziții personale: Chișinău (1999, 2000).

Expoziții de grup: Fălticeni (1995), Chișinău (1998), Bologna (2000), Dvisburg (2001) ș.a.

