

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 49
2023**

Copyright 2023, Editura „Alma Mater”, Bacău, România
ISSN 2559 - 3455
ISSN-L 1224 - 841X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

2023

Editura „Alma Mater”, Bacău

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

Revistă a Facultății de Litere, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Luminița Drugă, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Florinela Floria, Petronela Savin, Vasile Spiridon

Coordonatori de număr: Nicoleta Popa Blanariu, Adrian Jicu

Comitetul științific

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Daniel Cristea-Enache, Universitatea București, România

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumitrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Cristina Florescu, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Alexandru Gafton, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România, Tel. / fax: 0234 – 588884

e-mail: studiisiceretari3@yahoo.com

<http://studiisiceretari.ub.ro/>

<https://sites.google.com/site/studiisiceretari/>

Cuprins

Emanuela Ilie <i>Maternitate, coping religios și afectiv în confesiunea Floricăi Bațu-Ichim</i>	9
Florin Daniel Dincă <i>Dorin Tudoran, de la Ultimul turnir (1992) la De bunăvoie, autobiografia mea (2020)</i>	19
Anca Lavinia Casa <i>Communicating with loved ones during the army</i>	35
Ciprieana Andronic (Bâclea) <i>Metaforă și creație în termeni și expresii românești privitoare la cămașă</i>	45
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>Novumul în Istoriile insolite ale lui Ovid S. Crohmălniceanu</i>	53
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Începuturile dramaturgiei românești. Alecsandri și teatrul interactiv</i>	65
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>Discursul prefațial al lui Ovid S. Crohmălniceanu între cheie de lectură și exercițiu critic</i>	77
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Lectura textului dramatic – o lectură în cheia textului multimodal?</i>	89
Alexandra Butnaru <i>Reflexiile unor existențe</i>	97
Ana-Genoveva Bortoș <i>Anul vechi și Anul Nou. Conflict dramatic și imaginar lingvistic</i>	101
Denisa Gherman (Zaldea) <i>Imaginarul frumuseții feminine reflectat în Proverbele românilor..., de Iuliu A. Zanne</i>	107
Tincuța Horonceanu (Bernevic) <i>„Cusururi sau urâciuni” femeiești în Povestea vorbii de Anton Pann</i>	115

Florinela Floria	121
<i>Patrimoniul cultural imaterial – o retorică multimodală</i>	
Recenzii	129
Gheorghe Iorga, <i>Sfidarea secundarului. Alte eseuri critice</i> , București, Tracus Arte, 2023 (Adrian Jicu)	131
Cătălina Bălinișteanu, <i>Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann</i> , Iași, Editura Universității „Alecsandru Ioan Cuza”, 2012 (Petronela Savin)	132
Credință, învățătură, univers spiritual (Ioan Dănilă)	133
<i>Philologica Banatica</i> 1/2022 (Petronela Savin)	135

Content

Emanuela Ilie <i>Motherhood, religious and affective coping in the confession of Florica Bațu-Ichim</i>	9
Florin Daniel Dincă <i>Dorin Tudoran, from Ultimul Turnir (1992) to De bunăvoie, autobiografia mea (2020)</i>	19
Anca Lavinia Casa <i>Communicating with loved ones during the army</i>	35
Ciprieana Andronic (Bâclea) <i>Metaphorical creation in Romanian terms and expressions regarding the shirt</i>	45
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>The novum in Istории insolite by Ovid S. Crohmălniceanu</i>	53
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>The beginnings of romanian dramaturgy. Alecsandri and the interactive theater</i>	65
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>Ovid S. Crohmălniceanu's discourse of prefaces between reading key and critical exercise</i>	77
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>The reading of the dramatic text – a reading in the key of the multimodal text?</i>	89
Alexandra Butnaru <i>The reflections of some existences</i>	97
Ana-Genoveva Bortos <i>Old Year and New Year. Dramatic conflict and linguistic imaginary</i>	101
Denisa Gherman (Zaldea) <i>The imaginary of female beauty reflected in the Proverbs of the Romanians..., by Iuliu A. Zanne</i>	107
Tincuța Horonceanu (Bernevic) <i>Women's „Faults or ugly features” in Povestea vorbii by Anton Pann</i>	115

Florinela Floria	121
<i>Intangible cultural heritage – a multimodal rhetorics</i>	
Book reviews	129
Gheorghe Iorga, <i>Sfidarea secundarului. Alte eseuri critice</i> , București, Tracus Arte, 2023 (Adrian Jicu)	132
Cătălina Bălinișteanu, <i>Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann</i> , Iași, Editura Universității „Alecsandru Ioan Cuza”, 2012 (Petronela Savin)	134
Faith, education, spiritual universe (Ioan Dănilă)	133
<i>Philologica Banatica</i> 1/2022 (Petronela Savin)	135

MATERNITATE, COPING RELIGIOS ȘI AFECTIV ÎN CONFESIUNEA FLORICĂI BAȚU-ICHIM

Motherhood, religious and affective coping in the confession of Florica Bațu-Ichim

The following study continues some of the research I published a few years ago (particularly, the papers interested in the reflection of the imaginary of the traumatized corporeality in the women's confessional writings). It analyzes a very provocative, sadly almost unknown, *cancer narrative*: Florica-Bațu Ichim's book, entitled *La porțile disperării, începutul speranței/ At the Gates of Despair, the Beginning of Hope*. As most of the confessional texts, written during radical identity crisis (caused by receiving a diagnosis perceived as lethal), this auto-biographical splendid text articulates itself as a hybrid narrative, in which the author mixes fragments of micro-family novel, diary notes, hospital reports, reading notes, etc. But the truly specific note of this volume – as in the case of Mioara Grigore's *Cancer, my love* – is given by the way in which the writer (priest's wife and devoted mother of six children) intuitively mixes *religious coping* with a sort of *affective coping*, with the aim of strengthening her spiritual identity during the terrible struggle with the *Great C*.

Key-words: *cancer narrative, “somatographic pact”, motherhood, religious coping, affective coping*

În completarea unor studii mai vechi, interesate de reflectarea imaginarului corporalității traumatizate în literatura confesivă feminină², studiul de față analizează cartea Floricăi Bațu-Ichim, *La porțile disperării, începutul speranței*, una dintre cele mai provocatoare confesiuni de criză radicală determinată patologic, dar obligatoriu fasonată spiritual. La fel ca celelalte texte tip *cancer narrative* scrise de femei și apărute la noi în ultimul deceniu (spre ex.: *Cancerul, dragostea mea* de Mioara Grigore, *Povestea unei lupte* de Sorana Gurian, *Întoarcerea din Iad. Jurnal de Camelia Răileanu*, *Despre cancer și alți demoni* de Loredana Caia, *Care dintre noi/ Which one of us?* de Chris Simion-Mercurian, *Cancerul. O călătorie prin urechile acului* de Ileana Gafton Dragoș, *Ca-n cer așa și pe pământ. Jurnalul unei vindecări* de Mădălina Andronache, respectiv *Rezerva 3. Jurnalul uitat* de Adina Bălășoiu), ea este mai mult decât o simplă descindere în și dincolo de infernul corporal. Deși punctul de plecare este, și în acest caz, meditația tensionată pe marginea

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Romania.

² V. în special capitolul median din Emanuela Ilie, *Corpuri, exiluri, terapii* (Iași, Cartea Românească Educațional, 2020), *Povestea unei lupte fără sorți de izbândă. Confesiunea de criză a Soranei Gurian* (în *Provocări trecute și prezente în evoluția limbii, literaturii și culturii române*, Ofelia Ichim (coordonator), Alina-Mihaela Bursuc, Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim, Maricica Munteanu, Veronica Olariu, Ana-Maria Prisacaru, Ioana Repciuc (editori), Editura Universității de Vest, Timișoara, 2022, pp. 315-324), respectiv *Malign. Reprezentări ale cancerului în confesiunile de criză* (în *Literatura memorialistică*, Constantin Dram (coord.), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2023).

relației contrase de Sorana Gurian într-o formulă memorabilă: *eu, corpul meu și cancerul*³, centrul de greutate semantică nu ține de reprezentarea maladiei încoronate, neoficial, drept *Împăratul tuturor bolilor*⁴, ci de imaginarul identității spirituale a bolnavei și de strategiile de supraviețuire implicite. Una dintre ele este, bineînțeles, chiar scriitura de criză, înțeleasă ca reflectare a unui *pact somatografic* (cf. Gheorghe Crăciun) cu totul aparte, echivalat cu însăși ideea de destin - deși din text nu lipsește nici obișnuita chestionare a funcționalității actului scriptural: „Să scriu. Ce să scriu? Cum să scriu?”⁵

La data diagnosticării cu leucemie, Florica Bațu-Ichim are o viață familială și socială de o frumusețe ieșită din comun, grație căreia condiția de exilată într-o lume cu totul diferită de cea românească este pusă între paranteze. (Scriitoarea, născută în 1945, la București, este plecată din România imediat după căsătoria din 1974 cu Dumitru, pe care îl alintă Mitrel; începând din 1978, soțul, preot ortodox, devine paroh la biserica „Sfântul Ioan Botezătorul” din Kitchener, Ontario, Canada, așa încât problema revenirii în țară a familiei Ichim nu se mai pune). Pe lângă atribuțiile firești, generate de postura ce îi este recunoscută de comunitatea de origine românească în mijlocul căreia trăiește, este mama a șase copii între 11 ani (Toma) și 10 luni (Mateiu, încă neîntărcat), pe care îi îngrijește fără ajutor extern și fără să aibă vreo secundă senzația că este depășită de situație. Echilibrul cu totul special al familiei se clatină însă primejdios după ce Florica primește vestea că este bolnavă de o maladie extrem de gravă și că în consecință s-a transformat, brusc, într-o *cetățeană a celeilalte lumi*: „Lumea se împărțea deodată în două: bolnavi de cancer și sănătoși. Uitasem complet că în afară de asta există și alte boli destul de urâte. Vedeam doar aceste două lumi și pe mine azvârlită dintr-o parte în alta: cei sănătoși mă renegau dintre ei, bolnavii de cancer...”⁶

Și pentru autoarea opului *La porțile disperării, începutul speranței*, prin urmare, îmbolnăvirea neașteptată, echivalată cu expulzarea din lumea cunoscută⁷, este mai mult decât o simplă experiență revelatoare, căci aceasta *smulge* ființa din cotidian pentru a o transmuta în plin orizont ontologic⁸. În același timp, boala și în special

³ Sorana Gurian, *Povestea unei lupte*, traducere din limba franceză și note de Sorin Gherguț, prefată de Bianca Burța-Cernat, București, Institutul Cultural Român, 2017, p. 159.

⁴ V. Siddhartha Mukherjee, *Împăratul tuturor bolilor. O biografie a cancerului*, traducere de Carmen Nedelcu, București, All, 2011.

⁵ Florica Bațu-Ichim, *La porțile disperării, începutul speranței*, ed. rev., cu un cuvânt înainte de mitropolitul Bartolomeu Anania, București, Cathisma, 2017, p. 83.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁷ *Mutatis mutandis*, declarația sa dureroasă amintește de distincția operată de Susan Sontag, care în debutul eseului *Boala ca metaforă* definește boala ca „partea mai întunecată a vieții, o cetățenie mai împovărată”, iar pe bolnavi îi numește „cetățenii celui alt spațiu.” (v. *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*, traducere, prefată și tabel cronologic de Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Dacia, 1995, p. 15).

⁸ „(...) e nevoie de o experiență urgentă și irevocabilă pentru a trezi o persoană și a o smulge din existența cotidiană, conducând-o în cea ontologică”, susține Irvin Yalom într-una dintre cele mai cunoscute cărți despre posibilele căi de a *înfrunta teroarea morții*. Între experiențele revelatoare pe care le comentează profesorul de la Universitatea Stanford se numără suferința cauzată de moartea unei persoane dragi, o boală incurabilă, o traumă devastatoare (incendiul, jaful sau violul), sindromul cuibului gol, pensionarea ș.a. (Irvin Yalom, *Privind soarele în față*,

perspectiva sumbră a medicilor (care nu îi dau decât cel mult doi ani de viață, trăită în suferință) se transformă într-un detonator energetic ieșit din comun, pe care mama îl folosește cu un scop repetat până la obsesie: „Trag de timp: o zi, două, trei... o lună, două, trei... Poate un an. Poate mai mult. Timp câștigat pentru copii. Încerc să cumpăr timp, plătind cu durerile mele, încercând să amân cât mai mult clipa când lângă numele copiilor mei se va pune adjectivul « orfan ».”⁹ Iar această obsesie absolut firească dictează, inconștient, și natura scriiturii de criză pe care o începe imediat, și particularitățile structurale, stilistice, respectiv ideatice ale manuscrisului ce își conservă, mereu, o luminozitate atipică unui *cancer narrative* obișnuit.

După cum am arătat și în studiile menționate *supra*, confesiunile de criză ale autoarelor diagnosticate cu diferite tumori maligne sunt cât se poate de diferite ca trup al scriiturii. Dincolo de inerentele trăsături caracteristice, motivate de personalitatea fiecăreia dintre ele, de backgroundul ei cultural și experiența în materie de înregistrare textuală a întunecatelor aventuri extreme pe care i le prilejuiește întâlnirea cu *marele C.*¹⁰, modalitățile în care fiecare bolnavă erijată în scriitoare se raportează la acest pact sau îl materializează stilistic determină și ordonează cele mai semnificative dintre diferențele specifice, individualizante. Elementele formale și compoziționale constituie, de asemenea, o formă suplimentară de singularizare a fiecărui discurs în parte. În *Despre cancer și alți demoni*, bunăoară, Loredana Caia amestecă mărturisirea, divagația filosofică/ teologică/ culturală în cel mai accesibil sens, jurnalul și scrisoarea: mare parte a discursului este redactat sub forma unor epistole adresate copilelor autoarei, dar împărtășite în diferite moduri (inclusiv spectral) cu alteritatea. Raportul *intim-extim, privat-public* trebuie nuanțat și în cazul volumului scris de Ileana Gafton Dragoș, *Cancerul. O călătorie prin urechile acului*, în care sunt adunate relatările publicistice ale jurnalistei, găzduite inițial de „Lumea credinței” în intervalul aprilie 2012-noiembrie 2013. *Cancerul, dragostea mea* de Mioara Grigore valorifică în schimb exclusiv formula autobiografiei, segmentate în micro-capitole cu titluri-sinteză (pe de o parte: *Părintele, Nunta, Nașterea primul copil – Maria cea cu ochii gri, Antonie – nașterea celui de-al doilea copil, Cu și despre Nectarie, Cu și despre Macrina, Iustina, cea cu gropițe în obraji* ș.a.m.d.; pe de altă parte: *Supremația nodurilor, Împușcătura, Citostaticul, cel dător de moarte și de viață, Extirparea, Nemiloasele celule maligne* ș.a.m.d.), cu scopul declarat de a reface o evoluție pusă, alternativ, sub semnul căderilor de semn prea-uman și al înălțărilor de vector epifanic. Fără a realiza, precum Vintilă Mihăilescu, o *ego-analiză* a spitalului (*Rezerva 3* nefiind altceva decât o sinecdocă a Institutului Oncologic Fundeni), *Jurnalul uitat* al Adinei Bălășoiu reflectă, într-un stil de o atașantă naturalitate, anul petrecut în secția pediatrică de cea din urmă. Perspectiva fetei diagnosticate, la nouă ani, cu *leucemie limfoblastică acută la celula B* se îmbină însă (uneori până la indistinție) cu reprezentarea adulte care, la douăzeci de ani distanță, își privește deja extatic experiența și chiar o asimilează, la finalul textului, unei descătușări depline –

traducere din limba engleză de Ștefania Mihalache, București, Vellant, 2011, p. 37).

⁹ Florica Bațu-Ichim, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰ Formulă eufemistică pe care am regăsit-o într-o confesiune a unei *supraviețuitoare* din spațiul american: „L-am înfruntat pe marele C și am câștigat. Am caștigat cancerul. Am înșelat moartea.” (Kate Kenworthy, *Războiul învinge cancerul*, în *Supraviețuitoare ale cancerului la sân. Întâmplări reale despre cum să faci față unei boli cumplite*, ediție îngrijită de Colleen Sell, traducere din limba engleză de Adela Crăciun, București, Litera, 2013, p. 125).

descătușare a cărei metafore este zborul de fluture¹¹. *Întoarcerea din Iad. Jurnal* concentrează, prin intermediul unei excepționale scriituri diaristice, ultimii ani dintr-o existență pe care autoarea, Camelia Răileanu, și-o pune fără drept de apel sub semnul suferinței de canon – și întru iluminare. În fine, experiența traumatică a lui Chris Simion-Mercurian este reprodusă prin intermediul mixajului de limbaje artistice: percutanta confesiune a scriitoarei este concentrată între copertele albumului *Care dintre noi. Which one of us* (Editura TREI, București, 2018), realizat în tandem cum nu se putea mai potrivit cu artistul vizual Cătălina Flămânzeanu.

Și volumul Floricăi Bațu-Ichim are un aspect mai degrabă compozit care i se potrivește cum nu se poate mai bine, căci în cele patru secțiuni care compun mărturia scriitoarei (*Sentința, Cât e ceasul, Domnule Rac?, Spitalul și Finalul*) – cărora li se adaugă un altfel de closure, *Scrisoare până marți*, semnat de soțul care îi supraviețuiește și, la câțiva ani după moarte, simte nevoia unei confesiuni epistolare devenite publice¹² – sunt valorificate diferite formule discursive. Scriitoarea trece cu ușurință de la micro-romanul familiei la jurnalul de criză individuală repede depășită, de la reportajul spitalicesc la fișele de lectură (teologică, medicală ș.a.) și de la poemul cu mize identitare la reflecția cu detentă propedeutică.

Dintre toate, cel mai bine conturat este micro-romanul familial, căci portretele copiilor prozatoarei și scenele în care sunt relatate nu numai evenimentele de o importanță majoră, ci și existența așa-zicând cotidiană a celor opt membri ai familiei Ichim ocupă majoritatea intervalului textual jalonat de cele două borne metaforice amintite și în titlu. În ciuda prognosticului rezervat și a tratamentelor chinuitoare pe care este silită să le urmeze, bolnava nu uită niciodată că ipostaza umană care o definește pe deplin este cea maternă. Iar mama este datoare, înainte de orice altceva, să își protejeze până aproape de uitarea de sine familia de monștrii cu care ea însăși se confruntă. Face, altfel spus, tot posibilul pentru ca ritualurile zilnice ale copiilor ei să continue ca și cum *nimic îngrozitor* nu s-ar fi întâmplat.

Pentru a le facilita, cea care crede cu toată ființa într-o etică a maternității aproape sacrificiale gătește, spală, deretică, își supraveghează copiii și îi desparte în caz de nevoie, îi învață valoarea darurilor economice, dar foarte bogate în semnificații, îi izolează dacă sunt atinși de bolile contagioase (v., bunăoară, episodul de la finalul anului 1991, când mai întâi Christopher, apoi Mateiu și Gloria se îmbolnăvesc cu vărsat de vânt), îngrijește de animăluțele din curte și casă (pisici, iepuri, păsări) și, la nevoie, chiar văruiește, deși nota de plată (biologică) pe care trebuie să o deconteze este uneori incredibil de mare. În paralel, încearcă să îi pregătească pe cei mici pentru inevitabilul pe care îl amână cum poate, neuitând să îmbine această pregătire cu tipul cu totul special de educație în care crede. Rezultatul se transformă, de cele mai multe ori, într-o minunată prăvilă de morală creștină, familială, civică ș.a.m.d. Din această perspectivă, cele mai impresionante mi se par cele trei înmormântări de viață

¹¹ „Am lăsat-o acolo pe Adina, fetița pe care am cunoscut-o atât de bine, cu care m-am identificat în urmă cu zece ani. Adina, cea de acum, privește la ziua de mâine în culorile curcubeului, presărând, peste el, pulbere de pe aripile fluturilor” (Adina Bălășoiu, *Rezerva 3. Jurnalul uitat*, București, Novela, 2022).

¹² Tulburătoarea scrisoare a părintelui Dumitru Ichim, inclusă doar în această ediție a cărții, îi dezvăluie, peste ani, soției ridicate de câțiva ani la ceruri nu numai evoluția socială și spirituală a familiei (insistând în special pe rolul cheie al unora dintre copii în lupta contra teribilei maladii), ci și micile aventuri ale manuscrisului.

nevinovate, prin intermediul cărora mama le împărtășește celor șase copii ideea de ritual funerar, ba chiar încearcă să condenseze, proiectiv, pașii ceremoniali ce vor trebui săvârșiți pentru propria moarte. Spre ilustrare, iată câteva secvențe emblematice:

Prima dată am înmormântat un fluture. Copiii erau serioși, aproape să plângă. I-am ținut discursuri fiecare dintre noi, ba chiar i-am cântat un marș funebru. Totul a fost bine până am ajuns la pomană: trebuia să împărțim între noi vișinele furate din curtea blocului (...)

A ieșit o încăierare de zile mari, în final aruncând cu sămburi unul în altul și râzând, cu toții, în hohote. Nu prea arăta a sfârșit de înmormântare, dar copiii au spus că a fost foarte frumos și chiar au presărat floricele sălbatice pe mormântul sărmanului fluturaș.

A doua oară am înmormântat un bondar. Ne mutaserăm deja în curtea noastră, ne simțeam «ca acasă».

Nu mai știu cum a fost, îmi amintesc doar că un alt bondar zbura în cercuri în jurul bondarului mort, parcă vrând să-l trezească. Fără să vreau, m-am gândit la soțul meu, la copii.

I-am presărat și lui floricele. Christopher i-a așezat pe mormânt o mică statueta a Sfântului Francisc de Assisi, statueta aceea în care sfântul stă cu ceva ca o farfurie în mână și păsările beau apă din ea.

A venit toamna, a venit iarna, statuia am luat-o în casă.

A treia oară am înmormântat o pasăre.¹³

Din perspectiva celor interesați de poetica narațiunilor de criză radicală cu pretext patologic, de un interes real sunt și paginile în care se pot identifica reprezentări distilate ale teribilului agresor identitar. Spre deosebire de majoritatea bolnavelor erijate în scriitoare, pentru care sensul pattern-ului reprezentării cancerale se construiește aproape întotdeauna în jurul avatarurilor, surprinzătoare sau previzibile, ale acestei forme de alteritate corporală malignă, Florica Bațu-Ichim o privește în general ca pe un dat cu potențial formator („Cancerul este o experiență de viață. Nedorită, adevărat, dar e «ceva» din care se poate învăța, atâtea întrebări și atâtea răspunsuri, sau uneori nerăspunsuri, uneori este zămbet și uneori este durere, uneori e speranță, deseori este frică, nu știu exact ce e și ce nu e, un lucru e sigur: nu-i plictisitor.”¹⁴), când nu o asimilează unei probe de re-configurare a spiritualității, și nu a trupului pe care îl atacă perfid, creându-i uneori stări similare celor obținute prin anumite experiențe adrenalinogene: „Când ai cancer e ca și cum ai conduce mașina cu 120 km/ oră pe o autostradă de pe care nu lipsesc semnele de circulație. Nu știi unde, nu știi când...”¹⁵

Doar că, bineînțeles, în locul efectelor forțate prin astfel de catalizatori periculoși ai nivelului de dopamină, bolnava de cancer nu resimte – de obicei, fie pe drumul (din)spre spital, fie în salonul cu alți bolnavi de cancer, dintre care unii în agonie – decât o frică intensă, asimilată, metonimic, unui „negru metalic”¹⁶, înlocuită,

¹³ Florica Bațu-Ichim, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ *Idem*, p. 62.

altădată, de o oboseală teribilă. După o serie de internări pe care doar cititul în română al Bibliei, rugăciunea ardentă și exercițiul confesiv în doi timpi esențiali (ascultare și comunicare), spre vindecarea aproapei aflate în suferință, acestor stări negative li se alătură și neîncrederea în valențele kairotice ale spitalului sau amărăciunea de a constata transformarea cadrelor medicale în alteritați aproape dezumanizate¹⁷.

Lipsa lor de empatie și absența oricărei certitudini în materie de supraviețuire biologică explică în schimb numărul substanțial de referințe care, de la un moment dat, accentuează sau chiar prioritizează dimensiunea religioasă a discursului. La fel ca pentru autoarea confesiunii excepționale intitulată *Cancerul, dragostea mea*, strategiile de *coping*¹⁸ religios sunt însă și pentru Florica Bațu-Ichim mai mereu raportate la ceea ce aș numi, printr-o asociere încărcată pluridisciplinar, strategiile de *coping* afectiv. Pe de o parte, comparația se susține pentru că ambele autoare mizează foarte mult pe descrierea experiențelor religioase¹⁹ – fapt perfect explicabil, de altfel, din moment ce Florica Bațu-Ichim este soție de preot, iar Mioara Grigore profesoară de religie în mediul rural. Pe de altă parte, mărturiile lor repetă, până la limita (benignă) a obsesiei, faptul că, de-a lungul anilor îngrozitori de luptă cu boala, pentru cele două mame dedicate (prima are, după cum am mai amintit, șase, cea de-a doua cinci copii), cu adevărat funcțională se dovedește, inevitabil, credința înfocată: dar nu numai în divinitate, ci și în dragostea imensă a familiei, de al cărei sprijin necondiționat bolnavele se bucură până la sfârșitul tragic al luptei²⁰.

Mai mult decât semnificativ, echivalentul lui simbolic este, pentru Mioara Grigore, urcușul anevoios pe munte, finalizat cu o revelație greu de înțeles. Pentru că, datorită familiei care o sprijină până sus, în vârf, bolnava ajunge să își echivaleze cancerul cu iubirea însăși, așadar cu rațiunea de a trăi:

„Mami, mai, te implorăm, mergi cu noi la munte? Ne dorim atât de mult...”, mă rugară într-o dimineață toți cei cinci copii, aproape în cor, aproape cu toată ființa lor.

Ca de obicei, tremuram toată. Nu mă țineau genunchii, picioarele, inima. Eram la aproape patru ani de la lupta cu *această boală necruțătoare și onorantă*, totodată, *cancerul, cancerul... coșmarul din care nu mă mai trezeam și totodată dragostea mea*, pentru toți oamenii eroi din viața mea, toți acei oameni care

¹⁷ Un element comun majorității textelor de criză cu pretext canceral, indiferent dacă ele sunt scrise de bolnavii înșiși ori de rudele aflate în ipostaza de *aparținători* (v. Emanuela Ilie, „« Acest spațiu al tuturor incertitudinilor ». Imaginea spitalului oncologic în confesiunile de criză”, în *Language, Culture and Change* (Nr. 3/ 2022): *Communication vs. Hybridization*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2022, pp. 97-114).

¹⁸ În literatura psihologică recentă, stilul de coping înseamnă „acel tipar de comportament folosit în mod predominant atunci când cineva se confruntă cu o situație nouă sau neobișnuită”. (v. Larry E. Beutler, Rudolf H. Moos & Geoffrey Lane, “Coping, treatment planning, and treatment outcome: discussion”, în *Journal of Clinical Psychology*, 59(10)/ 2003, pp. 1151-1167).

¹⁹ În Occident, utilizarea copingului religios ca răspuns la stresul provocat de diagnosticarea cu cancer de sân este spre exemplu analizată foarte serios, începând cu S.M. Alferi et ali (v. “Religiosity, religious coping, and distress: A prospective study of Catholic and Evangelical Hispanic women in treatment for early-stage breast cancer”, publicat în *Journal of Health Psychology*, nr. 4(3)/ 1991, pp. 343–356).

²⁰ Mioara Grigore pierde lupta cu cancerul în 2015, la cinci ani după Florica Bațu-Ichim. V. In Memoriam: Preoteasa Florica Ichim - Orthodox Church in America (oca.org)

aveau să lupte cu mine în prima linie a frontului și aveau să încaseze aproape toate gloanțele durerii în locul meu.

Toate tancurile metastazelor trecuseră peste ei, dar ei tot nu renunțau, tot rezistau pentru mine pe câmpul de luptă, în zona minelor cancerului meu.²¹ (subl. mele, E.I.)

La rândul ei, dacă spre finalul cărții pare destul de rezervată în legătură cu forțele vindecătoare ale medicinei, autoarea aflată *La porțile disperării, începutul speranței* nu are nicio îndoială în privința singurului antidot ce se dovedește eficace în lupta cu orice scădere de ritm interior, cu maladia și, la limită, cu moartea însăși: combinația în proporții indistincte de credință nedezmănițită și de iubire față de (și dinspre) familia-i numeroasă. Pentru că doar aceasta contribuie decisiv la fortificarea spirituală a mamei aflate, încă, într-un interval heterotopic, a cărui portanță simbolică este înțeleasă pe deplin cu prilejul aniversării mezinului. Reflectarea ei încheie, cu o luminozitate dureroasă, secvența *Cât e ceasul, Domnule Rac?*, unul dintre centrii de interes epifanic ai cărții:

Mateiu a împlinit șase ani și nu mă simt mai rău ca atunci, de mult...

Copiii râd încercând niște mașinuțe colorate, jucării de mâna a doua, pe care cineva a vrut să le arunce.

- Te calcă mașina!

- Du câinele de aici!

- Uite niște timbre din Mexico!

- Mamă, când luăm un elefant?

Există clipe când Îl simți pe Dumnezeu, când făptura din noi își dă seama cât este de mică și, căzând în genunchi, șoptește: „Doamne, iartă-mă că mi-a fost frică! Ai fost mereu lângă mine și eu n-am înțeles.” (...)

Am fost un om prea slab să înțeleg toate astea. Și, pe fundalul nepregătirii spirituale, a început să-și arate colții frica. Frica intensă, frica devorând fiecare celulă a trupului. (...)

Au trecut șase ani. E bine și e rău, înseamnă că vine, am depășit media, în curând va fi rândul meu.

Și nu îmi e frică. Dumnezeu mi-a dat mai mult decât am cerut. Trupul e obosit, dar sufletul mult prea puternic. E ziua de Paști. Nu-mi mai este frică.²²

În următoarele zeci de pagini, confesiunea bolnavei continuă cu înregistrarea experiențelor trăite în *Spitalul* canadian, delimitate prin intertitluri ce condensează etapele esențiale ale parcursului socio-medical (*Internarea, 5DS#6, Perfuzia, Pâine cu unt*) sau propriu-zis identitar al celei internate (*Biblia, Închide-ți ochii să nu vezi, „Când umbrele au trecut...”*, *Rugăciunea, În grija lui Dumnezeu*). Nicăieri însă călătoria reflectată scriptic a Floricăi Bațu-Ichim înspre certitudinea re-cristalizată în terțina din final („Am bătut la Porțile Disperării/ și mi-a răspuns/ Începutul Speranței...”) nu mai atinge intensitatea acestei secvențe care dovedește frumusețea atașantă a volumului. Dar și, prin extensie, a acestui tip cu totul special de *cancer*

²¹ Mioara Grigore, *op. cit.*, p. 190.

²² Florica Bațu-Ichim, *op. cit.*, pp. 102-103.

narrative în care prevalează dimensiunea maternității, grație căreia „umbra malignității și a morții”²³ se poate întoarce, măcar temporar, în strălucire epifanică.

BIBLIOGRAFIE PRIMARĂ

Bațu-Ichim, Florica, *La porțile disperării, începutul speranței*, ed. rev., cu un cuvânt înainte de mitropolitul Bartolomeu Anania, București, Cathisma, 2017.

BIBLIOGRAFIE SECUNDARĂ

Jurnale și alte confesiuni de criză citate în lucrare

- Bălășoiu, Adina, *Rezerva 3. Jurnalul uitat*, București, Novela, 2022.
- Caia, Loredana, *Despre cancer și alți demoni*, Cuvânt înainte de Dumitru Constantin-Dulcan, Postfață de Florina Pop, Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2017.
- Gafton Dragoș, Ileana, *Cancerul: o călătorie prin urechile acului*, cu o postfață de Pavel Chirilă, București, Lumea Credinței, 2013.
- Grigore, Mioara, *Cancerul, dragostea mea*, București, Predania, f.a.
- Gurian, Sorana, *Povestea unei lupte*, traducere din limba franceză și note de Sorin Gherguț, prefață de Bianca Burța-Cernat, București, Institutul Cultural Român, 2017.
- Mihăilescu, Vintilă, *În căutarea corpului regăsit. O ego-analiză a spitalului*, Iași, Polirom, 2019.
- Răileanu, Camelia, *Întoarcerea din Iad. Jurnal*, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Florentina Toniță, București, Eikon, 2018.
- Simion-Mercurian, Chris, *Care dintre noi. Which one of us*, București, TREI, 2018.
- ***, *Supraviețuitoare ale cancerului la sân. Întâmplări reale despre cum să faci față unei boli cumplite*, ediție îngrijită de Colleen Sell, traducere din limba engleză de Adela Crăciun, București, Litera, 2013.

Studii de psihologie, filosofie, sociologie, critică literară ș.a.

- Alferi, S.M., Culver, J.L., Carver, C.S., Arena, P.L. & Antoni, M.H., “Religiosity, religious coping, and distress: A prospective study of Catholic and Evangelical Hispanic women in treatment for early-stage breast cancer”, în *Journal of Health Psychology*, 4(3)/ 1999, pp. 343–356.
- Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Paralela 45, 2009.
- Beutler, Larry E., MOSS, Rudolf H. & LANE, Geoffrey, “Coping, treatment planning, and treatment outcome: discussion”, în *Journal of Clinical Psychology*, 59(10)/ 2003.
- Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, Iași, Cartea Românească Educațional, 2020.
- Ilie, Emanuela, „« Acest spațiu al tuturor incertitudinilor ». Imaginea spitalului oncologic în confesiunile de criză”, în *Language, Culture and Change (Nr. 3/ 2022): Communication vs. Hybridization*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2022, pp. 97-114.

²³ Siddhartha Mukherjee, *Împăratul tuturor bolilor. O biografie a cancerului*, traducere de Carmen Nedelcu, București, All, 2011, p. 368.

- Ilie, Emanuela, „Malign. Reprezentări ale cancerului în confesiunile de criză”, în *Literatura memorialistică*, Constantin Dram (coord.), Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2023.
- Mukherjee, Siddhartha, *Împăratul tuturor bolilor. O biografie a cancerului*, traducere de Carmen Nedelcu, București, All, 2011.
- Sontag, Susan, *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*, traducere, prefată și tabel cronologic de Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Dacia, 1995.
- Yalom, Irvin, *Privind soarele în față. Cum să înfrângem teroarea morții*, traducere din limba engleză de Ștefania Mihalache, București, Vellant, 2011.

**DORIN TUDORAN, DE LA ULTIMUL TURNIR (1992)
LA DE BUNĂVOIE, AUTOBIOGRAFIA MEA (2020)**

Dorin Tudoran, from *Ultimul Turnir* (1992) to *De bunăvoie, autobiografia mea* (2020) Being banned in the Socialist Republic of Romania since 1982, Tudoran came back again, after 1990, on the market of cultural products by means of reprints (*Ultimul turnir*, 1992; *Viitorul facultativ / Optional Future*, 1999; *Tânărul Ulise*, 2000; *Pisicuț. Somnografii*, 2010; *De bunăvoie, autobiografia mea*, 2020) and through the recent journalism of the themes and meta-themes of the Romanian transition, from *Kakistocrația* (1998) to *Luxul indiferenței* (2015). The process of recovering the poetry of Tudoran ended in 2020, with the reprint of the volume *De bunăvoie, autobiografia mea*, in a revised and improved edition, accompanied by *Cuvânt înainte. Sticla. Apa. Malul. Oamenii*, by Dorin Tudoran, together with the afterword *De bunăvoie, autobiografia mea. Lungul drum al întoarcerii acasă*, through which we joined the others, frankly animating the process of recovering a viable poetic work.

Regarding the writings of Dorin Tudoran, from the volumes of lyrics to the clandestine essay *Frig sau Frică? Sau despre condiția intelectualului român de azi*, printed in Paris in 1984, we need to specify that we are not in front of a hidden writer, dreaming of internal, politico-social, favorable changes, at the foundation of which should stand the suffering and courage of others, because the author of *Cântec de trecut Akheronul* volunteered to leave the ranks and face the crushing dictatorship of literary and non-literary existences.

Before 1989, when he signed his essay *Frig sau Frică? Sau despre condiția intelectualului român de azi* (Paris, 1984) and *De bunăvoie, autobiografia mea* (Denmark, 1986), and also after 1990, when he elaborated his great "polemical chronicle of the moment" (from *Kakistocrația* to *Luxul indiferenței*), Tudoran was the same political, social and literary rebellious polemicist and pamphleteer, surprising by means of the most vigorous art of the spectacular handling of the idea and of the Romanian language.

Key-words: dictatorship, political police, censorship, dissidence, expatriation, anthology, reissue, contextualization, the aesthetic criterion, the ethic criterion

Pentru autorul *Respirației artificiale*, lumea literară românească s-a închis începând cu 1982, de când s-a editat – după metoda *pulverizării* unei cărți² – vol. *Adaptarea la realitate*, ultima tipăritură a lui Dorin Tudoran, din România ceașistă, după care Puterea de la București – prin august 1984 – avea să se vadă înfrântă de

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² „Pulverizarea constă în a scoate o carte, dar a o distribui doar într-o librărie sau două din centru, în puține exemplare, epuizate într-o zi sau două. Clandestinizarea cărții este astfel asigurată și aparențele salvate.” (Monica Lovinescu, *Epilog deschis*, în *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990, p. 531).

curajul unui scriitor transformat într-un atipic disident, pe care planurile de măsuri ale Departamentului Securității Statului și măsurile „luate pe linie de partid” l-au lăsat neatins, expatrierea aprobată³, însă greu obținută, abia pe 24 iulie 1985, părând să fie o convenabilă soluție de rezolvare a cazului Tudoran – „TUDORACHE”⁴.

Fiindcă a debutat editorial în 1973, după apariția Tezelor din 6 iulie 1971, prin care N. Ceaușescu și-a început pretinsa revoluție artistico-literară, reimpunând cultul personalității, pe care îl condamnase la Gheorghe Gheorghiu-Dej, predecesorul său, Dorin Tudoran, spre deosebire de șaizeciști, nu a beneficiat de etapa relaxării culturale de după 1965, când altele erau interesele și puterea vicleanului conducător.

În predecembrismul de tristă amintire, spiritul „eminamente liber”⁵ atât al poetului, cât și al gazetarului Dorin Tudoran, alt „personaj al tragediei intelectualității române de azi”⁶, s-a războit cu două forme înfrățite ale cenzurii: cenzura de stat comunist, executată prin instituții ale sistemului (D.S.S. și Secția Propagandă și Presă a C.C. al P.C.R., D.G.P.T., C.P.T. și C.C.E.S.) și cenzura de breaslă, pe care am văzut-o în acțiune odată cu desființarea C.P.T.-ului (Decretul nr. 471 cu privire la încetarea activității Comitetului pentru Presă și Tipărituri, din 24 decembrie 1977, tipărit în Buletinul Oficial nr. 138, din 26 decembrie 1977)⁷.

Caracterial fiind incapabil să se adapteze la un context extrem de ostil, Dorin Tudoran a intrat în conflict cu fideliul regimului, sprijiniți de instituțiile dictaturii, astfel că s-a ajuns repede, din partea scriitorului, la contestarea sistemului, iar din partea Puterii – la necesitatea anihilării disidentului, care a reușit – sub presiune externă – să se expatrieze în 1985. De acum – din septembrie 1985 – Dorin Tudoran, ca poet, și-a început suicidul literar, conștient fiind că nu ar fi avut nicio șansă să trăiască din literatură⁸, pentru că prin paginile revistei *Agora* – al cărei cofondator a fost

³ „Tovarășul Gheorghe Pană a comunicat că este de acord să i se aprobe plecarea definitivă în S.U.A., precizând că măsurile luate pe linie de partid nu au fost de natură a-l influența pozitiv.” (Notă, 10 august 1984, în Dorin Tudoran, *Eu, fiul lor. Dosar de Securitate*, Iași, Polirom, 2010, p. 411).

⁴ „Pe atunci mi se spunea « obiectivul », « elementul », « dușmanul poporului » etc. Când era nevoie de etichetă, eram introdus drept « TUDORACHE ».” (Dorin Tudoran, „Eu, fiul lor. Preambul & Concluzie”, în *Eu, fiul lor...*, op. cit., p. 9).

⁵ Dorin Tudoran, în „Stimate tovarășe prim-vicepreședinte” (14 martie 1983), în *Eu, fiul lor...*, op. cit., p. 289.

⁶ Dorin Tudoran, „Frig sau Frică? Sau despre condiția intelectualului român de azi”, în *Kakistocrația*, Chișinău, Arc, 1998, p. 32.

⁷ „Pentru că, iubiți tovarăși, Secretarul General a venit cu o nobilă inițiativă a P.C.R., a desființării Cenzurii. Ciudată această desființare, pentru că toți cenzorii au fost transferați într-un serviciu special la Consiliul Culturii. Ciudată această desființare a Cenzurii, când toți cenzorii au posturi prin redacții și edituri, în timp ce poeții au slujbe umile și nu e nevoie să existăm, cu un salariu de 2.000 de lei.” (Ion Iuga, „Discurs la Colocviul Național de Poezie « Mihai Eminescu »”, Iași, 1978, în Constantin Parascan, *Cum i-am cunoscut... Portrete literare*, Iași, Convorbiri literare, 2004, p. 279).

⁸ „De fiecare dată când îmi venea să scriu, îmi spuneam *potolește-te!*. Am cunoscut mulți străini veniți în America cu gândul să stea acasă, ținându-și familia în mizerie, îndurând nu știu câte compromisuri, dar așteptând ca într-o zi să dea lovitura ca mari scriitori.” (Dorin Tudoran, în „M-am simțit toată viața român. Acum mă simt și american”, în *Formula AS*, nr. 974, 2011; Dia Radu: intervievator).

alături de V. Tismăneanu și de Michael Radu – gazetarul a continuat să activeze, cu excelente rezultate, în folosul literaturii române din străinătate și de acasă⁹.

Orice scriitor își are un timp al său de *creștere*, dacă i se face „dreptatea cuvenită la timpul potrivit”, din pricină că societății îi revin „descoperirea, lansarea și impunerea valorilor”, altfel întâmplându-se, posterității „îi rămân prea multe de rezolvat”¹⁰, scrisese D. Tudoran înainte de 1982, pe când simțea vrăjmășia câmpului literar acaparat de encomiaștii Puterii ale cărei ambiții faraonice împingeau țara într-o kitschizare totală, pe care producătorul samizdatului *Frig sau Frică? Sau despre condiția intelectualului român de azi* o blamase prin anii 1983–1984.

Când ostila structură politico-socio-literară îl blochează pe contestatar, care nu își găsește spațiul propriu în țesătura politicilor culturale promovate de Puterea narcisistă, după cum i s-a întâmplat lui Dorin Tudoran, atunci altor vremuri și altor condeie le va reveni sarcina recuperării, însă *întoarcerea* la *vatră*, metaforic vorbind, se apropie de o dramă, fiind condiționată de factori asupra cărora fostul disident nu deține controlul: „Vin încet, vin ca un murmur. Prefăceți-vă că mă auziți.”¹¹

Înainte de 1989, dar și după 1990, Dorin Tudoran (omul cel mai normal dintre pământeni din ultimele decenii ale secolului românesc nu de mult încheiat) s-a simțit înghițit de *chitul* mistificării și al maculării, al ostracizării și al (re)ejectării din cultură, precum și din agora, existența sa fiind chiar înțeleasă drept o amenințare la somnolența sistemului postdecembrist care s-a autoporeclit democrație de tranziție:

Dimpotrivă, mistificările proliferază, călăi și cei ce le-au cântat în strună își tipăresc certificate de martiri, victimele de altădată sunt supuse și azi victimizării, colaboratori de duzină ai serviciilor de represiune comuniste pozează în busturi de bronz, iar coloane vertebrale din plastilină își schimbă pozițiile cu viteza unui girofar.¹²

Dorin Tudoran – după anul 1990 – a fost conștient în privința dificultăților care puteau marca procesul reșezării operei sale în matca literaturii românești, din care fusese eliminat de ideopoliticul izolaționisto-ceaușist, căruia protestatarul îi facilitase (atât prin literatura proprie, cât și prin acțiunile sale) abominabila soluție.

Prima antologie de autor, postdecembristă – realizată din cele șapte cărți de versuri ale lui Dorin Tudoran: *Mic tratat de glorie* (Editura Cartea Românească, 1973), *Cântec de trecut Akheronul* (Editura Cartea Românească, 1975), *Uneori, plutirea* (Editura Eminescu, 1977), *O zi în natură* (Editura Cartea Românească, 1977), *Respirație artificială* (Editura Dacia, 1978), *Pasaj de pietoni* (Editura Cartea Românească, 1979), *De bunăvoie, autobiografia mea* (Editura Nord, 1986) – a fost publicată la Editura de Vest, în 1992, sub titlul *Ultimul turnir*, ea fiind întocmită

⁹ „Dacă a existat o nuanță literară a acestor ani ultimi, a fost tocmai încercarea de a ajuta literatura română de acasă: să nu se simtă uitată. Și de a-i face pe scriitorii români din afară să nu se creadă nici mai buni, dar nici mai proști decât cei de acasă.” (Dorin Tudoran, în „După ce a dispărut dictatura, am descoperit că mulți dintre noi ne purtăm ca niște tirani de buzunar”, în *Revista* 22, nr. 4, 1 februarie 1991; Gabriela Adameșteanu: intervievator).

¹⁰ Dorin Tudoran, „În principiu; dar în practică?”, în *Adaptarea la realitate*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982, p. 89.

¹¹ Dorin Tudoran, „Pisicuț – prima strigare”, în *Pisicuț. Somnografii*, Pitești, Paralela 45, 2010, p. 11.

¹² Dorin Tudoran, „Postfață”, în *Kakistocrația*, p. 585.

și prefațată de Mircea Mihăieș, sintagma-titlu *Transcendența interzisă* amintind de „Idealitatea goală” a lui Baudelaire¹³ sau de „transcendența goală” a lui Rimbaud¹⁴.

Ultimul turnir are un sumar de 68 de titluri: 12 fiind din *Mic tratat de glorie*, 7 – din *Cântec de trecut Akheronul*, 9 – din *Uneori, plutirea*, 8 – din *O zi în natură*, 10 – din *Respirație artificială*, 6 – din *Pasaj de pietoni*, 16 – din *De bunăvoie, autobiografia mea*. Din *Notă asupra ediției* înțelegem ce și-a propus antologatorul să înfăptuiască. În privința titlurilor reținute, Mircea Mihăieș n-a respectat „ordinea avută în plachetele originale”, dar „nici cronologia scrierii și publicării lor”¹⁵.

Cronologia scrierii textelor selectate de Mircea Mihăieș cine o cunoaște? Și de unde? Autorul, dacă o fi păstrat manuscrise, dacă și-a notat astfel de amănunte în ele. Formulând: „nici cronologia (...) publicării lor”, Mihăieș se gândește la cronologia poeziilor extrase, cea rezultând din nerespectarea cronologiei volumelor în care ele fuseseră incluse? Dacă s-a intenționat să se spună asta, atunci este în ordine.

Indicii temporale ori spațio-temporale privind scrierea poeziilor, Tudoran ne oferă în cazuri rarissime. În *Mic tratat de glorie*, *Cântec de trecut Akheronul*, *Uneori, plutirea* și *Pasaj de pietoni* nu descoperim niciunul, în *O zi în natură* le găsim sub „Biografie” (Spitalul Colentina, aug. 1974), în „Fragmente dintr-un jurnal aproape apocrif”, unde se plasează în poziție de subtitluri (28 octombrie, 31 octombrie, 7 iulie, 25 mai, 3 iunie, 11 august, 15 septembrie, 25 decembrie, 8 octombrie, 30 iunie, 23 martie, 9 aprilie, 30 iunie, 11 august), sub „Nu știu” (Florența, 1974). În *Respirație artificială* – sub „În amintirea desăvârșitelor pasteluri de altădată” – citim: Neptun, septembrie 1977, pe când în vol. *De bunăvoie, autobiografia mea* le întâlnim sub „Romanță la Post-restant” (Paris, 31 decembrie 1981), sub „Și eu vorbindu-vă” (Mannheim, decembrie 1980), sub „Viitorul facultativ” (Decembrie, 1982), sub „De neuitatul Caligula” (30 iunie 1983), sub „Cristofor către Columb” (30 iunie 1984).

În ceea ce privește ziua de 30 iunie, pe care Tudoran o trece atât sub „De neuitatul Caligula” și „Cristofor către Columb” din *De bunăvoie, autobiografia mea*, cât și sub „Învingătorul – povestind un vechi poem” (30 iunie, 2009) și „Ultima epistolă de la fratele Tecumseh” (30 iunie, 2010) din *Pisicuț. Somnografii*, s-ar dezvolta fel de fel de considerații, dacă nu pierdem din vedere că 30 iunie este ziua de naștere a omului Tudoran, care nu este același lucru cu timpul nașterii poetului:

Am început, iubito, să m-aplec / sub litere, ca un hamal bătrân, / mi-s ochii numai sânge; dacă plec / tu șterge-mi fața cu un pumn de fân. // Am început, de mult, să par / ceea ce vorba mea cuvântă, / pe tâmpla-mi obosit altar – / port raza lunii totdeauna frântă. // Am început, iubito, să mă-nclin / sub o lumină rece și subțire; / de mă mai afli, șterge-mă cu in / muiat în apa fără de mahnire.¹⁶

Excluzând arbitrariul din procesul structurării sale, *Ultimul turnir* afirmă, pe lângă „o ordine de lectură”¹⁷, a antologatorului, și „un scenariu al evoluției nu atât a « meșteșugului » poetic, cât a viziunii creatorului”¹⁸, ne dă asigurări M. Mihăieș, cel preocupat de conturarea imaginii poetului „a cărui creație se dispensează cu ușurință

¹³ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Univers, 1998, p. 44.

¹⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵ Mircea Mihăieș, „Transcendența interzisă”, în *Ultimul turnir*, Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 9.

¹⁶ Dorin Tudoran, „Scrisoare”, în *O zi în natură*, București, Cartea Românească, 1977, p. 73.

¹⁷ Mircea Mihăieș, „Notă asupra ediției”, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 9.

¹⁸ *Ibidem*.

de didacticismul periodizărilor și al clasificărilor tematice ori stilistice”¹⁹, în prim-plan fiind ambiția lui, a antologatorului, de a produce – printr-o „lectură pur estetică”²⁰ – una „din acele rare și atât de necesare cărți de recitare”²¹. Două sunt verbe în jurul cărora se încheagă comentariul care prefațează *Ultimul turnir*: „am încercat să fac o lectură pur estetică”²² și „Am vrut să pun între paranteze tot ceea ce știam despre autor.”²³ Ceea ce și-a propus M. Mihăieș – să transforme într-o absență „un subiect al enunțării, adică (...) o entitate biografică”, cunoscută grație exemplarității sale, și să îl devoaleze pe „Autorul Model, autorul produs de text”²⁴ – nu reprezintă o surpriză: „Am făcut abstracție de persoana lui fizică și de biografia lui. Decizie dureroasă – pentru că ele însele pot fi subiectul unui roman palpitant.”²⁵ Perspectiva de lectură a lui M. Mihăieș este într-o consonanță cvasigenerală, una de receptare, pe care o sintetizează Umberto Eco într-un dialog cu Marin Mincu:

Ceea ce mă interesează este imaginea pe care autorul mi-o dă despre sine, imagine care se prezintă ca strategie textuală, ca o strategie de invitații și propuneri pe care textul i le face cititorului. (...) Autorul din text nu este cel care scrie sau produce textul, ci cel la care trimite vorba *eu* care apare în text.²⁶

Inițiind „o lectură de tip « anistoricist »”²⁷, Mircea Mihăieș era conștient că existau pierderi semnificative, sigure pentru antologator (în ce sens?), dacă nu pentru antologat, dar nu se pronunța nici în ce mod s-ar cuantifica ele, nici dacă și-a impus să diminueze efectele opțiunii sale, prin care cititorul postdecembrist, fără îndoială, a fost mai degrabă îndepărtat decât apropiat de literatura unui scriitor anihilat de sistem: „O lectură care poate fi păguboasă pentru autorul antologiei, însă din care poetul nu pierde nimic.”²⁸ Acceptând că „Dorin Tudoran rămâne, fatalmente, poetul acelei perioade”²⁹, lectura lui M. Mihăieș, „« anistoricistă »”, ajunge – doar din punctul său de vedere – o necesitate și o datorie („cu atât mai mult cu cât e vorba și de o luptă cu timpul”³⁰), numai astfel poezia lui D. Tudoran fiind obligată să își susțină probele sale de viabilitate, prin ceea ce fusese considerat ca reprezentând miezul de foc al ei:

Însă adevărata întrebare la care răspunde o astfel de antologie e alta: cât din ceea ce constituia excelența poeziei lui Dorin Tudoran în momentul publicării a trecut cu bine proba timpului?³¹

Nu doar lupta cu opera literară a contat („cât am citit și recitit volumele de versuri ale lui Dorin Tudoran”³²), ci și restricțiile de natură editorială, prin urmare ne

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Mircea Mihăieș, „Transcendența interzisă”, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 5.

²¹ Mircea Mihăieș, „Notă asupra ediției”, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 9.

²² Mircea Mihăieș, „Transcendența interzisă”, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 5.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Umberto Eco, în Marin Mincu, *Semiotica literară italiană*, București, Univers, 1983, p. 73.

²⁵ Mircea Mihăieș, *Transcendența interzisă*, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 5.

²⁶ Umberto Eco, în Marin Mincu, *Semiotica literară italiană*, op. cit., p. 73.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Mircea Mihăieș, *Transcendența interzisă*, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 5.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

aflăm în fața unui produs literar, *Ultimul turnir*, care ar fi fost altfel dorit de către realizatorul lui: „Culegerea de față (și doar spațiul editorial nu îngăduie ca ea să fi fost de trei sau patru ori mai amplă) dă un răspuns eclatant unei întrebări, de altfel legitime, de acest gen.”³³ Dacă editorul îi dădea mână liberă, M. Mihăieș ar fi tipărit o antologie de 3–4 ori mai voluminoasă? Cine numără poeziile din *Ultimul turnir* află că sunt 68. Dacă vom înmulți cu trei sau patru, rezultă un total de 204 ori 272. Dacă urmărim sumarele cărților lui D. Tudoran, ne dăm seama că a tipărit 397 de texte (*Mic tratat de glorie* – 57, *Cântec de trecut Akheronul* – 26, *Uneori, plutirea* – 55, *O zi în natură* – 74, *Respirație artificială* – 42, *Pasaj de pietoni* – cele 32 de inedite, *De bunăvoie, autobiografia mea* – 111).

În caz că Mircea Mihăieș n-ar fi fost blocat de limitele „spațiului editorial”, așa cum zice, el ar fi lansat o altă variantă a *Ultimului turnir*, înțelegem din spusele sale, care ar fi strâns între copertile ei mai mult de jumătate din cele 397 de poezii tipărite de Tudoran, începând din 1973, de la *Mic tratat de glorie*, și terminând în 1986, după *De bunăvoie, autobiografia mea*, însemnând că *Ultimul turnir* ar fi rivalizat, numeric, cu *Tânărul Ulise* (2000), excelent edificiu scriptural în care se vor armoniza 226 de titluri. În această situație ipotetică, ar fi imposibil să ocolești o întrebare: în ce mod și-ar fi organizat antologatorul constructul poetic? Ar mai fi luat peste picior „didacticismul periodizărilor și al clasificărilor tematice ori stilistice”³⁴? Cu siguranță că altfel ar fi procedat, din pricină că obiectul selecției i-ar fi impus-o.

Cum a procedat Dorin Tudoran, altfel decât antologatorul Mircea Mihăieș, ne-o arată *Tânărul Ulise* (2000), prin care fostul disident – conștient de falia pe care dictatura ceaușistă a produs-o între el și cititorii lui³⁵ – și-a deschis *dosarul* recuperării poetice și interpretative, cel mai bogat în preferințe literare și cu o selecție largită de referințe critice, una de mare ajutor celor ce nu îl mai aveau ori nu îl avuseseră în vizor pe semnatarul versurilor în care se salvează suferința victimelor din comunism:

Ce târziu am observat că nu mai eram / și ce normală mi-a apărut întâmplarea / ce-a îngrozit pe-atâția făcându-i să se clatine – / moartea mi se pare acum pâinea și sarea. // Cine rupe din pâine trebuie să-nghită bucata, / cine a înmuiat în sare va afla gustul ei, / peste toate vorbele noastre descărnate / ca peste-o esplanadă – zborul rotat al unor porumbei. // Ce târziu am aflat că nu face nimic, / că nu e nici măcar-o dramă, dărmite-o tragedie, / să dispari așa, dintr-o dată, la un semn / ce ți se-arată deocamdată numai ție.³⁶

Antologia *Tânărul Ulise* (Editura Polirom, 2000) este alcătuită din 20 de poezii din *Mic tratat de glorie*, 10 din *Cântec de trecut Akheronul*, 25 din *Uneori*,

³³ *Ibidem*.

³⁴ Mircea Mihăieș, „Transcendența interzisă”, în *Ultimul turnir*, op. cit., p. 9

³⁵ „Dacă biografia autorului în cauză ar fi fost mai puțin marcată de fracturi dintre cele mai dure (de la interdicția de a fi publicat și comentat la expatriere), antologia de acum s-ar fi cuvenit să cuprindă poate chiar mai puțin de un sfert din poeziile strânse între aceste coperti. (...) Poetul ce vine azi la întâlnirea cu mulți cititori care știu despre el foarte puțin ori aproape nimic nu poate încheia aceste câteva rânduri lămuritoare fără a-și exprima profunda recunoștință celor ce au avut ideea acestei antologii și celor ce i-au acordat un spațiu nemeritat de generos, condiții dintre cele mai râvnite pentru ca revenirea sa în fața cititorilor să fie una semnificativă...” (Dorin Tudoran, „Postfață”, în *Tânărul Ulise*, Iași, Polirom, 2000, p. 327).

³⁶ Dorin Tudoran, „Deocamdată, numai ție”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, Bacău, Amphion, 2020, p. 142.

plutirea, 41 din *O zi în natură*, 30 din *Respirație artificială*, 27 din *Pasaj de pietoni*, 73 din *De bunăvoie, autobiografia mea*. Sumarul de 226 de opțiuni se datorează cooperării dintre autor și Emilian Galaicu-Păun, a cărui memorie se prezentifică în enunț, el vorbind despre colaborarea lor, despre adeziunea lui D. Tudoran la selecția severă, care i-a fost propusă, despre acel plus minim de contribuție auctorială, din pricini sentimentale, astfel *Tânărul Ulise* (antologie recuperatorie) fiind realizarea lor:

Nu țin minte ce mi-a răspuns, doar că peste câțiva ani – Dorin a rămas la Chișinău tocmai 7, ai vacilor grase? slabe?! nu știu să spun – m-a întrebat la un moment dat dacă nu aș vrea să fac o selecție la sânge din tot ce a scris el, căci urma să-i apară o antologie la Polirom. M-am simțit onorat, și totodată foarte responsabil – poate de aceea am fost foarte „zgârcit” în selecția mea, lăsând pe dinafară cel puțin jumătate de texte. Ceea ce m-a mirat foarte mult a fost că Dorin Tudoran a ținut cont de „lista lui Em. G.-P.” (...), adăugând doar câteva, numărate pe degetele de la o singură mână, poeme (din „motive sentimentale”, cum mi-a zis el atunci).³⁷

Antologatorului său, Mircea Mihăieș, Dorin Tudoran i-a rămas recunoscător, din moment ce l-a readus pe poet, așa cum a crezut de cuviință și cât a reușit, în piața literară, indirect provocându-l să acționeze – ceea ce avea să fie destul de târziu, peste 8 ani, în 2000 – în vederea reinstaurării dreptului operei sale de a fi în lume, cu noi, nu închisă în vreun sertar, de unde să îi reamintească fostului disident că fusese un exemplar într-o țară care se pregătise să îi ia libertatea și, poate, chiar viața.

Revenirea la fosta lui poezie – trădată în 1985, după plecarea în S.U.A. – era prea puțină bucurie și mult mai mult chin, iar tergiversarea retipăririi cărților sale predecembriste se transformase, fără știința lui D. Tudoran, într-o terapeutică perfidă și temporară, de care – sub presa amicitiei literare – avea să se debaraseze, retrăind cutezanța confruntării cu cititorul care evoluase din 1979, de la *Semne particulare* și *Pasaj de pietoni*, până în 2000, la *Tânărul Ulise*, prin care lectura *anistoricistă* a lui Mircea Mihăieș va fi abandonată, optându-se chiar pentru opusul ei:

După ce am refuzat, un deceniu, ideea de a întocmi o antologie cuprinzătoare, m-am convins că n-ar fi chiar o idee proastă. (...) Problema rămâne că după atâția ani de absență (de la anii interdicției până la cei ai propriului dezinteres față de prezența mea pe scena poeziei românești) trebuie să găsesc – de la textele selectate la referințele critice – un model care să fie cu adevărat util criticului spre a înțelege cu ce autor are de-a face, dacă merită ori nu să-l aibă în vedere pe viitor.³⁸

Sumarul vol. *Viitorul facultativ. Poezii alese/ Optional Future. Selected poems* (Editura Fundației Culturale Române, București, 1999³⁹) este bipartit. Prima

³⁷ Emilian Galaicu-Păun, <http://www.europalibera.org/content/blog/27104856.html>.

³⁸ Dorin Tudoran, în „Am destin. Și pentru așa ceva nu există merite personale. Ți se dă”, în *Convorbiri literare*, nr. 8, august 1999; Cassian Maria Spiridon: intervievator.

³⁹ „După încetarea războiului – ba rece, ba foarte fierbinte – dintre autoritățile române și « obiectivul Tudorache » (aka Dorin Tudoran), în 1999, Editura Fundației Culturale Române publica un volum bilingv intitulat *Viitorul Facultativ – Poezii alese / Optional Future – Selected Poems*. Volumul cuprindea 63 de poezii din cele 111 aflate în *De bunăvoie, autobiografia mea*. Era o inițiativă Augustin Buzura – Carmen Firan inclusă în programul Romanian Gateways desfășurat în Washington D.C. Prefața era semnată de Ion Bogdan Lefter, iar traducerea poemelor din română în engleză îi aparținea lui Marcel Corniș-Pop. O bună

parte – *DE BUNĂVOIE, AUTOBIOGRAFIA MEA* – reunește 29 de poezii („Ucenicie”, „De bunăvoie, autobiografia mea”, „Atât numai”, „Echilibru precar”, „Noutăți”, „Fasching”, „Remember”, „Ireproșabil”, „Două canine”, „Un sărut în amurg”, „Scrisoare neterminată dintr-o călătorie mai mult închipuită”, „Pro domo”, „Raza”, „Ultima zăpadă”, „Cineva”, „Despre maxilarul inferior de tot”, „Visul unei nopți de vară la malul oceanului”, „Mărturisirea scribului pamfletar”, „Glorie cepii!”, „Exerciții de noapte”, „Pe neașteptate”, „Doar gloria”, „Puțină gravură”, „Zidul morții”, „Scadența”, „Artă poetică”, „Și eu vorbindu-vă”, „Zaruri”, „Viitorul facultativ”), iar a doua parte, *IO, SATURNALIA!*, consolidează arhitectura *Viitorului facultativ*. *Poezii alese/ Optional Future. Selected poems* cu 34 de titluri („Despre Saturnalii”, „Caligula”, „Antichitate”, „Mi s-a spus”, „Nesfârșita pribegie”, „Orbul”, „Trebuie; favoritul”, „Chinga”, „Casca”, „Pax Romana”, „Falsul Popeye sau balada spanacului”, „Însemnare”, „Ședința de igienă psihică”, „Și tu care”, „O anume răcoare”, „Arsura”, „Gravură”, „Numai”, „Arș!”, „Capriciile modei”, „Farsa”, „Planuri de evadare”, „Criza mondială a nemuritoarelor povești”, „Mărturisiri de nemărturisit”, „Crucea”, „Maestrul către ucenicul său”, „Infern – cu Hanibal ante portas”, „Marele pavoaz”, „Pastel de toamnă”, „Despre cuvânt”, „Talpa”, „Topitoria de plumb”, „Jurnal din subterană”, „De neuitatul Caligula”). Cele 63 de poezii provin din *De bunăvoie, autobiografia mea* (Editura Nord, Aarhus, 1986), această carte având un sumar de 111 titluri.

Din *De bunăvoie, autobiografia mea* (1986), Marcel Corniș-Pop a reținut 63 de bucăți, le-a tradus în engleză, astfel a ieșit în lume, în 1988, *Optional Future. Selected poems* (Europa Media, Inc., Daphne, Alabama, USA), pe care Editura Fundației Culturale Române l-a repus în circulație la București, în 1999, însoțit de prefața lui Ion Bogdan Lefter: *Poezia „omului revoltat”*. Volumul *De bunăvoie, autobiografia mea* (1986) fusese împărțit în două mari grupaje de texte. Primul se intitula *VIITORUL FACULTATIV*, acesta însumând 48 de poezii, al doilea – *IO, SATURNALIA!* – totalizând 63 de titluri. Din selecția lui M. Corniș-Pop lipsesc 19 poezii din *VIITORUL FACULTATIV*, devenit *DE BUNĂVOIE, AUTOBIOGRAFIA MEA*, iar alte 29 de titluri, din *IO, SATURNALIA!*, au rămas pe dinafara traducerii.

După 1986, odată cu *De bunăvoie, autobiografia mea* (Aarhus, Danemarca), și după 1988, odată cu *Optional Future* (Daphne, Alabama), care nu fuseseră (se știe de ce!...) accesibile cititorului român, D. Tudoran a dispărut definitiv – în ipostaza de poet – din sfera de interes a publicului român, această realitate prelungind alta mai revoltătoare, care debutase după *Semne particulare și Pasaj de pietoni*, în 1979.

În 1992, Editura de Vest – prin selecția lui Mircea Mihăieș (*Ultimul turnir*) – l-a repatriat pe poetul D. Tudoran. Ediția bilingvă *Viitorul facultativ. Poezii alese* (1999) va relua procesul recuperatoriu, punând la dispoziția iubitorilor de poezie 63 de titluri din *De bunăvoie, autobiografia mea*, din care M. Mihăieș, în *Ultimul turnir*, a extras 16 titluri („Pro domo”, „Viitorul facultativ”, „De bunăvoie, autobiografia mea”, „Ce ni se cuvine”, „Un sărut în amurg”, „Ucenicie”, „Exerciții de noapte”, „Coptura”, „Slavă ție, Caracalla!”, „Cristofor către Columb”, „Fasching”, „Atât numai”, „Echilibru precar”, „Ghetto”, „Despre Saturnalii”, „Prolog”), 6 dintre ele

mișcare PR pentru Fundația Culturală Română – cu propria-mi complicitate lirică, deveneam un pod între București și Washington. E timpul să zâmbesc.” (Dorin Tudoran, „Cuvânt înainte. Sticla. Apa. Malul. Oamenii”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, op. cit., p. 7).

(„Ce ni se cuvine”, „Coptura”, „Slavă ție, Caracalla!”, „Cristofor către Columb”, „Ghetto”, „Prolog”) absentând din *Viitorul facultativ. Poezii alese* (1999).

Pe când aura poetului D. Tudoran pălea până la pâlpâire, aura dizidentului și a expatriatului Tudoran își sporea luminiscenta mai ales grație atitudinii inflexibile, împinse până la sfidarea oricărei griji de autoprotejare, responsabile de această mutare de accent făcându-se posturile de radio occidentale, care le-au provocat insomniile epoletaților de la București, dar și poetul care și-a impus divorțul de propria poezie, viața obligându-l, după 1985, să se reinventeze profesional, să lucreze, de exemplu, la *Foreign Policy Research Institute* și la *International Foundation for Electoral Systems*, să se ocupe doar de literatura altora, prin revistele *Agora* și *Meridian*:

În schimb, notorietatea politică a lui Tudoran a crescut mereu. Deși s-a aflat în deceniul trecut pe lista neagră a regimului comunist, a cărui cenzură n-a mai permis nici măcar menționarea numelui său, posturile de radio occidentale cu emisii în limba română au ținut mereu publicul din țară la curent cu protestele sale și, mai târziu, cu ce a făcut după plecarea în exil (interviuri, articole, editări de reviste). Pentru mediile internaționale preocupate de situația din regiune, a devenit de-a lungul anilor '80 unul dintre cei mai respectați dizidenți din jumătatea comunistă a Europei.⁴⁰

După 1990, gazetarul Dorin Tudoran a revenit, în forță, „pe piața jurnalistică românească, publicând mult și recâștigându-și mai vechiul prestigiu de gazetar și polemist”⁴¹, poetul Tudoran lăsându-se așteptat, el trecând de la *interzis*, de regimul totalitar ceaușist, la *autointerzis*, rămânând surd la îndemnul celor hotărâți să îl readucă la poezie, scriind-o sau retipărind-o pe cea din volumele predecembriste:

Câțiva prieteni și scriitori importanți nu au vrut să accepte ceea ce hotărâsem eu – să nu mai public, sau să nu republic vreodată poezie. Așa a apărut antologia de la Editura de Vest, plănuită de Vasile Popovici și întocmită, cu o atenție față de care nu am fost niciodată capabil să mă revanșez, de Mircea Mihăieș. Chiar și după acel moment, am refuzat să fac o antologie, sau două, mai cuprinzătoare din poemele mele.⁴²

În *De bunăvoie, autobiografia mea*, eul biografic și eul poetic („autorul care produce textul” și „autorul produs de text”⁴³) nu se mai luptă pentru supremația de la nivelul scriiturii, din pricină că s-au armonizat fără mari sincope. Cel ce trage la cântar cu mult folos – fiind sprijinit de siamezul său, *eul poetic* – este *eul biografic*, deși noi facem alergie la prezența lui. Autopunerea la adăpost – prin trucuri de formulare („... la ceea ce *va fi trăit* autorul în anii radicalizării sale politice...”, „Ce *va fi simțit* Tudoran ieșind din tăcerea impusă de un regim dictatorial și represiv putem întrezări...”, „... *nu e deloc abuziv* – cunoscând biografia lui Tudoran – *să vedem* în « sărbătoarea » invocată o metonimie ironică a festivismului comunist și în «părăsirea» ei silită un sinonim al exilării”⁴⁴) – se infiltrează în comentariul lui Ion

⁴⁰ Ion Bogdan Lefter, „Poezia « omului revoltat »”, în *Viitorul facultativ. Poezii alese*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 9.

⁴² Dorin Tudoran, în „Am destin...”, *op. cit.*

⁴³ Umberto Eco, în Marin Mincu, *Semiotica literară italiană*, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ Ion Bogdan Lefter, „Poezia « omului revoltat »”, *op. cit.*, p. 12.

Bogdan Lefter, unul dintre prea puținii scriitori care i-au rămas alături lui D. Tudoran de-a lungul bătlăiei sale cu sistemul, cu securiștii și delatorii lor, cu politicienii zilei:

Fără a se ralia celor pe care le făceam eu, au fost câțiva scriitori care nu au decis să mă considere deja mort și să mă... ocolească. (...) Deși nu și-a asumat riscul de a merge la aeroport, Ion Bogdan Lefter a venit să-și ia la revedere de la mine, soția și fetița mea, cu doar câteva ore înainte ca eu să părăsesc apartamentul mamei mele.⁴⁵

În vreme ce I. B. Lefter se ferește să sublinieze excelența colaborare dintre biografic și poetic, fără să cuteze să o respingă definitiv, omul și scriitorul Tudoran radiază linia de separație dintre existență și literatura lui („nu sunt aidoma acestui poem al meu – sunt el”⁴⁶). Ce asigură trăinicia unirii dintre spectacolul realității și spectacolul scriiturii este „dăra de sânge” („Tradiție și inovație”) din paginile poveștii disidenței poetului, de care se făcea răspunzătoare dictatura, pentru care nu a dat și nu va da seamă vreodată, orice tragedie predecembriștă fiind convertită în motiv cultural cu minimă audiență la postdecembriștii ignoranți, nepăsători:

Mie – care n-am memorat niciodată o poezie de-a mea! – îmi vin în minte (în fața acestui chip descompus de miopie și de apa ce-l scaldă), îmi bat pe celulele creierului niște versuri: «Îmi strâng capul în mâini – / printre degete-mi curg / câteva foste trăsături ale chipului: / câțiva munți s-au prăbușit / câteva mări au secat / și toată această hartă răvășită / zvâcnește în palmele mele / ca o cenușă încă fierbinte. / (...) / Am vreme să gândesc doar atât: *nu sunt aidoma acestui poem al meu – sunt el!*”⁴⁷

Cea din urmă antologie de autor, *Pisicuț. Somnografii* (2010), se dovedește a fi mai puțin generoasă, numerică, decât *Tânărul Ulise* (2000). Dacă în *Tânărul Ulise* fuseseră incluse 226 de poezii, aici, în *Pisicuț. Somnografii*, sumarul este redus la 147 (11 – din *Mic tratat de glorie*, 10 – din *Cântec de trecut Akheronul*, 19 – din *Uneori, plutirea*, 23 – din *O zi în natură*, 17 – din *Respirație artificială*, 22 – din *Pasaj de pietoni*, 45 – din *De bunăvoie, biografia mea*). Celor 147 de titluri li se adaugă 7 inedite, 5 dedicate unor scriitori: Mircea Mihăieș, Mariana Marin, Ileana Mălăncioiu, Nicolae Prelipceanu, Mircea Martin, iar unul: „Mie însumi, că trebuie să stau și eu de vorbă cu cineva, nu?”⁴⁸ Renunțând la secțiunea de referințe critice din *Tânărul Ulise*, *Pisicuț. Somnografii* reactivează criteriul cronologic de structurare a întregului (*Mic tratat de glorie* [1973] și *Cântec de trecut Akheronul* [1975], *Uneori, plutirea* [1977], *O zi în natură* [1977] și *Respirație artificială* [1978], *Pasaj de pietoni* [1979] și *De bunăvoie, autobiografia mea* [1986]), excepție făcând *Poeme inedite*, care ne întâmpină nu la sfârșitul volumului, ci la începutul lui.

Antologistul afirmase – în 2000 – că volumul „de acum s-ar fi convenit să cuprindă poate chiar mai puțin de un sfert din poeziile strânse între aceste coperti”⁴⁹,

⁴⁵ Dorin Tudoran, în *Nu pot stinge încă definitiv rebeliunea din mine în fața imposturii, prostiei și orbirii*, în Nicolae Coande, *Celălalt capăt. Interviuuri*, București, Curtea Veche Publishing, 2006, p. 147.

⁴⁶ Dorin Tudoran, „Mai mult ca perfectul singurătății”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, Editura Nord, Aarhus, Danemarca, 1986, p. XXIII.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Dorin Tudoran, *Pisicuț. Somnografii*, op. cit., p. 15.

⁴⁹ Dorin Tudoran, „Postfață”, în *Tânărul Ulise*, op. cit., p. 327.

dar azi – după ce traversăm *Pisicuț. Somnografii* – ne dăm seama că exagerase în privința exigenței de antologator, pe care ar fi trebuit să o exercite asupra creației sale, întrucât cuprinsul de 154 de titluri al noii antologii nu corespunde celui „... chiar mai puțin de un sfert din...”, cel anunțat în postfața *Tânărului Ulise*.

Când își antologhează opera, scriitorul se re-(răs-)citește, (re-)selectează conținuturi, după preferințele sale, firește, ne face propuneri de lectură, întreținându-și speranța realizării unei cât mai potrivite viziuni asupra creației sale. Cititorul de azi, din 2000, nu este același D. Tudoran, lectorul de altădată, cel din *Semne particulare* (1979) și din *Pasaj de pietoni* (1979), două antologii predecembriste, dar limitele exigenței de antologator de acum, din 2000 și din 2010, trebuie modelate în funcție de publicul de autor pe care poetul reîntors la poezie, din 1999, îl bănuiește doar. Obsesia punerii semnului egalității între idealul alegerilor irecuzabile și realizarea acestuia nu se poate sustrage, totalmente, de sub acțiunea celui spirit concesiv pe care orice poet îl poartă în sine, drept care Tudoran își impune un grad de indulgență față de text, față de propria evoluție literară. De ce această mărinimie auctorială? Pentru că ambii (autor și receptor: unul singur, în realitate, semnatarul *Tânărului Ulise*, 2000) colaborează în proiectul de recuperare motivată, absolut necesară, a ceea ce s-a deteriorat grație despotismului cultural ceaușist, al inomabilelor Teze din iulie 1971, în care oficialii erau Securitatea, poliția de partid și dragii lor protocroniști.

Postfațând *Pisicuț. Somnografii*, Mircea Martin apreciază că poezia lui Dorin Tudoran „se schimbă programatic de la un volum la altul, dacă nu chiar de la un titlu la altul” (o exagerare polemică?), astfel că ea relevă „gustul – artificial – al noutății și mai puțin pe acela – organic – al refrenului”⁵⁰, acum reproșându-li-se preopinienților că ar ignora „permanentul efort inovator al poetului”⁵¹.

Că poezia lui Dorin Tudoran nu este, din punctul de vedere al artizanului *Dicțiunii ideilor*, nici „spunere firească, nici rostire inspirată”, nici „joc verbal mai mult sau mai puțin ingenios”, nici „cavalcadă necontrolată de imagini”⁵², înțelegem, chiar o susținem, cu toată împotrivirea pe care o găsim în anumite zone de referință de pe harta întregului. Ideea că ar fi „gândită, construită, lucrată, «potrivită»”⁵³, el, scriptorul, fiind un manufacturier din zodia cerebralilor, nu ne reține, completamente, printre adepții ei, deoarece practica textuală nu probează existența pură nici a tipului de poet natural, nici a tipului de poet artificial (făcut, lucrat). Fiindcă postfațatorul este captivul ideii că textul „se face, pe de o parte, din calcul constructiv, pe de altă parte și, în același timp, din încercarea de a îndepărta urmele prezenței acestuia”⁵⁴, ceea ce este imposibil de demonstrat, fiindcă este imposibil să decelăm procedeele de afirmare a anihilării impresiei de fabricat, Mircea Martin ajunge la concluzia, deloc surprinzătoare, că poetul „se află, nu o dată, la o anumită distanță de propriul poem, de viața acestuia și chiar de propria viață”⁵⁵. Dar cui nu i se întâmplă așa? Și după ce reguli, prin ce mijloace vom cuantifica imanenta distanțare? Că în facerea poemului

⁵⁰ Mircea Martin, *Opera și viața unui om întreg, în Dorin Tudoran, Pisicuț. Somnografii*, p. 263.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

„conștiința poetică joacă un rol decisiv”⁵⁶, ce nu reprezintă o realitate singulară la nivel teoretic sau de practică, D. Tudoran și-ar fi impus (o fi având vocație în zisa direcție?) să nu se afirme drept producător de *arte poetice* explicite, delimitative și belicoase, însă nu puține rămân titlurile (M. Martin exemplifică, noi putând adăuga și altele) pe care să le interpretăm ca *arte poetice*, în acest fel convertind *implicitul* în *explicitul* definitoriu, convingător și memorabil.

Ceea ce săvârșește benefic (aidoma altora, Ion Bogdan Lefter, de exemplu) M. Martin în lecturarea poeziei lui Tudoran este readucerea scriitorului în contextul socio-cultural predecembrist, definibil printr-o indecentă mistificare înălțată la rang de lege, prin asaltul de intervenții brutale, literare și nonliterare. Criticul reînnoadă figura artistului (*ființa de hârtie*) cu figura omului (*ființa de sânge*), care – luptând cu Securitatea, cu Cenzura și cenzorul intern – n-a abdicat de la condiția lui de poet.

Fiind temelia demonstrației în această direcție, *De bunăvoie, autobiografia mea* scoate în vitrină poezii (de pildă: „Cronică din alt veac”, „Falsul Popeye sau balada spanacului”, „Romanța cu piticul istoric”, „Întâmplare aproape asiatică”) care ușor i s-ar contrapune viziunii lui M. Martin. Dacă îl înțelegem bine, acesta ar despărți poetul – care lucrează cu detururi literare, care îl fac să fie ceea ce trebuie să fie: poet – de oratorul de la Colocviul Național de Poezie din 1978 sau din ședințele Consiliului de conducere al U.S.R., de expeditorul de scrisori, de eseuri de la Europa Liberă, de epistoierul care (în 1984) cerea să i se întrerupă statutul de ostatic politic:

Cine știe însă – și din păcate cei care știu sunt astăzi tot mai puțini – cum a plecat Dorin Tudoran din România, în 1985, ar putea fi surprinși, citindu-l, să descopere că poezia sa nu mizează pe subversivitate, că reacția sa poetică la opresiunea cu care a fost contemporan nu a ales căi directe și spectaculos-riscante. Nu pentru că autorului i-ar fi lipsit curajul, căci cine a riscat mai târziu să reacționeze în public prin mesaje transparente, câtuși de puțin echivoce, ar fi putut, cu atât mai ușor, s-o facă prin intermediul poeziei și sub protecția ei. Ne confruntăm cu o problemă a mizelor: a operei și a persoanei, a poetului și a omului. Departate de a evita implicarea socială prin poezia proprie, el a înțeles să rezerve – în ultimă instanță – riscul major pentru persoana sa.⁵⁷

Spre finalul postfeței, M. Martin aduce în discuție conceptul de „om întreg”, pe care îl extrage dintr-o tabletă a lui Geo Bogza, pe care îl adaptează scopului de azi, înlocuind „noi care va trebui să rămânem” (Geo Bogza) prin „cei care ar trebui să fim” (M. Martin). Ce înseamnă „om întreg” în viziunea lui M. Martin? Multe, însă demnitatea (tronând peste primejdii!...) se așază la temelia edificiului omului plener, a cărui efigie o recunoaștem în personalitatea lui Dorin Tudoran:

Ca să fii un om întreg trebuie, cred, să ai multe calități și, mai cu seamă, să știi și să poți să le exerciți astfel încât să-i faci și pe alții să se bucure de plenitudinea lor. Dar nu trebuie – cu nici un chip – să-ți lipsească demnitatea. Demnitatea nu e un dar, demnitatea se cucerește și se apără. Chiar și în cele mai grele condiții, chiar și în vremuri de urgie, chiar și atunci când viața ta, a soției și a fiicei tale sunt amenințate direct, imediat, chiar și atunci când lehamitea, oboseala

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Mircea Martin, Opera și viața unui om întreg, în Dorin Tudoran, Pisicuț. Somnografii, p. 264.*

și teama ar fi putut îndreptăți renunțarea – nu numai în privirile, oricum ferite ale altora, dar și în propriii tăi ochi.⁵⁸

Nu de puține ori, exemplele putând fi înmulțite, *rădăcina* poemului, pe care îl construiește disidentul Tudoran, se înfîșe în autobiografic, adânc, își extrage tăria, credibilitatea și autenticitatea din calvarul socio-profesional, fără să se preocupe de măști, de travestiuri, de stratageme, ea rămânând goală, despuiată de orice mediere:

În câteva poeme, confesiunea lirică se aproprie tulburător de autobiografie, se confundă cu ea: „Să nici nu știi / măcar / dacă ești / ori de ce ești bolnav / să-ți pârâie oasele / să ți se frângă / dară / ca un braț de găteje / să treci strada aiurea / fără să-ți pese dacă / din dreapta / ori din stânga va veni / să-ți fie lehamite / să-ți fie numai lehamite.” („Strada, aiurea”)⁵⁹

Când opera, care își caută cititorii să dialogheze, și omul, care a făurit-o de-a lungul vieții de excepție, se situează în planul exemplarității și al exponențialității, criticul vine să li se închine, azi îndemnându-și *auditoriul* să se comporte aidoma:

Dorin Tudoran a fost unul dintre foarte puținii scriitori români care au ieșit demni și dârji din ultima dictatură comunistă. El n-a vrut să fie atunci doar un om de hârtie, a vrut să fie un om întreg. Să nu uităm acest lucru: așa s-ar cădea, așa se cade. Prețuirea noastră vizează meritele unui poet, dar și onoarea unui om cu adevărat demn, a unui om întreg.⁶⁰

Interzis fiind încă din 1982 (fără să existe, desigur, documente în acest sens) în România lui Nicolae Ceaușescu și a generalului Iulian Vlad, Dorin Tudoran a revenit, după 1990, în spațiul cultural românesc prin reeditările de poezie (*Ultimul turnir*, 1992; *Viitorul facultativ / Optional Future*, 1999; *Tânărul Ulise*, 2000; *Pisicuț. Somnografii*, 2010; *De bunăvoie, autobiografia mea*, 2020) și de interviuri (*Onoarea de a înțelege*, 1998), mai ales prin publicistica temelor și a meta-temelor tranziției: *Kakistocrația* (1998), *Absurdistan. O tragedie cu ieșire la mare* (2006), *Băsesc, deci există! Inteligenție și Putere în România 2004–2014* (2015), *România ca părere* (2015) și *Luxul indiferenței* (2015).

Procesul recuperării poeziei lui Dorin Tudoran s-a încheiat în 2020, odată cu retipărirea vol. *De bunăvoie, autobiografia mea*, într-o ediție revăzută și adăugită, însoțită de *Cuvânt înainte. Sticla. Apa. Malul. Oamenii*⁶¹ și de postfața *De bunăvoie, autobiografia mea. Lungul drum al întoarcerii acasă*⁶². Ediția revăzută și adăugită a volumului *De bunăvoie, autobiografia mea* nu a trecut neobservată de critică⁶³, însă o

⁵⁸ *Ibidem*, p. 269.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 270.

⁶¹ „Ediția Caraion-Frunză cuprinde numeroase erori de tipar. Ele se datorează traseului contorsionat al dactilografei, călătorie care a dus la deteriorarea calității unora din paginile expediate din România. (...) Editorii ediției de acum și autorul cărții au curățat paginile de erorile respective. Față de ediția Caraion-Frunză, prezenta ediție cuprinde un ciclu final de șaisprezece poeme – *Death by Invitation Only* – selectate din sporadicele pagini de poezie scrise după plecarea din România, poezii ce nu au apărut în niciun volum publicat de autor după 1990.” (Dorin Tudoran, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, 2020, p. 8).

⁶² Florin Daniel Dincă, în *Dorin Tudoran, De bunăvoie, autobiografia mea*, 2020.

⁶³ „Provocarea acestei noi ediții este dacă și în ce măsură o poezie poate fi receptată în mod profund și într-un alt context istoric, social, politic, ideologic decât cel în care a fost scrisă.”

analiză a reacției comentatorilor fenomenului literar postdecembrist nu este cazul să fie în aceste pagini, mulțumindu-ne să repunem accentul pe actualitatea mesajului acestei cărți: *nevoia de libertate*, de care a pățimit, pătimește și va pătimi Omul:

Cartea, prefată de autor și îngrijită de Florin Daniel Dincă (tânăr doctorand, înțeleg, care adaugă și o postfață foarte bine informată care pune cartea în contextul care a generat-o) se confruntă azi cu o nouă comunitate de lectură și va fi interesant de văzut cum anume va răsufla. O spun de la început: o va face foarte bine, pentru că problematica sa, aceea a omului confruntat cu un sistem care caută să-i determine gesticulația socială și să-i controleze instinctul libertății nu e una datată; este și a noastră, azi, așa cum a fost a celor care au trăit matur comunismul. Și prefata lui Dorin Tudoran (scrisă imediat după emigrarea din 1985), și postfața interpretează volumul ca un act mai ales politic. Sigur că este și asta, dar e mai mult de atât. Mesajul acestei poezii a revoltei, a insurgenței e valabil și astăzi și va fi mereu: întotdeauna individul își va negocia libertatea dezadaptându-se și intrând în opoziție față de un sistem. Indiferent dacă acesta pretinde că îi garantează Binele și îi protejează drepturile fundamentale, printre care și cel la libertate, trasându-i normative, restricții, căutând să-l educe în spiritul unei ideologii, fie ea a includerii, nu a excluderii. Aceasta este tema mare a cărții lui Dorin Tudoran: *nevoia de libertate*. Și lupta pentru a o obține și pentru a o păstra. Lupta cu sistemul și, mai dură încă, lupta cu sine.⁶⁴

Intervievat fiind, în 1990, de către Octavian Paler, Dorin Tudoran avea să mărturisească, nu fără de mâhnire, că nimeni nu i-a propus – am afirmat-o și cu altă ocazie⁶⁵ – să îi reediteze vreo carte, dar i s-au făcut alte oferte, unele greu de refuzat⁶⁶. Fostul disident – ca editor al revistelor *Agora* și *Meridian* („punți de legătură cu cei de acasă”⁶⁷) – urma să aibă parte și de alte surprize tot după 1990, dezinteresul pentru *darul* său (propunerea transferării editării celor două reviste în București, care aveau „o difuzare mizerabilă în România de după 1989”) fiind năucitor, iar otrava ingratitudinii – de neocolit, adversarilor săi alăturându-li-se „prietenii cărora grupul de la *Agora* și *Meridian* le făcuse mult, foarte mult bine”⁶⁸.

La întrebarea: „Și despre ce carte i-ar fi plăcut să fie întrebat dacă vrea s-o publice?”⁶⁹, pe care interviewerul Octavian Paler ar fi putut să i-o adreseze atunci, în 1990, să răspundem noi: *De bunăvoie, autobiografia mea*, volumul pe care nici Dan Cristea – ajuns director la Editura Cartea Românească în 1996 – nu l-a editat în colecția Hyperion, de a cărei *naștere* Dorin Tudoran nu era deloc străin:

(Daniel Cristea-Enache, „Poezie din anii 1980 și de astăzi”, în *România literară*, nr. 44, 2020).

⁶⁴ Bogdan Crețu, „Dorin Tudoran. Despre libertate prin poezie”, în *Scriptor*, nr. 1–2 (73–74), 2021.

⁶⁵ Florin Daniel Dincă, „Dorin Tudoran, De bunăvoie, autobiografia mea. Lungul drum al întoarcerii acasă”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, 2020, p. 193.

⁶⁶ Dorin Tudoran, în „Ce-am făcut de când am fost silit să-mi părăsesc țara a mers împotriva uitării”, în *România literară*, nr. 11, 15 martie 1990; Octavian Paler: interviewer.

⁶⁷ Dorin Tudoran, în „M-am simțit toată viața român. Acum mă simt și american”, în *Formula As*, nr. 974, 2011; Dia Radu: interviewer.

⁶⁸ Dorin Tudoran, în „Trădările fundamentale nu vin atât din presiunea exteriorului, cum ne place să ne amăgim, cât din slăbiciunile interiorului”, în *Contrafort*, nr. 3, martie 1996; Vitalie Ciobanu: interviewer.

⁶⁹ Dorin Tudoran, în „Ce-am făcut de când...”, *op. cit.*

E adevărat, m-am mirat la un moment dat că prietenul meu de o viață și criticul ce salutase câteva dintre cărțile mele, Dan Cristea, devenit editor, numai la mine nu se gândise. De fapt, mă iritase un anume lucru – colecția Hyperion. Iată de ce. Am fost, dacă nu inițiatorul, cel puțin unul din inițiatorii colecției.⁷⁰

Câtă vreme a scris în România ceașistă (până în iulie 1985, deși după 1982 nici editurile, nici revistele nu-i mai tipăreau lucrările, disidentul reușind să expedieze peste hotare, din când în când, manuscrise extrem de contondente⁷¹) și în S.U.A., după septembrie 1985, Dorin Tudoran – poetul și gazetarul pentru care pasivitatea era „o simplă anticameră a culpabilității, dacă nu chiar frivolul ei budoar, tapetat cu bune intenții”⁷² – n-a renunțat să cugete asupra echilibrului dintre estetic și etic, nici azi nevăzându-se vreo fisură între ce declara în 1977⁷³ și ce va afirma în 2018:

Opera nu salvează omul, salvează doar opera: o carte excelentă aruncă în uitare cărți mediocre. (...) Omul nu salvează opera, salvează doar omul: un scriitor mediocre rămâne mediocre, în pofida faptului că autorul este un om ireproșabil.⁷⁴

BIBLIOGRAFIE

I. Dorin Tudoran – versuri (reeditări: prefete, postfete)

- Dincă, Florin Daniel, „Dorin Tudoran, De bunăvoie, autobiografia mea. Lungul drum al întoarcerii acasă”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, Bacău, Amphion, 2020.
- Lefter, Ion Bogdan, „Poezia « omului revoltat »”, în *Viitorul facultativ. Poezii alese*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- Martin, Mircea, „Opera și viața unui om întreg”, în *Pisicuț. Somnografii*, Pitești, Paralela 45, 2010.
- Mihăieș, Mircea, „Transcendența interzisă”, în *Ultimul turnir*, Timișoara, Editura de Vest, 1992.
- Tudoran, Dorin, „Postfață”, în *Tânărul Ulise*, Iași, Polirom, 2000.
- Tudoran, Dorin, „Sticla. Apa. Malul. Oamenii”, în *De bunăvoie, autobiografia mea*, Bacău, Amphion, 2020.

II. Dorin Tudoran în interviuri

1. „Generația – o ficțiune obligatorie”, în *Tribuna*, nr. 31, 1977.

⁷⁰ Dorin Tudoran, în „Nu pot stinge încă definitiv...”, în Nicolae Coande, *Celălalt capăt. Interviuri*, p. 154.

⁷¹ „Despre o anume cărare și prea puțină ei virtute...” (*Limite*, nr. 36–37, 1982, Paris); „Scrisoare către Europa Liberă”, septembrie 1983, difuzată la 30 octombrie 1983; „Frig sau Frică? Sau despre condiția intelectualului român de azi” (*Ethos*, nr. 5, 1984, Paris); „Scrisoare către Europa Liberă”, toamna lui 1984, difuzată la 21 și 22 ianuarie 1983; „Începând din 07.11.1984, la « Europa liberă » este lecturat volumul de poezii « De bunăvoie, autobiografia mea », cu un evident conținut contestatar, transmis în manuscris, în exterior, de DORIN TUDORAN.” („Notă”, 22.02.1985, în *Dorin Tudoran, Eu, fiul lor. Dosar de Securitate*, p. 436); „Scrisoare adresată lui Nicolae Ceaușescu” (*Limite*, nr. 46–47, 1985, Paris).

⁷² Dorin Tudoran, în „Frig sau Frică?...”, în *Kakistocrația*, op. cit., p. 57.

⁷³ „... va veni opera și va avea ochii noștri, caracterul nostru, și-atunci...” (Dorin Tudoran, în „Generația – o ficțiune obligatorie”, în *Tribuna*, nr. 31, 1977; Nicolae Prelipceanu: interviuator).

⁷⁴ Dorin Tudoran, *Ion cel Bun*, 11 octombrie 2018, <https://www.banatulazi.ro/ion-cel-bun/>.

2. „Ce-am făcut de când am fost silit...”, în *România literară*, nr. 11, 1990.
3. „După ce a dispărut dictatura, am descoperit...”, în *Revista 22*, nr. 4, 1991.
4. „Am destin...”, în *Convorbiri literare*, nr. 8, 1999.
5. „Nu pot stinge încă definitiv rebeliunea...”, în Nicolae Coande, *Celălalt capăt. Interviuri*, București, Curtea Veche Publishing, 2006.
6. „M-am simțit toată viața român...”, în *Formula AS*, nr. 974, 2011.
7. „Trădările fundamentale nu vin...”, în *Contrafort*, nr. 3, 1996.

III. Dorin Tudoran, publicistică

1. Tudoran, Dorin, *Adaptarea la realitate*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982.
2. Tudoran, Dorin, *Kakistocrația*, Chișinău, ARC, 1998.

IV. Dorin Tudoran în documente

Tudoran, Dorin, *Eu, fiul lor. Dosar de Securitate*, Iași, Polirom, 2010.

V. Bibliografie auxiliară

- Crețu, Bogdan, „Despre libertate prin poezie”, în *Scriptor*, nr. 1–2, 2021.
- Cristea-Enache, Daniel, „Poezie din anii 1980...”, în *România literară*, nr. 44, 2020.
- Eco, Umberto, în Marin Mincu, *Semiotica literară italiană*, București, Univers, 1983.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, București, Univers, 1998.
- Iuga, Ion, în Constantin Parascan, *Cum i-am cunoscut... Portrete literare*, Iași, Convorbiri literare, 2004.
- Lovinescu, Monica, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990.

VI. Webografie

- <http://www.europalibera.org/content/blog/27104856.html>
- <https://www.banatulazi.ro/ion-cel-bun/>

COMMUNICATING WITH LOVED ONES DURING THE ARMY

The only way for young soldiers to communicate with their families was through letters. It was very difficult to keep in touch with parents, brothers, wives. In calm moments, when the trenches were repaired, when the wounded are carried away or when the battle is over, the soldiers become melancholy and feel the need to write to their families back home. The letters sent during the wars represent a chronicle of Romanian village life. Whether one refers to the letters in verse or prose, they convey no information about the military organization or the battle. The letters are also subjective testimonies of a nation's suffering, conveying deep emotions.

Key-words: war, military songs, communication, letters, peasants

There is little to no reference about the manner in which soldiers have communicated with the loved ones back home. I found out that, during the Austro-Hungarian rule, there was a very well established and organized system that allowed men from active battlefronts to send letters back home, but they were perceived as being too condensed and simple and therefore represented no interest for the collectors of folklore. The young soldier used to get two types of printed letters: “a postcard, written in nine languages that the soldier is healthy and doing well, and another similar illustrated one, where he could address only a few words to the family, due to lack of space”². According to the work of Liviu Păiuș, we can note the fact that, under these harsh conditions, the military personnel was subjected to a downright insulting censorship, they could only convey to their loved ones what was imposed on them by their superiors through those printed letters; lyrics remained, thus, the only manner to express emotions.

Most of the poems coming from the interbellum share the characteristics of a letter, being referred to as versified letters by Ovidiu Bîrlea in his work, *Romanian Folklore*, vol II, Minerva Publishing House, Bucharest, 1983. The folklorist has explained the genesis of these creations: “The harsh experience of the two world wars also generated a new species: versified letters”³,

In the acceptance of the folklorist Liviu Păiuș, these letters, “messengers of thoughts...sent home to loved ones”⁴, represented an outburst of the soldier's sorrowful heart: “Cărticică, glas cu jale,/ Sluga gândurilor mele,/ Du-te, carte, și sosește,/ La măicuța-i povestește,/ Povestește-i tu și-i spune/ Că eu mai trăiesc prin lume”⁵.

Besides the thematic variety of these written creations, Liviu Păiuș has remarked that these texts, along with the prisoners' diaries hold “a baggage of

¹ Universitatea din Oradea.

² Liviu Păiuș, *Lacrimi și durere*, Bistrița, George Coșbuc, 2003, p. 12.

³ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, București, Minerva, 1983, p. 226.

⁴ Liviu Păiuș, *Pagini someșene – studii de folclor și nu numai*, vol. I, Cluj-Napoca, EIKON, 2011, p. 202.

⁵ *Ibidem*.

documentary data”⁶. The folklorist notes as well that letters from the First World War offer the possibility for the soldier to perceive a new sort of reality, other than the one from home. Therefore, young people would be tempted to write down in their notebooks all those changes or feelings, which they experience far from their homeplaces. Lyrical letters differ from those written in prose, as Păiuș claims that “in no ordinary letter the emperor is mentioned, neither for praise, nor for cursing, while in the lyrical ones the feelings of dissatisfaction towards the monarch are often expressed by the common people taken to war”⁷.

The documentary value of these texts is also confirmed by Alexandru Dobre in the article some observations in relation to the lyrical motif “Curiește-mi camașa”, from *Revista de Etnografie și Folclor*, 1972, p. 500. We also find in the lyrical texts (letters) information about the war fight: “C’o adunat toată oastea/ Români, Unguri, ba și Nemți,/ Voinici, tineri și viteji,/ Și-așa merg pe Ruși întruna/ Cum vine iarna furtuna”⁸.

The communication system with the families back home is more permissive in the previous period, but the Germans try to avoid the transmission of information from the front, limiting it, resulting in a dissatisfaction coming from the young privates: “Foaie verde de măcriș,/ Să iertați precum am scris/ Că aici în cătănie/ Nu-i cerneală și hârtie/ Și scriem culcați pe jos/ Căci neamtu e mânios/ Și se-ncruntă, nu ne lasă/ Să scriem stând lângă masa”⁹. This dissatisfaction could not be expressed better than through poems. The quoted verses emphasize the harsh conditions in the barracks.

A significant part of these texts have got addressing formulas and describe the harsh experience of the war, the feeling of alienation and the longing for loved ones.

Frunzuliță de scumpie,/ Străinu-s, dragă Mărie,/ Ca un pui de cuc în vie,/ Nici acela nu-i ca mine/ Să n-aibă cu drag pe nime... Some letters made in the form of verses, are signed by the sender Foicică de bujor,/ Scrisă de-un tânăr fecior,/ Foicică din poiană,/ Și pe el așa îl cheamă,/ Foaie verde și una/ Țugsfier (plutonier) Hulpe Toma¹⁰.

A soldier who signed himself as Leancu Victor wrote the postcard from hospital: “Foaie verde de popdeal,/ Îi făcută în spital,/ În spitalul din Brașău,/ Făcută de dorul tău,/ Scrisă în Cazarma Neagră,/ Pentru mândra mea cea dragă”¹¹.

There were letters as well, in which the young privates mentioned their pre-war jobs along with the birthplace: “Frunză verde de stejar,/ Scrisă de-un voinic plugar,/ Și iar verde de salcie,/ Că-s trei frați în bătălie/ Dumitru, Sandu, Zaharie./ Frunză verde ca iarba,/ Din comuna Crihalma”¹².

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Simion Ivanovici, Victor Morariu, *Poezii populare de pe câmpul de luptă*, Suceava, Editura librăriei „Școala Românească”, 1916, p. 51.

⁹ Liviu Păiuș, *Lacrimi și durere*, op. cit., p. 25.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ Gheorghe Cernea, *Doine de Războiu (1914-1919)*, Ediția a VI-a, Sibiu, Tipografia „Săleanului”, 1940, p. 20.

¹² Emil Precup, *Dor și jale, patimi și suferinți*, Gherla, Tiparul Tipografiei Diecezane, 1920, p. 16.

The correspondence with loved ones at home has helped the Romanian soldiers to face the apocalyptic reality: “Prin câteva rândurele,/ Ce le scriu cu mare jale/ Sara târziu după cină,/ La un capăt de lumină/ Uitându-mă la mașină,/ Vă doresc prin astea șire/ Sănătate, fericire./ Îți poftesc, dragă Mărie,/ Zile dulci cu bucurie,/ La părinți doresc prin carte/ Zile bune, sănătate”¹³.

The words are mostly encouraging, they do not describe the tragedy experienced on the battlefield, nor do they give information about the battle or the hardships the young private have to face. Eugenia Bârlea notes the fact that in letters, “death is rarely and euphemistically mentioned under the title of evil, trouble”¹⁴:

Mânduțo, când vei citi,/ Cu gândul la mine să fii.../ Adu, Doamne, acel ceas,/ Să mă scutur de necaz/ Frunză verde de năut,/ Din trei frați câți am avut,/ Niciunul n-a rămas/ Să ne-ajute la necaz; Și mâncarea când îmi vine,/ A trecut foamea de mine/ Și când mi-i de băutură,/ Nu mai duc mâna la gură,/ De necaz și-amărăciune/ Că n-am cătră cine spune¹⁵.

The allusion to death in the two troubled years is more than obvious: “Căci bătaie de când ține,/ Doi ani se-implinesc ca mâine;/ Doi ani de mare necaz,/ Care noi pe-aici l-am tras;/ Două veri de celi frumoase,/ Și două ierni geroase,/ Și primăveri două sunt,/ Și noi tot pe-acest pământ”¹⁶.

Starting from Eugenia Bârlea's statement, that I have just quoted above, we find the word evil in the lyrics of exile, symbolizing death:

Frunză verde de secară,/ Dau voinicii toți năvală/ Să nu intre rusu-n țară,/ Dau cu gloanțele potop/ Să îl zdrobească pe loc,/ Căci rusul e blestemat/ Multe case o stricat/ Și voinici o-nstrăinat./ Bun e însă Dumnezeu,/ O păți-o și el rău/ Și l-o bate a lui păcat/ Că prea mult sânge o vărsat¹⁷.

Most of the damnation is directed towards the Russian army, considered the main culprit for the continuation of the war. The poem highlights the thirst for territorial annexation of the supreme rulers and the dire consequences suffered by the common people: “Rusule, n-ai avea parte/ De țările tale toate,/ Că de când bătaie ții,/ Rămân satele pustii/ Rămân măicuțe bătrâne/ Și copii mici fără pâine,/ Nevestele supărate/ Și fete nemăritate”¹⁸.

There are also body of literary works in which death does not appear only euphemistically, such a poem is “The letter of a wounded soldier for his sister Ruja”, reproduced in the collection *Versuri uitate din Marele Război. Cântece și doine cătănești*, in which the young man says farewell to his sister, aware that the duty to defend his motherland is above himself and his feelings.

Că și noi câți aici stăm/ Numai moartea așteptăm./ Moartea ori chiar schilăvie,/ Iar nu trai și bucurie./ Rămas bun, soruica mea,/ Nu știu când ne-om mai vedea,/ Eu mă duc unde mă cheamă/ Patria ca și-o mamă,/ Datoria de soldat/ Să lupt

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale asupra Primului Război Mondial*, Cluj, Argonaut, 2004, p. 198.

¹⁵ Marius Boromiz, *Versuri uitate din Marele Război. Cântece și doine cătănești*, Sibiu, Armanis, 2020, p. 514.

¹⁶ Păiuș, *Lacrimi și durere*, op. cit., p. 62.

¹⁷ Boromiz, op. cit., p. 572.

¹⁸ Ivanovici, Morariu, op. cit., p. 75.

pentru împărat./ Să apăr moșia mea./ Lăsând casa singurea./ Lăsând prunci, lăsând soție./ Luptând pentru-mpărăție./ Soartă noastră fu așa./ Doamne, fie voia Ta!¹⁹

Another lyrical letter is addressed to one's girlfriend, in which the soldier expresses his feelings, longing and love for his beloved girl without mentioning though the suffering experienced from the battlefield: "Cărticică, glas cu jele./ Scrisă de mâinile mele/ Te scriu eu pe tine, carte./ Să-mi fii slugă cu dreptate./ Să meri la mândra departe./ Peste munți cu ape reci./ Pe mândruța s-o găsești./ Spune-i că io-s sănătos/ Ca ș-un trandafir frumos"²⁰.

On the other hand, I came upon soldierly letters that describes the apocalyptical atmosphere of the battlefield as well as the tragic destiny of the soldier, dead on the foreign ground longing after his loved ones:

Zac voinici soldați în sânge/ Lângă ei nimeni nu plânge./ Mor feciorii toți pe rând./ Nu văd maicile plângând/ Lângă dânșii priveghind./ Mor bărbați cu pușca-n mână/ Prăvăliți jos în țărână/ Fără leacă de lumină./ Pleacă capul jos și moare/ Supt de vânt și ars de soare/ Nu-ntreabă nime ce-l doare./ Nu-și vede pruncii plângând/ Și nevasta suspinând/ La sălaș ingenunchind./ Capul jos pe iarbă-l lasă/ Din el sângele se varsă/ Cu gândul la cei de-acasă²¹.

The moment of facing death is heartbreaking, it is impressive how a bunch of peasants, without much education managed to paint so accurately the disheartened atmosphere of the battlefield:

Și nime nu le-ajuta/ Prin sânge se întorcea/ Și cu glasul așa zicea:/ Vino, frate, și mă ia/ Că-i gata viața mea./ Ce tânără ea era/ Și-mi era dragă lumea./ Măi frățioare, măi cătană./ Da-mi o țară de apșoară/ Că ți-a fi mare pomană./ Ca sa-mi ud eu gurița/ Că imi arde inima/ Și sa-mi stâmpăr sufletul/ Că mă despart de dânșul²².

The battlefield seems dreadful:

Lupta-i tare./ Geru-i mare./ Nu-i nădejde de scăpare./ Ploaia plouă, neaua ninge./ Rusu încă tot nu-nvinge/ Cătu-i noaptea de mare./ Curge ploaia pe noi vale. The death imagery reaches cosmic proportions: Cerul de foc se roșește./ Apa-n râuri clocoteste./ Cad feciorii, cad potop./ Dar alții le vin în loc./ Steagul tot îl găuresc./ Pe noi nu ne nimeresc./ Vai, că pe unde umblăm noi/ Nu mai vezi pământul gol./ Fără sânge de cel roș/ Din voinicii cei frumoși./ Nu vezi frunză, nu vezi iarbă²³.

In the face of danger and hopelessness, the only support comes from God:

Dumnezeu mi-a ajutat./ Niciun pic nu-s vătămat./ Căci care unde cădea./ Acolo îl îngropa. Tinerii soldați sunt disperați, scrisoarea continuă cu o îndrumare către semenii: Vă rog, creștini, ascultați./ Lui Dumnezeu vă rugați!/ Vă rugați lui Dumnezeu/ Să ne scape de-acest rău²⁴.

In the same poem, the village girls are addressed a special request:

¹⁹ Boromiz, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Păiuș, *Someș, apă mergătoare*, *op. cit.*, p. 83.

²¹ *Ibidem*, p. 15.

²² Păiuș, *Lacrimi și durere*, *op. cit.*, p. 138.

²³ Precup, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ Păiuș, *op. cit.*, p. 159.

Voi, fete, apucați,/ Haine negre de-mbrăcați,/ La biseric-alergați,/ Să vie
acas-ai voștri frați,/ Ai voștri frați, ai voștri iubiți,/ Că sunt tare necăjiți.
Another poem takes the form of a calling to prayer for the whole family:
Iubiți părinți și soție,/ Dumnezeu e sus, vă ție,/ Eu atunci le-am cuvântat/
Și cu ei mâna am dat/ Nu mai plângeți, nici oftați,/ Ci la Domnul vă
rugați,/ Pe dușman să-l dobândim,/ Țara să le-o împărțim”²⁵.

The wife is not forgotten either, the newly enrolled private advises her to fast
in order to return alive to the family:

Soțioară, draga mea,/ Ascultă, dragă, și crezi,/ Și de vrei să mă mai vezi,/ Să-ți
mai calc picioru 'n casă/ Și să mai mâncăm la masă,/ Să mă mai vezi prin
ogradă/.../ Fă-mi, dragă, atâta bine/ Să postești batăr trei zile,/ Roagă-te la
Dumnezeu/ Ca să scap dintr' acest greu,/ Să mai vin în satul meu”²⁶.

There are a plethora of texts that capture all the history's adversities, seen
through the eyes of young uninitiated man. Interestingly enough, all the descriptions
of the battlefield experiences brought into actuality the gloomy atmosphere of war and
death:

Curgeau gloanțele ca ploaia,/ Și ghiulele ca vântul/ Dedesubt vuia pământul./
Cum s-aud morții și răniții/ Și mâncau pământ cu dinții./ Unul striga: leagă-mă!/
Celălalt: împușcă-mă!/ Leagă-mă că n-am dureri,/ Împușcă-mă că n-am
vederi”²⁷.

Dying in the battlefield has brought deep sorrow and grief to the hearts of the
young men, too soon departed from this world; the following lines capture the
helplessness in facing fatality:

Când te-ajunge plumb cu foc/ Nu te poți scula deloc,/ Nici nu poți ca să te scoli,/
Nici deodată ca să mori./ Săracă inima noastră/ De multe-i friptă și arsă./
Frunzuliță și-o salcie,/ Câmpul din Polonia știe/ Unde stau voinici culcați/ La
pământ ca niște brazi;/ Unde stau voinici pe jos/ Toți aleși din cei frumoși;/ Stau
săracii morți ca snopii/ Și prin sat sunt numai proștii;/ Stau săracii morți pe jos/
Și-n sat sunt cei ticăloși”²⁸.

One can easily notice the fact that these poems capture in their content every
experience, every feeling, every moment of suffering. After the description of the
actual fight and of the battle front, eventually the attention is drawn to the cry of pain
of the wounded: “La spital eu am venit,/ Cu piciorul ars și fript,/ Doamne, cât am
suferit,/ Și cât m-am mai chinuit./ Frunză verde, foaie lată,/ O soră de caritate,/ Da-i-
ar Dumnezeu tot bine/ Că tare-a îngrijit de mine”²⁹. The soldier's anguish reaches the
climax in the moment the war is described by the soliders in their lyrical letters as a

²⁵ Augustin S. Deac, *Cartea vitejilor. Cântece de la soldații de pe câmpul de luptă adunate de Augustin S. Deac, tipograf, cu un tablou (chip) al vitejilor noștri morți pentru tron și patrie*, ediția a IV-a, Gherla, Editura propr. lui A. S. Deac, 1916, p. 4.

²⁶ Ivanovici, Morariu, *op. cit.*, p. 73.

²⁷ Lucian-Valeriu Popescu, *Asta-i hora din străbuni*, vol. III, Fonoteca Arhivei de Folclor „Vasile Adăscăliței”, Iași, PIM, 2019, p. 42.

²⁸ Păiuș, *op. cit.*, p. 139.

²⁹ Gheorghe Cernea, *Doine de Războiu (1914-1919)*, Ediția a VI-a, Sibiu, Tipografia „Săleanului”, 1940, p. 25.

wedding: “Că aici m-am însurat./ Socru meu îi regimentul./ Soacra mea îi armamentul./ Nevăstuța-i arma mea./ Cumnățica baioneta./ Cumnățelul cel mai bun/ Proiectilul de la tun”³⁰.

This type of literary genre called versified letter, encountered during the First World War is also found in the immediately following period, but a smaller scale: “Mai întâi de-a mea scrisoare/ Vă doresc zile ușoare/ Și-o viață-ndelungată/ Să ne mai vedem odată./ Mă pusei și eu la masă/ Cu inima de dor arsă./ Mă pusei să scriu o carte/ La soția mea departe/ Și-a tot scris pe hârtie/ La mândruța-n civilie”³¹. The letter beings on an optimistic note, the main focus is on the author's feelings who suffers from missing his family. The young man is confident and he hopes that the war would eventually end returning home safely:

Că singur viața-i grea./ Viața este foarte grea/ Acum la toată lumea./ Că-n toată lumea-i război/ Și e greu și pe la noi./ Dar eu cred în mintea mea/ Că iară ne vom vedea/ Căci dorul ne-a ajuta/ Și acas-om înturna./ Și acum prin gând îmi vine/ Cum stau de vorbă cu tine/ Și parcă numa-am visat/ Așa rău m-am depărtat,/ Scriind această scrisoare/ Și-aștept zi de liberare³².

Only a few epistles describe accurately the drama on the battlefronts, but there are verses that mark precisely the very moment the battle began and provide us with important details about the tragedy experienced by our heroes:

Foaie verde și-o lalea,/ În april al doilea,/ Noaptea pe la ora zece,/ Au sunat alarmă mare./ Fabricile au suflat/ De pe toți ne-a deșteptat./ La iuțea cât mai poți/ Iute ne-am îmbrăcat toți./ Că știam că nu-i de răs/ Că țipau bombe de sus./ Iute jos cu toți am stat/ Și-n tranșee ne-am băgat/.../ După o oară și ceva/ Și ceru se tremura/ De-avioane ce venea/ Și-n vreo cincizeci de minute,/ Au trecut vreo nouă sute./ Tunurile-ncep să bată,/ Gloanțele încep să cadă./ Pe unde gloanțe cădeau,/ Pietrele se sfărâmau³³.

Another letter referring to the time spent on the battlefield but without mentioning other aspects of the actual battle: “Frunză verde de bujor,/ Tinerel m-am dat la dor,/ Tinerel fără mustață/ Am luat pușcuța-n brață./ De doi ani acum de zile/ Pușcuța mi-o fost soție./ Foaie verde de măsline,/ De-ar veni în lume bine,/ Să dau pușca-n magazie,/ Să mă-ntorc la mine-n sat,/ Să văd pe cine-am lăsat”³⁴.

In need of his family, especially his significant other and his mother, the author of the following verses is overwhelmed by the feeling:

Foaie verde trei măsline./ Greu-i, mândră, fără tine./ Căci eu cât oi cătuni/ Numai singurel oi fi./ Cât cătană eu voi sta/ Multă jale m-a mânca/ Pe mine și pe mândra./ Foaie verde și una,/ Eu te rog, soția mea,/ Căci eu nu te voi uita/ Până apa va seca,/ Pe tine și pe maica./ Foaie verde baraboi,/ Pe părinți, pe amândoi,/ Pe Florea și pe surori³⁵.

³⁰ Lefter, *op. cit.*, p. 42.

³¹ Păiuș, *op. cit.*, p. 307.

³² *Ibidem*, p. 308.

³³ Vasile T. Doniga, *Folclor din Maramureș*, București, Minerva, 1980, p. 58.

³⁴ Păiuș, *Lacrimi și durere*, *op. cit.*, p. 311.

³⁵ *Ibidem*, p. 313.

The censorship of the letters limits the Romanian soldiers and thus nowadays we are aware only of a few sources that reference the severe reality of the war, the only reality managed to elude the censorship is the deep feeling of longing.

The cuckoo bird, so often found throughout these military texts, both during the time of the Empire and during the two world wars, has the metaphorical duty to carry the correspondence the soldier's letters. The means of communication were probably reduced, and the birds: the cuckoo or the swallow are easily identified with the soldiers' souls overwhelmed by longing and mourning:

Și pe cuc eu l-am rugat:/ Măi cucule, dragul meu,/ Ia scrisoarea ce-ți dau eu/ Și zboară pe unde-i vrea/ Până-n Rogna, la mândra,/ Iară de te-a întreba/ De unde-i cârtica/ Să-i spui că-i de la badea/ Și de-acolo nu pleca/ Până ce-a citi mândra/ Și-apoi mi-a scrie alta,/ Cu mânuța ei cea mică/ Să-mi trimită-o cârtică/ Și o ia în ciocul tău,/ Ad-o aici unde stau eu³⁶.

Along with the cuckoo the bird we find the swallow; the two traveling birds become messengers for the young soldiers, whose thoughts, in troubled times, turn to their loved ones: "Am zărit o rândunea/ Și eu m-am rugat la ea:/ Ia, te rog, scrisoarea mea/ Și-o du la soția mea./ Rândunica mi-a răspuns:/ N-am ce face, dragul meu,/ Că străină mi-s și eu"³⁷.

Another versified letter expresses feelings of sadness caused by the young man's estrangement, a theme common to the periods presented in this study. The phrase, "strange foreignness", referring to the Transylvanian peasant who is taken out of his world and taken to an unwelcoming universe, strikes, two centuries later, thanks to the depth of his feelings:

Eu scriu carte supărat/ Pentru ce eu te-am lăsat/ De un an și jumătate/ Numai de străini am parte./ Focul te ardă de lume/ Dacă nu mi-ai știut spune/ Că mi-i străină în lume./ Câtă lume-i pentru mine/ Arde-o, Doamne, până mâne/ Și câtă-i pe sama mea/ Arde-o, Doamne, cât îi vrea,/ Că l-armată m-a luat/ Și odată m-a mbrăcat/ Și trăiesc tot supărat³⁸.

In Ghighișeni, we got to know the awe-inspiring story of 80-year-old Catalina Merce, who told us about the anonymous letter she had received from someone in the army. She was only 16 years old, she was so flattered that she read it in front of her future husband: "Mândră, dacă te măriți,/ O scrisoare să-mi trimiți/ Pe o frunză de alun/ Ca să vin să te cunun./ Nu știu ce mam-ai avut/ Așe mândră te-o făcut,/ Ochii tăi strălucitori/ Sunt luceferi dintre nori/ Și eu nu te pot uita/ Că ai fost iubita mea"³⁹. She then proceeded to confess me that the author of the beautiful lyrics made an appearance at her wedding confessing that he was the one sending her a postcard and suggested that they should run away together *tât un leu dădea să mă mai joace*. Eventually, they did not run away together as she stayed faithful to her husband till death, but she always carried the poet in her thoughts and in her soul.

From the same village, another local, Chindea Elena, reproduces some lines from the letter her future to be husband has written to his sister who was dear to him at the time: *versuri din scrisoarea pe care viitorul ei soț i-a scris-o surorii sale care îi*

³⁶ *Ibidem*, p. 328.

³⁷ *Ibidem*, p. 327.

³⁸ Păiuș, *op. cit.*, p. 329.

³⁹ Informer Merce Catalina, Ghighișeni, 80 years old (June, 2021).

era dragă la acea vreme: “Mai întâi și la-nceput/ Complimente și dor mult./ Complimente cu vagonu./ Sărutări cu milionu./ Să știi, Mărioară, despre mine/ Că eu oduc foarte bine”⁴⁰.

In Pietroasa, the lyrics bring to the protagonist's memory a beautiful story about a love letter she received from a soldier. Back then she was forced to marry someone chosen by her father although she was already in love with a military man. The love between them can be read between these lines, but also in the tears that fall on her face when she recites them: “Te iubesc, mândruță dragă,/ Și te voi iubi mereu/ Până ce pământu negru/ Va cadea pe pieptul meu”⁴¹.

Another fragment of a letter belongs to Ilaș Aurel and was sent to his mother, now 96 years old and it shows the vanity of our sender. The young soldier was proud of his new status and therefore wanted the whole community to know: “Grea-i viața în cătanie,/ Eu de-acuma sunt soldat/ Sunt plecat la datorie/ Să le spui la toți din sat”⁴². He had never sent a letter to any girlfriend, as he didn't marry until the age of 36.

During communism, just after the end of the Second World War, the country was drained of resources. Ciuhandu Vasile, a villager from Roșia, remembers a colleague, who sent home a letter on which he wrote a full line of “of” to indirectly convey to his family how hard his life is in the army. His father managed to decode the message and brought him money and food.

The lyricism of the letters, sent by the Romanian soldiers from the front, during the First World War, was appreciated by their superiors, who checked the correspondence. In the publication *Unirea*, no. 55, dated June 8, 1915, an article by the correspondent Géza Herczeg is reproduced, in the content of which General Kövess testified: “It is a pleasure to read the letters, they are colorful, full of warm and almost poetic”⁴³. In the same newspaper we are given further information about the ingenuity of the Romanian peasants, who “strip the bark of the trees, polish it and use it for writing”⁴⁴.

Among these creations, I also encountered letters from prisoners, but in a relatively small number: “Și măicuța plângătoare/ Va ieși duioasă-n prag:/ Rândunele călătoare,/ Unde-i puilul mamei drag?/ Să nu spuneți maicii mele/ Că rob la ruși m-ați văzut/ Că trăiesc azi zile rele/ Pe-un pământ necunoscut”⁴⁵. The young man never revealed his pain to his family trying to protect them from suffering, presenting them another reality: “Dar vă fac acum de știre,/ Că sunt sănătos/ Ca un trandafir frumos/ Și vă trimit voie bună/ Pe lumina cea de lună,/ Iar la neamurile mele,/ Trimit pe dalbele stele./ Voie bună, sănătate/ Și la soră, și la frate”⁴⁶.

Communication through lyrical letters was much preferred by the Romanian soldiers, but there were also other ways of communicating with loved ones such as: postcards; illustrations; photographs, on the back of which various events were marked; as well as prose letters.

⁴⁰ Informer Chindea Elena, Ghighișeni, 80 years old (june, 2021).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Informer Ilaș Aurel, Pietroasă, 96 years old (august, 2022).

⁴³ „Unirea”, nr. 55/8 iunie, Blaj, 1915, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Boromiz, *op. cit.*, p. 466.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 467.

Postcards had limited space, the soldier had to limit himself to just a few words. During the Second World War, the illustrations warned about some important aspects: Nothing should be written about the army; Don't disclose the location. Censorship prevented young people from transmitting any information of military nature. For example, a postcard, sent on July 6, 1944, by the soldier Micloș Gabriel to his wife, Ana, is limited to the expression of general feelings: Dear Ana, I'm doing well, thank God!

The young soldiers also used to send back home black and white, small photograph expressing very few thoughts, written on the back due to the lack of writing space: *in the memory of happy days* (July 16, 1931); *memory from the military internship done in Oltenia* (year 1952, belonging to Ilea Alexandru, born in 1930, career soldier, attended the Craiova Military School, reaching the rank of colonel; died in 1921); *during the end of the war, Romania against the USSR* (November 17, 1942); *when I was mobilized in Odessa* (September 18, 1942); *to my beloved brother* (February 10, 1942). One of the few postcards that reached me is a photograph, it has a notice of incorporation on the back: *You will know that on the 10th of V 1942 I am enrolling*, without any other details regarding the army. There are two soldiers in the photograph. I learned the story behind the image from priest Radu Marian, from Bratca:

The one on the left was the brother of my grandmother, Ilea Petru from Lugașu de Jos, Bihor. He enrolled in 1942, in Bucharest where he was working. He notifies his older brother, Ilea Alexandru, that he has enrolled; brother who was also mobilized in the war. The two brothers were away in Bucharest after the Vienna Dictate was given in September 1940. In fact, they fled to Romania and were mobilized there, in the Romanian Army. Grandma's brother, Ilea Petru, she told me, volunteered in the army. He died in the army, due to the fact that being chubbier he developed pulmonary edema during the intense boot camp sessions. The family never got the chance to see him again. This photo was brought by his mother's brother, Alexandru after many years, when he returned to see his family in Lugașu de Jos, he settled down in Bucharest, where he lived until 1999. The photo reached our family, in fact my great-grandmothers, somewhere around the 50s⁴⁷.

Prose letters, probably written in the very few quiet moments spent in trenches, on pages torn from notebooks may vary in length. Although the texts are long, the soldier seems concerned exclusively with the fate of those at home. A letter sent by soldier Ioan, from the Company Depozit Regimentul 7 Pionieri, Timiș County, to his brother Nelut, who was on the front at that time, is limited to questions regarding family matters, especially about his mother and about other comrades who share the same fate. The text is dated April 30, 1944, being related to the period of the Second World War, and does not contain any other information whatsoever about the conduct of the battles or the conditions in the army.

Another prose letter, dated June 30, 1944, was sent by a soldier to his wife, Maria, asking her to take care of the household chores in his absence: *Maria, please, if you are good, talk to godson Mitrea and see if the room in the valley can be glued, put a window on it too...* The young man's concerns are limited to his family, and

⁴⁷ Informer Pr. Radu Marian, 45 years old, Bratca (february, 2023).

finally his thoughts turn to God, in Whom he puts all his hope: *God bless us to be healthy and together again!*

In conclusion, the correspondence with the family represents a significant importance for the military poetry. The letters sent from the battle front are true testimonies about the significant events, they represent a genuine reality experienced by the Romanian peasant and translated into verses with a strong emotional charge. Unfortunately, today, it is very difficult for the researchers to get hold of such bodies of work due to the fact that nowadays there are only a few people left still keeping these memories. The younger generations do not give much importance to such memories as they are not aware of their inestimable value.

BIBLIOGRAPHY

- Bârlea, Eugenia, *Perspectiva lumii rurale asupra Primului Război Mondial*, Cluj, Argonaut, 2004.
- Boromiz, Marius, *Versuri uitate din Marele Război. Căntece și doine cătănești*, Sibiu, Armanis, 2020.
- Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, București, Minerva, 1983.
- Cernea, Gheorghe, *Doine de Războiu (1914-1919)*, Ediția a VI-a, Sibiu, Tipografia „Săleanului”, 1940.
- Deac, S., Augustin, *Cartea vitejilor. Căntece de la soldații de pe câmpul de luptă adunate de Augustin S. Deac, tipograf, cu un tablou (chip) al vitejilor noștri morți pentru tron și patrie*, ediția a IV-a, Gherla, Editura propr. lui A. S. Deac, 1916.
- Doniga, T., Vasile, *Folclor din Maramureș*, București, Minerva, 1980, p. 58.
- Ivanovici, Simion și Morariu, Victor, *Poezii populare de pe câmpul de luptă*, Suceava, Editura librăriei „Școala Românească”, 1916.
- Păiuș Liviu, *Pagini someșene-studii de folclor și nu numai*, vol. I, Cluj-Napoca, EIKON, 2011.
- Idem, *Lacrimi și durere*, Bistrița, George Coșbuc, 2003.
- Popescu, Valeriu, Lucian, *Asta-i hora din străbuni*, vol. III, Fonoteca Arhivei de Folclor „Vasile Adăscăliței”, Iași, PIM, 2019.
- Precup, Emil, *Dor și jale, patimi și suferinți*, Gherla, Tiparul Tipografiei Diecezane, 1920.

SOURCE

- Chindea Elena, Ghighișeni, 80 years old (june, 2021).
- Ilaș Aurel, Pietroasă, 96 years old (august, 2022).
- Merce Catalina, Ghighișeni, 80 years old (june, 2021).
- Pr. Radu Marian, 45 years old, Bratca (february, 2023).

METAFORĂ ȘI CREAȚIE ÎN TERMENI ȘI EXPRESII ROMÂNEȘTI PRIVITOARE LA CĂMAȘĂ

Metaphorical creation in Romanian terms and expressions regarding the shirt

Language is a creative activity characterized by the ability to generate new meanings, sometimes starting from old words in the language. A basic element in the constitution of clothing images is the creative imagination of the speaker who structures the world through language, in direct relation to the realities and experience of the community. The term *cămașă* proves its capacity for renewal through derivation, composition and metaphorization. In this article, we propose to analyze how the image of the shirt becomes a starting point in the constitution of the conventional metaphor, understood in Coșeriu's terms as a unitary, spontaneous and immediate expression of a collective poetic intuition, a consequence of the creative dimension of language.

Key-words: *metaphor, repeated speech, clothing images, language*

Interesat de „realitatea vie a limbajului”², Eugeniu Coșeriu a considerat întotdeauna că cercetarea trebuie să pornească de la vorbire³ și a răsturnat în mod conștient principiul lui Saussure, care așeza la bază limba ca sistem.

Pentru Eugeniu Coșeriu, limbajul este caracterizat prin cinci universalii, dintre care trei sunt primare: creativitate, semanticitate și alteritate, iar două sunt secundare sau derivate: istoricitate și materialitate⁴. Privit în dimensiunea creatoare, limbajul este privit ca enérgeia, activitate creatoare, ceea ce face ca formele de exprimare lingvistică să fie supuse unui permanent efort de înnoire. Eugeniu Coșeriu formulează raportul dintre creația lingvistică și semanticitate în următorii termeni:

Prin aceste forme, limbajul este activitatea care creează *semnificate*, creând semne cu semnificații, și în acest fapt constă *semanticitatea* sa. Aceste semne sunt întotdeauna create pentru altul sau, mai bine zis, ca fiind dinainte ale altuia, și în aceasta constă *alteritatea* sa.⁵

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Eugeniu Coșeriu, „Creație metaforică în limbaj” în *Omul și limbajul său: studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, p. 197.

³ Ideea este formulată în prelegerea intitulată „Arhitectura și structura limbii”, p. 52: „[...] eu consideram, dimpotrivă, că trebuie să luăm vorbirea ca bază și să luăm necesitățile și funcțiunile din vorbire ca bază și ca măsură pentru toate manifestările limbajului, chiar și pentru ceea ce este limba în vorbire, fără îndoială, rețeaua fundamentală esențială a vorbirii, fiindcă vorbim întotdeauna o limbă”. Vezi Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe (1992-1993)*, supliment al publicației *Anuar de lingvistică și istorie literară*, T. XXXIII•1992-1993•Seria A•Lingvistică, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, 1994.

⁴ Eugeniu Coșeriu, „Zece teze despre esența limbajului”, reprodus în *Omul și limbajul său...*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Eugeniu Coșeriu, „Zece teze despre esența limbajului”, *op. cit.*, p.10.

Stabilind o relație între gândire și limbaj, Eugeniu Coșeriu consideră că actul creației se regăsește „în mod constant în limbaj; nu caracterizează numai momentul inițial al unui simbol (momentul în care un model nou apare pentru prima dată în istorie), ci orice act de vorbire”⁶. În acest mod, fiecare act de comunicare lingvistică se așează sub semnul unicității, limba fiind un ansamblu inform care primește funcția de comunicare numai în situații concrete, determinate.

Așezând cunoașterea lingvistică sub semnul *cunoașterii metaforice*, adică o cunoaștere prin *imagini*⁷, Coșeriu oferă metaforei un înțeles mai amplu, considerând-o rezultatul încercării de a structura lumea prin intermediul analogiilor și al imaginilor ivite în imaginația creatoare a unui vorbitor. Astfel, ea este o „expresie unitară, spontană și imediată (adică fără niciun « ca » intermediar) a unei viziuni, a unei intuiții poetice”⁸.

O viziune similară asupra relației dintre metaforă și imagine se regăsește în concepția lingvistică a lui Iorgu Iordan. Diferențiind stilistica estetică, raportată la stilul unui scriitor, de stilistica lingvistică, alcătuită din „mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere”⁹, lingvistul consideră că „izolările”¹⁰ sunt metafore și comparații propriu-zise, generate de fantezie și de afect.

Receptarea lumii și exprimarea viziunii despre aceasta se face prin raportare la realii, adică obiecte ale vieții materiale din universul familiar omului, sau prin stabilirea unor analogii cu fenomene observabile din mediul înconjurător și, în general, prin valorificarea experiențelor din viața comunității. Locuința, îmbrăcămintea și hrana sunt elemente de cultură care se reflectă în limbă și care pun în lumină relația dintre limbaj și cultură¹¹, iar inovația lingvistică poate fi analizată ca proces și ca produs.

În articolul de față, ne propunem să analizăm modul în care o imagine din sfera vestimentației, *cămașa*, devine punct de plecare în constituirea metaforei¹², înțeleasă în termeni coșerieni, ca expresie unitară, spontană și imediată a unei intuiții poetice colective consecință a dimensiunii creatoare a limbajului¹³. Acest tip de figurativitate privește fie un termen, fie expresii, proverbe, zicători, considerate categorii ale

⁶ Eugeniu Coșeriu, *Creație metaforică...*, op. cit., p. 175.

⁷ *Ibidem*, p. 179.

⁸ *Ibidem*, p. 180.

⁹ Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ediție definitivă, București, Editura Științifică, 1975 [1944], p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 266-267. Iorgu Iordan înțelege prin izolări: „idiotisme propriu-zise, formule expresive (din diverse puncte de vedere), metafore, proverbe și zicale de orice fel, așadar toate grupurile de cuvinte care contribuie la colorarea vorbirii curente indiferent de elementul caracteristic și de origine fiecăruia”.

¹¹ Petronela Savin, *Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească*, Iași, Institutul European, 2018, p. 15.

¹² În lucrarea *Metafora în limba română. Comentarii și aplicații*, București, Editura Științifică, 1991, Elena Slave identifică o întreagă serie de termeni metaforici având la bază imagini vestimentare, dintre care amintim: *modă, fason, manechin, stofă, pânză, pătură, dantelărie, ciucure, ață, fir, nod, căciulă, fustă, opincă, cizmă, ciubotă, cârpă, buleandră, zdreanță, paceaură, otreapă, ciuruc, boarfă, vacs* (pp. 76-77).

¹³ Eugeniu Coșeriu, *Creație metaforică...*, op. cit., p. 180.

discursului repetat¹⁴. Analiza are în vedere rolul imaginii vestimentare în constituirea semnificației structurilor lingvistice, din acest motiv vom trata în aceeași categorie expresiile și locuțiunile¹⁵. Alegerea termenului *cămașă*, cu vechime și stabilitate în limbă, se subordonează ideii formulate de Lazăr Șăineanu, potrivit căruia metaforele concentrează „elementul caracteristic al unei limbi”¹⁶.

Redăm mai jos modul în care este înregistrat cuvântul *cămașă* în câteva dicționare, cu scopul de a urmări modul în care se produce metaforizarea, având în vedere că trecerea din planul denominației în cel al conotației se realizează în baza unor trăsături distinctive.

Dicționarul universal al limbei române al lui Lazăr Șăineanu menționează patru sensuri ale cuvântului, fără a distinge în mod explicit între cel propriu și cel figurat: 1. îmbrăcăminte de pânză sau de bumbac, ce se poartă pe piele; 2. acoperemânt sau coajă la diferite lichide (lapte, vin); 3. foaia de desubt a unei coli de hârtie; 4. ghioacea sau pleava bobului de grâu. [Mold. *cămeșă*]

Cuvântul este tratat mai amplu în *Dicționarul limbii române* (DA), în care sunt oferite numeroase exemple din texte populare sau culte prin intermediul cărora se explică sensul: I. 1°. îmbrăcăminte (la origine, numai) bărbătească (p. ext. și femeiască, înlocuind, mai ales la oraș, pe vechiul ie) făcută din pânză (p. ext. din flanelă); 2° p. gener. veșmânt, haină; (astăzi, în Mold., la plur.) rufe: cămăși, izmene, basmale, petece (cârpe) etc.; 3°. p. anal. pânzătură, fața cu care se îmbracă masa altarului, acoperemânt; II. p. anal. 1°. membrana cărnoasă (placenta), în care e învelit fătul în pânțele mamei; 2°. învelitoare (subțire), membrană care pare a îmbrăca unele materii. 3°. pânza paianjânului. 4°. o parte a cimpoiului.

Sensurile termenului indică mai multe aspecte din realitate. Primul sens, care se referă la vestimentație, le generează pe următoarele¹⁷ în baza analogiei, iar trăsătura semantică distinctivă care face posibilă dezvoltarea acestora este „acoperământ”. Pentru vorbitor, un înveliș aflat în imediata vecinătate a conținutului are aceeași funcție ca a cămășii.

Cuvântul *cămașă* este moștenit din lat. *camisia* și face parte din vocabularul panromanic, alături de alte cuvinte din aceeași sferă, a vestimentației, precum: *coase*,

¹⁴ Eugeniu Coșeriu definește discursul repetat în *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013: „tot ce este transmis în cadrul unei tradiții lingvistice drept locuțiune fixă, așadar, expresii, proverbe și altele asemenea, pura reproducere a ceea ce s-a spus deja”, considerate „combinații de semne « gata făcute », care sunt transmise ca atare, ca un întreg”, p. 120.

¹⁵ În lucrarea *Frazeologie românească. Formare și funcționare*, Iași, Institutul European, 2013, Cristinel Munteanu propune un criteriu pentru diferențierea locuțiunilor de expresii. Lingvistul analizează relația sintagmei cu referentul sau denotatul exprimat, ajungând la concluzia că expresia este în raport de asemănare, exprimată prin metaforă sau comparație, iar locuțiunea stabilește raport de contiguitate prin metonimie sau sinecdocă. p. 83.

¹⁶ Lazăr Șăineanu, *Încercare asupra semasiologiei. Studii istorice despre tranzițiunea sensurilor*, ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Livia Vasiluță (reproducere a textului publicat în 1887, cu o alocuțiune-prefață semnată de B. P. Hasdeu), Timișoara, Editura de Vest, 1999 [1887], p. 176.

¹⁷ Liviu Groza, *Elemente de lexicologie*, București, Humanitas Educațional, 2004, p. 63. „Un sens « derive » din alt sens în măsura în care vorbitorii stabilesc unele raporturi convenționale între categoriile de obiecte din lumea înconjurătoare.”.

*cunună, curea, fașă, fir, inel, încinge, mânecă, veșmânt*¹⁸. Atestat în sec. al IV-lea, termenul desemna un obiect vestimentar purtat de soldații romani, care s-a răspândit odată cu expansiunea Imperiului Roman¹⁹, fiind de origine celtică²⁰. De asemenea, vechimea în limbă și gradul mare de răspândire pe întreg teritoriul strămoșesc au făcut ca acesta să pătrundă în lexicul limbilor slave învecinate²¹.

În ceea ce privește poziția actuală în lexicul românesc, cuvântul se înscrie în vocabularul fundamental. În lucrarea *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, din 1954, Al. Graur identifică 16 cuvinte care denumesc obiecte vestimentare și încălțăminte, dintre care doar trei se referă la piese vestimentare propriu-zise: *brâu, căciulă* și *cămașă*. Cuvântul este considerat element al vocabularului fundamental și în cercetarea coordonată de Marius Sala, *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, apărută în 1988.

Zamfira Mihail consideră *cămașa* drept „continuatoarea celor mai vechi forme de costum pentru protejarea corpului” și „cea mai importantă piesă a costumului”²². Autoarea citată precizează și alți termeni care desemnează elementul vestimentar care acoperă trupul de la brâu în sus: *ie* (<lat. [vestis] *linea* < *lineus*), *ciupag* (v.sl. *čipagŭ*; etimologie multiplă), *spăcel* (*spate* + suf. *-ic -el*), *stan* (etimologie multiplă, scr., bg., ucr.), *chepeneag* (< magh. *köpenyeg*). Referitor la *ie*, autoarea nu poate să stabilească dacă termenul a desemnat vreodată și cămașa bărbătească și formulează ipoteza că cei doi termeni latinești ar fi putut să se specializeze încă de la început, *cămașă* referindu-se la piesa bărbătească, iar *ie* la cea femeiască²³.

Substantivul *cămașă* a generat prin derivare următorii termeni înregistrați în DELR: *cămășcioară, cămășoară, cămășui, cămășuiălă, cămășuică, cămășuie, cămășută* și *cămeșoi*. Derivatele cu sufixe augmentativ au rolul de a diferenția tipurile de piese vestimentare. De exemplu, *cămeșoi* și *cămeșoaie* sunt termenii utilizați pentru a denumi cămașa obișnuită, lipsită de ornamente²⁴. În DA, augmentativele *cămășoiu* și *cămeșoiu* sunt înregistrate cu sensurile „cămașă țărănească”, „cămașă de călți fără platcă, făcută de-a n'tregul” sau „cămașă pentru copii până la 7 ani”²⁵.

Cuvintele compuse având ca bază substantivul *cămașă* au rolul de exprima diferențele semantice dintre tipurile de obiecte vestimentare din aceeași categorie, de exemplu *cămașă femeiască, cămașă muierască* sau *cămașă voinicească*. Obiceiul de a purta cămașă atât sub haine, cât și la vedere, a dat naștere altor compuse, *cămașă de trup, cămașă de piele, cămașă de corp*. Alte compuse au în vedere momentul utilizării,

¹⁸ Marius Sala, *De la latină la română*, București, Pro Universitaria, 2012, pp. 38-39.

¹⁹ Zamfira Mihail, *Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978, p. 49.

²⁰ Sextil Pușcariu, *Limba română. Privire generală*, vol. 1, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1940, p. 257.

²¹ Silvia Niță Armaș et alii, « L'influence roumaine sur les langues slaves », în *Romanoslavica*, XVI, București, 1968, p. 102. Autorii consemnează următoarele cuvinte din lexicul vestimentației: *altîță, anterior, arnici, baier, bariș, brățară, căciulă, căciuliță, călțun, cămașă, fașă, flutur* (ornament), *glugă, gună, opincă, pantof, petec, pieptar, scurteică*.

²² Zamfira Mihail, *Terminologia...*, op. cit., p. 45.

²³ *Ibidem*, p. 51.

²⁴ *Ibidem*, pp. 50-51. Autoarea menționează că există situații când *cămeșoi* se folosește pentru cămașa ornamentată, confecționată din borangic.

²⁵ <https://dlr1.solirom.ro/>.

ca în *cămașă de zi* și *cămașă de noapte*. Tot din nevoia de diferențiere a apărut și *cămașa națională*, cu referire la cămașa ornamentată²⁶.

Alte compuse, *cămașă de fier* sau *cămașă de zale* „platoșă”, au în vedere materialul din care este confecționat acoperământul pentru trup și funcția îndeplinită. Trăsătura semantică distinctivă are în vedere aceeași funcție de protecție ca a cămășii obișnuite, dar în alt context.

Țesătura delicată a materialului din care este confecționată cămașa, pânză sau mătase, devine trăsătura care face posibilă generarea unor substantive compuse care denumesc plante, precum *cămașa lui Dumnezeu*, *cămașa-Maicii-Domnului* sau *cămașa rândunicii*. Adăugarea elementului distinctiv cromatic, verde, conduce la crearea cuvântului *cămașa-broaștei*. Aceste „modele naive (sau populare)”²⁷ evidențiază relația dintre limbaj și cunoștințele despre lume ale vorbitorului.

Termenul *cămașă* este nucleu în numeroase expresii și locuțiuni, fiindcă receptarea lumii se face, în situația de față, prin intermediul unui obiect concret care are, în primul rând, rolul de a acoperi trupul, intrând în sfera necesității. În timp, cămașa a devenit un mod de a indica statutul material și social al individului, prin aspecte privind calitatea materialului, numărul de obiecte deținute sau croiala. Discursul repetat pune în evidență trăsături morale pozitive sau negative, vicii sau virtuți, emoții, modul de a vorbi sau de a acționa sau rezultatul unei acțiuni.

La nivel frazeologic, unele imagini vestimentare contribuie la construirea semnificației legate de lipsa de resurse. Primul sens al cuvântului, menționat în dicționarul lui Șăineanu, „îmbrăcăminte de pânză sau de bumbac, ce se poartă pe piele” pune în lumină o trăsătură distinctivă, importantă în procesul metaforizării. Contactul direct cu pielea indică, în fapt, primul strat al vestimentației și devine trăsătura în baza căreia se produce semnificația. Frazeologisme precum *a nu avea cămașă*, *a nu avea nici cămașă* sau *a lua pe cineva numai cu cămașa* sunt în directă relație cu situația materială precară, având drept trăsătură distinctivă [- avere]. Este sugestiv faptul că substantivul este folosit la singular, desemnând, la nivel simbolic, limitele sărăciei. În schimb, trăsătura [+avere] este reflectată frazeologismul *a nu-l încăpea cămașa*, adică „prosper”.

Stelian Dumitrăcel identifică două categorii de expresii idiomatice: expresii copii ale realității, care au reprezentat inițial formule „tehnice”, reflectând elemente ale cotidianului și a căror funcție stilistică este una derivată, și expresii imaginare, ce au luat naștere ca figuri de stil propriu-zise²⁸. Expresiile *a rămâne în cămașă*, *a lăsa în cămașă* și *a-i lua cămașa*, ar putea fi încadrate în categoria expresiilor copii ale realității, dacă avem în vedere mărturiile călătorilor străini care sunt marcați de cruzimea tâlharilor. Un observator relatează un episod în care a fost prădat și lăsat „gol doar în cămașă” în apropiere de orașul Cetatea Albă²⁹, iar un altul consideră că

²⁶ Zamfira Mihail, *Terminologia...*, op. cit, p. 50.

²⁷ În lucrarea *Lumi discursive: studii de lingvistică aplicată*, Iași, Junimea, 2013, pp. 191-192, Ioan Milică face distincție între *modelele naive* (sau populare) și *modelele savante* (sau științifice) de denominare. Autorul consideră că „Ideea existenței unor modele cognitive pe care ființa umană își edifică viziunea asupra lumii se dovedește utilă în deosebirea a două tipuri de cunoaștere, empirică și științifică”.

²⁸ Stelian Dumitrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Ediția a doua cu un Supliment de analiză din perspectivă pragmatică, Iași, Casa Editorială *Demiurg Plus*, 2011, p. 106.

²⁹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, volum îngrijit de Maria Holban, București,

cetele de tâlhari sunt atât de nemiloase, încât iau „până și cămașa bietelor femei”³⁰. Sensul „a falimenta” sau „a săraci” are la bază aceeași imagine a piesei vestimentare obligatorii și necesare. Stelian Dumistrăcel pune în relație cu sărăcia și necazurile în expresiile *a rămâne numai cu cămașa* și *a-și da (vinde) și cămașa*. Ultima expresie idiomatică se află în relație cu *a-și mânca* (și) *cămașa*, „înlocuindu-se numele acțiunii prin finalitatea acesteia”³¹.

Lumea materială se transformă în punct de reper pentru exprimarea, prin metaforizare, a unor vicii sau virtuți. De exemplu, ideea de prim strat vestimentar, absolut necesar, este punct de plecare pentru exprimarea beției. Trăsătura distinctivă, intensitatea viciului, este cuprinsă în *a-și bea și cămașa*. De altfel, imaginarul popular a exprimat ideea prin raportare la alte piese vestimentare, de asemenea obligatorii în ținută, ca în *a-și bea și căciula*.

Cuvântul este nucleu în frazeologisme care exprimă calități, precum *a-și da cămașa* sau *a-și da și cămașa*, în care termenul este o reprezentare a unor trăsături morale, fie altruismul, fie spiritul de sacrificiu.

Intimitatea conținută implicit în relația dintre trup și cămașă devine punct de plecare pentru exprimarea gradului de familiaritate cu cineva, ca în expresia *a usca cămășile la același soare* sau *pe același gard cu cineva*. În aceste structuri sensul cuvântului este mai larg, cuprinzând ideea de rufe în general, mai ales obiecte vestimentare mai puțin expuse, precum izmenele sau cărpele.

Termenul este important pentru a defini ascendentul pe care îl are propria persoană față de celălalt. De exemplu, sensul expresiilor *mai aproape cămașa decât țundra* sau *anteriul sau sumanul* rezultă din comparația cămășii cu altă piesă vestimentară, stabilindu-se astfel o ordine a priorităților din perspectiva apropierii.

Creația în limbaj se bazează întotdeauna pe o trăsătură semantică distinctivă, fapt pus în evidență de existența polisemiei la nivel frazeologic. De exemplu, *expresia a nu-l încăpea cămașa* are trei sensuri: „înfumurat”, „nerăbdător” și „prosper”. Primul sens trebuie să aibă la bază și o componentă atitudinală, al doilea poate trimite la o stare exprimată gestual, iar al treilea are în vedere mentalitatea populară care asociază bunăstarea cu aspectul fizic.

Analiza modului în care imaginea *cămășii* devine punct de plecare în constituirea metaforei convenționale poate fi un argument al dimensiunii creatoare a limbajului, ce pune în lumină relația dintre cultură și limbă, reflectând, implicit, mentalitatea și psihologia omului în general.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română, *Dicționarul limbii române* [DA] (1913-1949), ediție digitală anastatică în CLRE, *Corpus lexicografic românesc electronic*, 2021-2022, <https://dlr1.solirom.ro/>.

Călători străini despre Țările Române, vol. I, volum îngrijit de Maria Holban, București, Editura Științifică, 1968.

Editura Științifică, 1968, p. 51.

³⁰ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VII, volum îngrijit de Maria Holban (redactor responsabil), M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 326.

³¹ Stelian Dumistrăcel, *Pînă-n pînzele albe: expresii românești*, Iași, Institutul European, 2001, p. 84.

- Călători străini despre Țările Române*, Vol. VII, volum îngrijit de Maria Holban (redactor responsabil), M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
- Coșeriu, Eugeniu, *Prelegeri și conferințe (1992-1993)*, supliment al publicației *Anuar de lingvistică și istorie literară*, T.XXXIII•1992-1993•Seria A•Lingvistică, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, 1994.
- Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său: studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, antologie, argument și note de Dorel Fînaru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
- DLR = *Dicționarul limbii române (DLR)*, serie nouă, Academia Română, București, 1965 ș.u.
- Dumistrăcel, Stelian, *Pînă-n pînzele albe: expresii românești*, Iași, Institutul European, 2001.
- Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, ediția a doua cu un Supliment de analiză din perspectivă pragmatică, Iași, Casa Editorială *Demiurg Plus*, 2011.
- Graur, Al., *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1954.
- Groza, Liviu, *Elemente de lexicologie*, București, Humanitas Educațional, 2004.
- Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, ediție definitivă, București, Editura Științifică, 1975 [1944].
- Mihail, Zamfira, *Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978.
- Milică, Ioan, *Lumi discursive: studii de lingvistică aplicată*, Iași, Junimea, 2013.
- Munteanu, Cristinel, *Frazeologie românească. Formare și funcționare*, Iași, Institutul European, 2013.
- Niță-Armaș, Silvia, Pavliuc, Nicolae, Gămulescu, Dorin, Pleter, Tiberiu, Mitu, Mihai, Timofte, Elena, Osman-Zavera, Maria, Rebușapcă, Ion, Alexandru, Teodora, Zavera, Dumitru, Tănăsescu, Anton, « L'influence roumaine sur le lexique des langues slaves », în *Romanoslavica*, XVI, București, 1968, pp. 59-121.
- Pușcariu, Sextil, *Limba română. Privire generală*, vol. 1, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1940.
- Sala, Marius (coord.), Bîrlădeanu, Mihaela, Iliescu, M., Macarie, Liliana, Nichita, Ioana, Ploae-Hanganu, Mariana, Sala, Marius, Theban, Maria, Vintilă-Rădulescu, Ioana, *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Sala, Marius, *De la latină la română*, București, Pro Universitaria, 2012.
- Savin, Petronela, *Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească*, Iași, Institutul European, 2018.
- Slave, Elena, *Metafora în limba română. Comentarii și aplicații*, București, Editura Științifică, 1991.
- Șăineanu, Lazăr, *Încercare asupra semasiologiei limbei române. Studii istorice despre tranzițiunea sensurilor*, ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Livia Vasiliuță (reproducere a textului publicat în 1887, cu o alocuțiune-prefață semnată de B.P.Hasdeu), Timișoara, Editura de Vest, 1999 [1887].

NOVUMUL ÎN ISTORIILE INSOLITE ALE LUI OVID S. CROHMĂLNICEANU

The *novum* in *Istorii insolite* by Ovid S. Crohmălniceanu

Ovid S. Crohmălniceanu is well known for his critical approach in a unique, rigorous and sometimes controversial style. Therefore, readers are surprised to discover his science fiction short story collection titled *Istorii insolite* in 1980. It is first necessary to take an overview of the general context around Romanian speculative fiction in order to establish the contribution of this book to defining the features of the genre. Another key point for this study is defining the elements that give value to this volume: the literary vision, the author's "unusual" approach, the writing style or the rich intertextuality. Subsequently, we need to discover the "*novum*" in Ovid S. Crohmălniceanu's short stories, which can be defined by the main themes, the motifs and symbols, the plot structure, the fine irony and especially the very thin line between everyday reality and the fantasy of a world which is "different" or even "upside down".

Key-words: *anticipation, speculative fiction, science fiction, novum, science fiction literature*

Apariția, în anul 1980, a volumului *Istorii insolite*, scris de Ovid S. Crohmălniceanu, stârnește vâlvă în tagma scriitoricească: „un istoric literar, care dăduse cărți importante după ce renunțase la « amicitia » realist-socialistă [...] s-a apucat să scrie proză”². Și nu orice fel de proză, ci literatură SF. Desigur, criticul convertit în autor de beletristică nu este un caz singular, ci, mai curând, se aliniază unui fenomen, a cărui bază doctrinară se identifică fără mare dificultate în modelul călinescian. Premisa mai mult sau mai puțin anecdotică potrivit căreia „un critic este un scriitor care s-a încercat mai întâi fără succes în alte genuri”³ sau „un scriitor ratat, sugerând astfel că profesia lui s-ar naște din ranchiună, că obiecțiile la textele altora sunt simple răzbunări meschine, izvorâte dintr-o neputință conștientizată”⁴ va fi anulată încă de la prima lectură a celor douăsprezece povestiri.

Reticența inițială a fost urmată de reacții favorabile. De pildă, N. Steinhardt afirma că, odată cu acest volum, „fantezia românească pleacă de pe maidanele bătătorite de colecțiile *Enigma* și *Aventura* și pătrunde în domeniul povestirilor SF de

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Adrian G. Romila, „Parabole futuriste”, în *Dilema Veche*, nr. 889 din 22-28 aprilie 2021, ediția online <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/parabole-futuriste-632467.html>, accesat în 05.01.2023.

³ Cornel Robu, *Scriitori români de science-fiction*, Ediția a III-a adăugită, București, Eagle, 2011, p. 104.

⁴ Mircea Opriță, *De ce scriu despre SF-ul românesc*, în <https://fantastica.ro/de-ce-scriu-despre-sf-ul-romanesc/>, accesat la 01.08.2023.

bună calitate”⁵. Drept urmare, placheta a primit premiul Asociației Scriitorilor din București, deși categoria la care a fost nominalizat, respectiv „literatura pentru copii și tineret”, minimalizează oarecum meritele unei scrieri mature, cu destule calități artistice.

De-a lungul timpului, Ovid S. Crohmălniceanu și-a antrenat pasiunea pentru acest gen prin comentarii dese la cărțile de science-fiction sau chiar prin publicarea unor astfel de texte în pagini de revistă. Tocmai de aceea, apariția *Istoriilor* fusese oarecum anticipată. Povestirile trădează o „mână exersată”, fără ezitarea începătorului, așa cum se presupune că ar trebui să fie specific unui volum de debut. Ceea ce rămâne încă neelucidat este motivul pentru care autorul și-a depășit (cronologic vorbind) generația, debutând alături de „noul val” reprezentat de tinerii cenacliști pe care i-a coordonat la „Junimea”.

În 1986 apare cel de-al doilea volum, intitulat *Alte istorii insolite*, cuprinzând, de această dată, zece povestiri ce păstrează, în linii mari, nota scriiturii anterioare. Totuși, dimensiunea ludică este mai bine conturată în primul volum, în timp ce al doilea aduce o abordare mai sobră, cu accent pe referințe de tipul legendă sau mit.

Ambele volume sunt, în esență, o izbucnire de inspirație a unui imbold latent afirmat destul de târziu, reprezentând, în același timp, un preambul al manifestului pentru cultivarea prozei scurte. Povestirile trasează câteva linii mari ale literaturii SF așa cum o vede Ovid S. Crohmălniceanu: meticulozitatea construirii subiectului, înclinația spre parodie, încorporarea elementului social, politic și economic, dar și „o formulă de tipologie spirituală ușor recognoscibilă în cazul său: luciditate, inteligență, umor, precizie și finețe a gândirii critice”⁶.

Nu putem vorbi despre o tradiție a literaturii SF în cultura românească *stricto sensu*, dar nici nu poate fi negată existența acesteia, chiar dacă niciun volum important de istorie sau critică literară nu pune în discuție scriitori care au adoptat acest gen, așa cum reclamă criticul Cătălin Badea Gheracostea⁷. Din perspectiva cronologică, *Dicționarul general al literaturii române* distinge patru etape importante în anticipația românească de dinainte de 1990.

Putem vorbi, mai întâi, despre „proto-SF-ul românesc”⁸, reprezentat de „nuvela lui Al. N. Darius, *Finis Rumaniae*, și anticipația lui Demetriu G. Ionescu (Tache Ionescu) *Spiritele anului 3000. Impresiuni de călătorie*”⁹. Printre cazurile izolate de „încercări autohtone anemice”¹⁰, insuficiente pentru a forma un trend, sunt amintite scrierile lui Victor Anestin, Henri Stahl, Dorina V. Ienciu și Felix Aderca. Primul moment notabil al acestui gen este „momentul cincizecist”, aflat sub influența scriitorilor ruși de SF. Având în vedere că realismul socialist și marxismul promovau

⁵ N. Steinhardt, *Critică la persoana I*, Cluj-Napoca, Dacia, 1983, p. 153.

⁶ Iulian Boldea, Al. Cistelean, Cornel Moraru, *Critici literari și esești români. Dicționar selectiv*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI, 2016, p.150.

⁷ Cătălin Badea-Gheracostea, „SFada cu literatura. Science fiction-ul în istoria literaturii române”, în *Observator cultural*, nr. 1061/2021, <https://www.observatorcultural.ro/articol/sfada-cu-literatura-science-fiction-ul-in-istoria-literaturii-romane/>, accesat la 04.09.2022.

⁸ Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, L-O, coordonator general Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2005, p. 781.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 782.

disciplinele științifice, literatura SF a devenit în această perioadă, „unul dintre cele mai eficiente motoare de popularizare științifică și de educație ideologică”¹¹. Sunt considerați reprezentativi I. M. Ștefan și Radu Nor.

„Generația de mijloc”, cu nume precum Vladimir Colin, Adrian Rogoz sau Sergiu Fărcășan, a urmărit desprinderea de tehnicismul anilor '50 prin două coordonate principale, după cum identifica Mircea Opriță¹² (el însuși reprezentant al acestei generații): „coordonata poetică” și „coordonata comică”. Deși, cronologic, Crohmălniceanu aparține acestei „vârste” de mijloc, „el se revelează ca autor de gen târziu și relativ surprinzător”¹³ abia odată cu „noul val” al anilor '80. Această ultimă generație predecembristă îmbrățișează, cel puțin teoretic și la nivel intențional, modelul american, încercând ruptura de anticipația autohtonă și pendulând „între tonalitatea gravă și bufonerie, între patosul liric și umorul fin sau ironia crudă, cu accente sarcastice”¹⁴.

Dacă putem accepta ideea apariției „surprinzătoare” a volumului – deși demersul prezent argumentează că existau premisele unei astfel de publicații – nu putem spune că momentul acestui debut întârziat este întâmplător. Textele trădează o maturitate creatoare și sunt o apariție *avant garde*, în perioada de afirmare a unei generații aflată tocmai sub oblăduirea lui Ovid S. Crohmălniceanu. Junimiștii au fost încurajați să scrie proză scurtă și chiar proză SF, iar „tata Croh” pare că se ia la „întrecere” într-un demers mai mult sau mai puțin demonstrativ. Mai mult decât atât, momentul optzecist are o altă deschidere (de sorginte americană) față de specificul genului, lucru care îi permite autorului să se joace discret cu măștile științificiunii.

Istorii insolite apare într-un context politic restrictiv. Mai întâi, guvernul comunist, care interzicea orice formă de a critica societatea, încearcă să controleze activitatea cluburilor sau cenaclurilor ce promovau discuțiile incomode sistemului despre societăți utopice sau justiție socială. Același guvern încuraja dezvoltarea domeniului științific și educarea tinerilor în acest spirit. Iată două aspecte importante care au favorizat dezvoltarea genului SF.

Pe de o parte, se creează posibilitatea de „evadare” de sub lupa comunistă prin abordarea unei scriituri care masca adesea opinii considerate periculoase. De altfel, în multe cazuri, farmecul literaturii SF nu rezidă în explorarea unor lumi posibile sau în apelul la elemente clasice (roboți, mașinării, călătorii interstelare etc.) care să contureze un viitor mai mult sau mai puțin previzibil sau posibil. Fiind un gen îmbrățișat mai ales de tineri, reprezintă, mai curând, un refugiu și o iluzie a libertății. Pe de altă parte, literatura SF obligă la o desăvârșire scriitoricească, pentru că a scrie literatură de anticipație nu era la îndemâna oricui. Acest lucru impunea o serie de cunoștințe serioase din domeniul științific, dar și o cultură generală vastă, din psihologie, mitologie, logică, matematică sau filosofie.

Apariția volumului îl determină pe Cornel Robu să îl pună pe Crohmălniceanu lângă Mircea Eliade, considerându-i „doi autori valoroși”, care „transcend schema generațională”¹⁵. În același timp, într-un interviu pe tema SF-ului românesc, criticul

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cornel Robu, studiu introductiv la *Figurine de ceară. Integrala povestirilor SF*, București, Viitorul Românesc, 2004, pp. 30-38.

¹³ Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, op. cit., p. 783.

¹⁴ Cornel Robu, op. cit., p. 33.

¹⁵ James Gunn, „Excepția românească”, 2010 (titlul original: „The Romanian Exception”, *The*

și istoricul literar Mihai Iovănel îl amintește pe Crohmălniceanu printre autorii care fac ca acest gen de literatură să depășească cu mult „teza mediocrității”¹⁶.

Cu siguranță, proza scurtă SF a lui Crohmălniceanu se află într-o foarte strânsă legătură cu formația sa „inginerească”. Felul riguros în care își concepe povestirile, fascinația cifrelor, interesul pentru evoluția științei își găsesc locul firesc în rândurile scrise cu finețea îndrăgostitului de literatură.

Concepția autorului despre literatura de anticipație este exprimată în articolul „Științifico-fantasticologie” (în *Viața Românească*, nr. 1, 1974): „Am ajuns să mă conving tot mai mult că specificul literaturii științifico-fantastice rezidă într-o «logicizare» sistematică a imaginației”¹⁷, ceea ce înseamnă că o astfel de proză are la bază felul în care logica poate modifica (și o face, de altfel, așa cum se regăsește în povestirile sale) elementele fantasticului. Acesta devine filonul întregului volum de *Istории insolite*. Acțiunea, personajele, intervențiile naratorilor, toate stau sub semnul acestei „logicizări”, care face ca întreaga viziune să stea în picioare, să fie verosimilă. Cele douăsprezece povestiri individuale – număr ce insinuează o organizare riguroasă și simetrică a volumului – apar ca „mici parabole despre raportul uman cu alteritatea propriilor reprezentări și cu cea a unor lumi din trecut, din viitor sau din cosmos”¹⁸.

Prin ce se remarcă literatura science-fiction în cazul lui Ovid S. Crohmălniceanu? Care sunt trăsăturile care îi oferă originalitate, autenticitate și valoare? Pentru a răspunde pertinent acestor întrebări, este absolut necesar să analizăm un concept specific al genului, introdus de Darko Suvin¹⁹, acela de *novum*. Suvin pornește de la premisa ca SF-ului îi este specifică dominanța narativă a acestui *novum* (care poate fi o temă sau orice element ce orientează narațiunea într-o anumită direcție, propunând o anumită viziune), validat de logica cognitivă. În esență, conceptul definește ceea ce este inedit pentru cititor, ceea ce îi încalcă orizontul de așteptare. Analizând cele douăsprezece „istorii insolite”, constatăm că *novum*-ul lui Crohmălniceanu este mai curând unul „restrâns”²⁰. Arhitectura sa narativă nu se aliniază neapărat clasicelor scrieri SF decât, poate, prin preluarea unor teme la îndemână (dialogul cu o civilizație extraterestră, călătoria în spațiu, pactul/ tratatul) sau obiecte, gadgeturi specifice atmosferei SF: nave spațiale, lasere, androizi. Nu ingredientele folosite alcătuiesc arta lui Ovid S. Crohmălniceanu, ci rețeta după care scriitorul își construiește narațiunea, valorificând din plin elementul SF.

Dacă „*novum* ilustrează diferența dintre un text realist și un text SF”, așa cum spune Adam Roberts, pentru Ovid S. Crohmălniceanu conceptul ar ilustra felul în care el coboară elementul fantastic în realitatea cotidiană: „Ideile științifico-fantastice

Road to Science Fiction, nr. 6/1998), tradus de Cristian Tamaș, în <https://www.srsff.ro/2010/12/exceptia-romaneasca/>, accesat în 04.01.2023.

¹⁶ Cristian Tamaș, „Mihai Iovănel – interviu”, în *Fantastica*, nr. 8/2013, <https://fantastica.ro/mihai-iovan-el-interviu/>, accesat în 05.01.2023.

¹⁷ Apud Cornel Robu, *Scriitori români de science-fiction*, op. cit., p. 104.

¹⁸ Adrian G. Romilă, „Parabole futuriste”, în *Dilema Veche*, nr. 889 din 22-28 aprilie 2021, ediția online <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/parabole-futuriste-632467.html>, accesat în 05.01.2023.

¹⁹ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 63.

²⁰ Flavius Paraschiv, „Un scriitor de science-fiction: Ovid S. Crohmălniceanu”, în *Studii de știință și cultură*, vol. XVII, Nr. 4, decembrie 2021.

devin tulburătoare abia atunci când sunt urmărite în efectele lor asupra vieții cotidiene. [...] Dar aceasta înseamnă tocmai a face realism în interiorul ipotezei fantastice”²¹.

Odată întors din misiune, Wilson, eroul povestirii *Ceialți*, schimbă mirajul călătoriei intergalactice cu fireshul străzilor atât de familiare: „încă puțin și ajungem în Piața Proclamației de la 9 mai, pe urmă traversăm bulevardul Federației prin tunelul subteran și intrăm în strada noastră”²². De asemenea, pentru a-și astâmpăra anxietatea după incidentul întâlnirii cu nava străină, se lansează în discuții anoste cu Alice despre preocupările ei sociale cât timp el fusese plecat: „povestea o vizită la salonul cu ultimele invenții menajere, subiectul unui film senzațional care arăta cum trăiau oamenii în 1980, acum descria o seară petrecută cu niște foste colege de școală”²³.

În *Prima lecție de geometrie*, profesorul Rocus, preocupat de demonstrarea unei teorii importante pentru existența sa, observă „dungile aurii”, cărora le atribuie o semnificație uriașă, dar nu iese din ritualul său: „Rocus strigă catalogul, căutând să rețină cât mai multe nume și fizionomii. Trecu, după aceea, la tablă și-și începu lecția”²⁴. Directorul Observatorului din povestirea *Mesajul din stele* își instruisese secretara să nu fie deranjat în timp ce contempla „publicații ilustrate ca Play-boy, de nedus acasă din cauza copiilor și ținute sub cheie în sertarul din stânga al biroului”²⁵. Hugo și amicii săi din *O singură greșeală* se întâlnesc regulat într-un local mic, după ora șase seara, pentru a bea „tradiționalul Martini”. Ritualul este compromis de dispariția misterioasă a amicului Frenkian, iar zvonistica spunea că la mijloc a fi vorba despre o femeie. Biografia fiecăruia dintre membrii familiei Link, în povestirea *Istoria generalizării unei legi*, este conturată precis, decupată dintr-o realitate cotidiană: Isaac Link are afaceri pe cont propriu care îi ies prost și experimentează o serie de întâmplări banale ce îl conduc spre formularea „legii porcăriei universale”. Benjamin Link este scriitor, a cărui operă primește chiar un premiu internațional de prestigiu. Amadeus Link, absolvent de psihologie experimentală la Berna, devine un carerist în domeniul cercetării.

Neuhof se născuse într-o familie „cumsecade, tatăl farmacist și mama casnică”²⁶, angajat conștiincios la Compania de Asigurări din Linz, cu ușoare semne de obezitate și cu o viață aparent obișnuită. Din această realitate, autorul naște intriga, pornind de la faptul că personajul „era sănătos tun, nu simțise nevoia niciodată să consulte vreun medic”. Trecerea de la această realitate palpabilă, normală spre povestea SF se face simplu, adăugând un „până într-o zi...”

În aceeași direcție de înscrie și povestirea-novelă *La Winnipeg, unde nu ne vom întoarce niciodată*. Mai întâi, situația inițială dezvăluie o societate ce seamănă izbitor cu cea contemporană scriitorului. Tonul este adesea propagandistic, frazele încărcate de gravitate și cuvintele bine alese pentru a mima superioritatea unei societăți în deplină dezvoltare: „avem nevoie de cât mai multă calificare profesională pentru a răspunde cerințelor economice și sociale contemporane...”²⁷ De asemenea, societatea aceasta își duce existența în limita normalității, cu infracțiuni, întâlniri secrete,

²¹ Cornel Robu, *Scriitori români de science-fiction*, op. cit., p. 104.

²² Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 14.

²³ *Ibidem*, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, p. 30.

²⁵ *Ibidem*, p. 45.

²⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

mișcări activiste, alegeri, până când elementul fantastic inserat încă din incipit, respectiv prezența androizilor, generează conflictul SF. Tot aici, pe fundalul întâmplărilor propriu-zise, se desfășoară o poveste de iubire complicată între Marc și Lavinia.

Asemănător lui Gavrilescu din nuvela lui Mircea Eliade, trecerea personajelor „dincolo” sau facilitarea contactului cu o altă lume se face într-un mediu „profan”, care nu ar trăda niciodată întâmplarea unui astfel de „miracol”, așteptat și, totuși, surprinzător. Astfel, Frenkian lucra la Observator, preocupat de „chestiuni semifantastice”, având obsesia descifrării „unor eventuale mesaje interastrale”. Dar aceste mesaje i se arată, în cele din urmă, nu în spațiul așteptat pentru astfel de revelații ale miraculosului, ci în propria cameră, devenită puntea de comunicare între civilizații. Hugo trebuie „inițiat” înainte de a intra în miezul problemei, astfel că paharul de whisky are efectul cafelei lui Gavrilescu. După ce dă pe gât primul pahar, Hugo are o senzație familiară, ca și cum ar urma o dezvăluire secretă, dar aceasta vine imediat ce lumina pâlpâindă a lămpii semnalează că nu mai sunt „supravegheați”. După cel de-al doilea pahar de whisky urmează alte întâmplări, la fel de greu de înțeles și acceptat: „paharul se înfundă pe jumătate în lemn ca și cum ar fi intrat în ceară moale și rămase fixat acolo”²⁸.

Mai aproape de personajul lui Mircea Eliade pare să fie Marc. Decis să se întoarcă la Winnipeg în ziua următoare, coborî din camera de hotel. Pentru că „îi era sete, se opri la bar și ceru o sticlă de bere”²⁹. Spațiul profan, care avea să-i ascundă identitatea și să acopere o poveste de dragoste cu o femeie încă măritată, îi pregătise, însă, surpriza vieții lui. Berea „era bună, rece și o termină repede”, dar imediat după, Marc constată surprins că îi lipsește portofelul, cu care urma să plătească. Găsește și el o explicație logică pentru momentul respectiv, dar adevărul avea să i se arate mai târziu, când descoperă că propria identitate nu îi mai aparține.

Așadar, lumea povestirilor lui Crohmălniceanu este foarte rar una exclusiv științifico-fantastică. Mai curând este o oglindire a existenței cotidiene, mascată însă prin atribuirea unei temporalități futuriste sau prin introducerea elementului care trădează incursiunea într-o altă dimensiune decât cea a realului cotidian. Povestirile ating, pe lângă tematica literaturii de anticipație, problemele sociale, politice, economice unei societăți reale imperfecte.

Flavius Paraschiv vorbește despre un „soft SF”³⁰ în cazul scrierilor lui Crohmălniceanu. Acestea nu excelează în elemente științifice cum ar fi tehnologizarea superioară, descoperirea unor entități noi, cu specificul acestora, mașinării sofisticate, arme noi etc. Nu progresul științific este invocat în aceste scrieri, ci natura SF-ului provine din elementul neașteptat, inexplicabil, provenit, într-adevăr, din alte dimensiuni, dar și elementul psihologic, sociologic sau antropologic. Fantasticul este unul umanizat, atins de probleme sociale curente: alegeri, legi, conflicte sociale etc. Cu toate acestea, autorul atinge o serie de subiecte științifice, cum ar fi teoria universurilor paralele („Terra prim 2112”), robotizarea și mecanicizarea treptată (mașini de scris literatură și critică literară sau androizi), teorema celor patru culori, captarea unor mesaje extraterestre, referiri la creaționismul științific al lui Henry Morris, mineralul inteligent care are voință și manifestare proprie, nanotehnologia, modalități de regenerare a organismului uman, interferența undelor magnetice.

²⁸ *Ibidem*, p. 73.

²⁹ *Ibidem*, p. 177.

³⁰ Flavius Paraschiv, *op. cit.*, p. 69.

Personajele alese sunt oameni preocupați de cunoaștere sau cărora li se revelează un mister al universului. Ei sunt logicieni, psihologi, medici, profesori, matematicieni, indivizi capabili să recunoască un „miracol” științific, să-l înțeleagă și să-l gestioneze. Adesea, firul narativ este pus pe pauză, pentru un șir de explicații științifice lungi, cum este cazul profesorului Rocus, obsedat de subiectul tezei sale de doctorat, ale cărui demersuri științifice sunt redată de naratorul omniscient în povestirea *Prima lecție de geometrie*.

Majoritatea *istoriilor* din volumul de față propun, de fapt, o viziune nouă, o mentalitate diferită. De aceea, adesea scriitorul are tendința de a problematiza, considerând că abia astfel scrierile sale pot fi convingătoare. Cititorul nu mai este un spectator pasiv, care urmărește un fir epic cu nerăbdarea de a descoperi lumi noi sau cu tremurul dat de suspansul conflictului. În schimb, acest cititor este activat prin intermediul unor interogații, devenind parte integrantă a povestirii, este pus în situația de a ține partea sau de a judeca anumite situații. În *Experiența*, apar o serie de întrebări referitoare la teama omului că s-ar putea să se fi înșelat în judecățile de valoare emise inițial: „DAR DACĂ LUCRURILE NU STAU CHIAR AȘA? Ar fi oare imposibil ca o inteligență vicleană, ascunsă sub masca inerției, să urmărească o autoprelucrare, de care e incapabilă singură? [...] Ce altceva sunt roboții suprap perfecționați, pe care i-am realizat în ultimul secol?”³¹. Ideea este reluată și în povestirea a zecea: „androizii sunt ființe loiale”, dar „vor păstra această situație fericită și în viitor?”. Sau: „Având însușiri superioare omului, nu ar fi ispitiți a-i lua locul?”³².

Uneori, frazele au valoarea unor maxime sau judecăți de valoare, ușor de identificat ca fiind credințe ale scriitorului însuși. *Un capitol de istorie literară* este povestirea unde scriitorul Crohmălniceanu se întâlnește cu criticul Crohmălniceanu. Se face referire la diferite tipuri de critică: critica de exegeză, critica existențialistă, critica psihanalitică sau critica teologică. Apoi este invocată o revenire „la ideea veche a actului critic, înțeles ca o refacere prescurtată a creației în elementele ei esențiale cu indicarea virtualităților neexploatate de autor”³³. Frenkian și Rocus nu se regăsesc în munca pe care o fac, pentru că aceasta nu corespunde ambițiilor și aspirațiilor lor superioare. Totuși, ambii se complac în situația dată, unul pentru că „trebuie să trăiască”, iar salariul îi împlinea această nevoie, altul pentru că încerca să atingă desăvârșirea prin formarea unor minți ascuțite ale noii generații de elevi.

În articolul din *Viața românească*, Ovid S. Crohmălniceanu afirma: „Literatura de science-fiction seamănă cu matematicile non-euclidiene. Singura eroare maximă pentru ea e să nu aibă rigoare”³⁴. Textul este organizat sistematic, povestirea curge firesc, fără salturi peste momentele importante. Reperele temporale sunt date cu precizie, dând senzația unei verosimilități: la 17h 02', 03 iunie 1997, ora 11 și cincisprezece minute, la 3 ½ noaptea etc. De altfel, inginerului îi plac cifrele și obișnuiește să se joace cu ele pe parcursul povestirilor sale. Neuhof supraviețuiește la „șase explozii”, „cincizeci și trei de otrăviri”, „Terra prim” primește indicativul 2112, o înșiruire care susține ideea unei lumi „în oglindă”. Cele 40000 de scrisori primite la redacție, ca reacție la articolul lui Adam Sponde pe tema perfecționării androizilor sunt prezentate în mod logic și organizat, respectând dreptul la replică. Concluziile

³¹ Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 26.

³² *Ibidem*, p. 143.

³³ *Ibidem*, p. 87.

³⁴ Cornel Robu, *op. cit.*, p. 34.

unui reportaj din „New York Times” sunt redate sistematic, punctual, de la 1 la 6, pentru a-și păstra claritatea. Planul lui Marc de a scăpa de autoritățile care l-ar fi luat drept android este bine chibzuit, cu etapele numerotate, de la 1 la 4.

Scriitor cu o vastă cultură, Ovid S. Crohmălniceanu nu ezită să facă frecvent trimiteri la scriitori, pictori, filosofi sau oameni de știință, interconectând propriul text cu cele ale autorilor menționați. Acest lucru oferă un caracter profund livresc creației sale literare. Prima povestire are drept motto un citat din *Irodiada* poetului francez Stéphane Mallarmé: „O miroir! Eau froide par l’ennui dans ton cadre gelée”. Motivul oglinzii apare ca reflexie a celui-lalt în propria persoană. Wilson își vede „dublul” în momentul în care nava sa se intersectează cu nava celui-lalt de pe planeta Terra prim 2112. Până și indicativul planetei are cifrele în oglindă, aluzie la tema unui univers paralel. Cei doi execută aceleași mișcări și au, probabil, același gânduri, iar la falsa întoarcere pe Pământ într-un „zbor invers” (dintr-o eroare neelucidată până la final), Wilson realizează că „aici nu era vorba de o asemănare, ci de o identitate”³⁵. Tot în oglindă se vede, fugitiv, și Marc într-o dimineață, la hotel. Incapabil atunci să înțeleagă ce se întâmplă, realizează mult prea târziu că, de fapt, era imaginea „celuilalt”, androidul fugar, care a reușit cumva să-i fure identitatea, pecetluindu-i destinul.

Tot în *Ceilalți* sunt invocați Plutarh și Nietzsche. Are loc un schimb de replici intelectuale între Wilson și Gryphius, profesor de matematică, pasionat de filosofie, discuție care transformă o poveste aparent simplă într-o abordare complexă despre teorii filosofice, matematice sau de fizică cuantică, îndrăznețe pentru vremea la care a fost scrisă cartea.

În povestirea *Mesajul din stele* apare o strofă din poemul *Cuceritorii* aparținând unui poet francez parnasian, José Maria de Heredia. Strofa fusese invocată în încercarea de a concepe un mesaj-răspuns către civilizațiile superioare, dar rolul ei este de a ironiza mințile „luminate”, incapabile să formuleze un astfel de răspuns. Căutând „chintesența cunoștințelor, înțelepciunii și moralei umane”³⁶, *cineva* a ales tocmai cuvinte cheie neinspirate („șoimi”, ca păsări de pradă, „gropi comune”, „vis eroic brutal”) pentru un mesaj care ar trebui să fie pacifist.

Asocierile făcute de inginerul îndrăgostit de „umanioare” sunt uneori neașteptate și uimitoare, dar par alegerea firească. Suita de întâmplări ciudate la care asistă Hugo și Frenkian în *O singură greșală* dezvăluie un narator anonim cu adevărat omniscient. Imaginea paharului care „străbătu fără nicio rezistență, pereții sticlei”, văzându-se apoi „întreg prin sticlă”, îi amintește acestuia de o pânză a pictorului Rene Magritte, „Vacanțele lui Hegel”. Pictorul însuși își explică intenția de a reda pe pânză un pahar de apă într-un fel în care nu ar rămâne insignifiant, considerând rezultatul genial, astfel încât să-l fi putut uimi pe însuși Hegel. Jocul paharului cu pereții sticlei devine în povestire o modalitate genială prin care autorul face sesizabilă prezența civilizației superioare, în contact cu umanitatea. Crohmălniceanu găsește destul de repede un pretext pentru a cita un alt pictor, nu la fel de celebru, Johann Heinrich Füssli. El împrumută tematica demonică din creațiile acestuia lui Jonathan Link, teolog, unul dintre ultimii descendenți al familiei Link afectați de „legea porcăriei universale”. Acesta susține că legea a fost interpretată greșit de predecesorii săi și că nu este decât o treabă „diavolească”. Tot aici, scriitorul

³⁵ Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p 10.

³⁶ *Ibidem*, p. 53.

face referire la una dintre legile foarte cunoscute ale lui Murphy: felia de pâine cu unt va cădea întotdeauna pe partea unsă. Unul dintre elementele centrale ale povestirii *La Winnipeg, unde nu ne vom întoarce niciodată* îl reprezintă cele trei legi ale roboticii, preluate de la Isaac Asimov, reproduse întocmai de auto ca notă de subsol. De fapt, tocmai aceste legi, mai exact legea numărul 2 care „căzuse de trei secole” la momentul relatării întâmplării, devine element de intrigă, stând la baza conflictului dintre oameni și androizi.

În sfârșit, *Doamna Bovary în secolul XXX* susține cel mai evident ideea intertextualității. Autorul înserează fragmente din romanul lui Flaubert, într-o atitudine ludică asupra creației. Actul amintește de rețeta dadaistă a lui Tristan Tzara sau anticipează parodiile postmoderniste, în încercarea de a crea o literatură nouă, care să șocheze. Crohmălniceanu păstrează stilul, personajele și ideea principală a nefericirii Emmei. Ingredientele noi sunt elementele SF care contextualizează diferit opera și completează oferind originalitate.

Ceea ce particularizează *novumul* în cazul lui Crohmălniceanu este, fără îndoială, prezența umorului. Cunoștințele au subliniat mereu spiritul vesel și colorat al autorului, dar și tendința acestuia spre ironie și autoironie. *Istoriile insolite* sunt presărate, atât cât trebuie, cu un umor foarte fin, adesea insesizabil, fie în construirea unui personaj, fie în redarea ridicolului unei situații, care se vrea, de fapt, a zugrăvi o întreagă colectivitate. De pildă, *Un capitol de istorie literară* pare o parodie fină a unei situații *de facto*: literatura scrisă „la comandă”. Actul artistic devine o acțiune robotizată, eliminând toate caracteristicile estetice ale operei literare. Succesul este garantat, căci „mașina nu poate crea decât lucruri perfecte în raport cu țelurile pe care și le propune”³⁷. Această „perfecțiune” generează moartea ultimului critic „într-o dimineață de mai dintr-o aprindere a creierilor în biblioteca lui, îngropat efectiv sub un morman de cărți”. De fapt, această „perfecțiune” devine nocivă, astfel că se ceru „să fie programate și un număr de cărți slabe”, ca termen de comparație pentru minunatele capodopere. Fiecare soluție generează alte probleme, de aceea, rezultatul este o nouă reiterare a lumii „pe dos”: scriitorii devin critici, criticii devin scriitori.

Ironia devine și mai puternică în *Mesajul din stele*. Ea este îndreptată spre umanitatea însăși, incapabilă să surprindă esența lucrurilor. Scriitorul redă „consfătuirea președinților celor opt zone mari ale Terrei” – un fel de ședință internațională – pentru a concepe un răspuns elaborat la o întrebare extrem de simplă a extraterestrilor îngrijorați de dispariția unei nave de-ale lor. Mult zgomot pentru nimic, de altfel. Stupizenia răspunsului formulat într-un timp exagerat de îndelungat este accentuată de lipsa de reacție a civilizației superioare, care ignoră mesajul lipsit de substanță și deloc la obiect. Directorul Observatorului radioastronomic, un mediocru insipid și preocupat de pornografie, este reticent cu privire la valabilitatea mesajului venit din stele. O pășise deja de câteva ori, întrucât fusese incapabil să recunoască o farsă de 1 Aprilie, aiurelile unui bețivan sau o reclamă la niște ciorapi de damă extrafini, pe care le-a trecut drept mesaje extraterestre. Ironia autorului se păstrează până în finalul povestirii, prin mesajul final formulat de extraterestri la 1 ianuarie 2000, aluzie la un „sfârșit” aproape nostradamic.

Dacă facem o selecție a adresării folosite de Elias (*Experiența*) în scrisoarea sa către Povățuitorul Special, descoperim servilismul cetățeanului onorabil, care vrea

³⁷ *Ibidem*, p. 24.

să informeze, dar sub nicio formă să nu deranjeze în vreun fel pe superiorul său: „Vă rog în primul rând să mă iertați pentru timpul prețios pe care vi-l răpesc cu lectura memoriului de față”³⁸. Lucrător pe tărâmul științei, Elias subliniază de nenumărate ori că doar își îndeplinește „obligățiile de cetățean devotat” și atrage atenția asupra „corectitudinea comportărilor [sale] civice”. Finalul scrisorii păstrează aceeași notă: „primiți, vă rog, expresia respectului meu celui mai profund. Ascultătorul supus al sfaturilor dumneavoastră înțelepte”³⁹. Portretul ușor ridicol al personajului nu știrbește mesajul profund al povestirii și anume posibilitatea ca materia să aibă voință și gândire proprie.

Tot ironic este autorul și în perpetuarea „legii porcăriei universale”, pe care o descrie într-o manieră care amintește de *Prostia omenească*. Potrivit proverbului „un nebun aruncă o piatră în apă și zece înțelepți nu o pot scoate”, legea porcăriei universale se propagă cu repeziciune, devine subiect am unui roman de succes, face obiectul unor statistici, este analizată în raport cu legile matematice ale teoriei cuantice, se regăsește în preocupări ale unor savanți iluștri „cu tabele și grafice grăitoare”, este analizată din perspectivă psihologică, sociologică, economică sau filosofică. Astfel, ea devine un subiect fierbinte de-a lungul mai multor zeci de ani, lăsând în urmă alte probleme importante ale omenirii.

Aceeași ironie fină se regăsește și în penultima povestire, anunțată chiar din titlu: *Roadele unei diplomații chibzuite*. Arcadienii eradicaseră cancerul și gripa, dar nu scăpaseră de teama războiului. Însă nu războiul cu entitățile din afara planetei lor, pentru care se pare că erau mereu pregătiți cu tot felul de arme noi, era cel mai înspăimântător, ci cel cu „jumătatea” lor. Emisfera nordică și cea sudică, reprezentate de doi centri energetici coloși, sunt într-un permanent dialog telepatic, desfășurat „în halat peste pijama și papucii de casă”, pe care autorul îl redă ca pe un banc, având la final și poanta: cu toată telepatia colorată, fiecare dintre cei doi conducători este uimit de armele noi pe care le scoate celălalt în lupta cu dușmanii, încât consideră că e musai să refacă tratatul dintre ei pentru a le include în „acordurile care asigurau echilibrul forțelor celor două emisfere”⁴⁰.

În ceea ce privește construcția personajelor, Crohmălniceanu dovedește plăcerea detaliului literar. Adesea portretele sunt ample, cu descrieri menite să contureze nu un individ, ci un „personaj”, fie serios, fie caricaturizat, în concordanță cu ideea încorporată în mesajul textului. Fie apare omul anost, plictisit de propria existență și nepregătit pentru ceea ce are să i se întâmple, fie omul de știință, preocupat de cunoaștere și măcinat de conflicte interioare. Se constată o recurență în acest sens: logicianul, matematicianul sau profesorul, medicul. Numele personajelor sunt toate exotice, la fel ca spațiul americano-canadian, ales de scriitor drept scenă pentru un *theatrum mundi* altfel. Alegerea aceasta îl îndepărtează definitiv de spațiul românesc, astfel că își poate construi nestingherit aluziile, pentru a nu fi atribuite unui anumit context social sau politic.

Wilson este un pilot galactic cu experiență, care are fascinația zborului. De altfel, singurul aspect care îl face să se simtă viu în existența sa atât de anostă, zborul, are asupra lui un efect cathartic. Plictisit, el așteaptă să se întâmple ceva notabil, dar atunci când se întâmplă, îi vine greu să-l înțeleagă și să-l accepte. Întâlnirea cu dublul

³⁸ *Ibidem*, p. 78.

³⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 206.

său îl scoate din monotonia existenței, îl activează, îi ascute simțurile, făcându-l mai conștient și mai atent la ce se întâmplă în jurul său.

Rocus este profesorului plictisit, îmbătrânit, care simte neîmplinirea profesională. Dascălul „trăiește, pentru copiii din fața sa, exclusiv într-o lume moartă de semne și cifre abstracte”. Inovația sa pedagogică – mișcările de translație și de rotație – are scopul declarat „de a inculca discret elevilor spiritul matematicii moderne”⁴¹. El este un geniu cu o teză de doctorat îndrăzneță despre teorema celor patru culori, dar a rămas un profesor anonim de matematică. Hugo îi face un portret amplu amicului său, Frenkian: logician înnăscut, vorbea puțin, asculta mult, „nu prea arăta cei cincizeci de ani pe care îi împlinise”⁴². Lucra la „Observator și se ocupa cu chestiuni semifantastice”, adică „descifrarea unor eventuale mesaje interastrale”. În cele din urmă își găsește și el un scop în această viață anostă: vrea să salveze lumea de o invazie extraterestră iminentă: „Nu știu cât mai rezist [...], dar trebuie... E soarta lumii întregi în joc”⁴³.

În cazul lui Neuhof, portretul nu e pe măsura destinului măreț care i-a fost hărăzit. Om simplu, dintr-o familie cumsecade, „fusesse un timp o figură foarte ștearsă”⁴⁴, dar devine centrul de interes al tuturor puterilor odată ce se constată că este nemuritor. Absolvent „fără strălucire al Academiei comerciale”, găsește repede modalitatea de a se îmbogăți, vânzând polițele asigurării sale de viață, fapt care atrage atenția detectivului.

Marc este medic, cu o fascinație pentru cifre, mereu în căutarea unui algoritm de succes. În timp ce o așteaptă pe Lavinia, adună cifrele mașinii din fața sa, condiționându-și alegerile de rezultat: „dacă, reducând zecile, cifrele adunate dădeau un număr peste cinci, sorții îi erau favorabili. Cu cât se apropia de zece, șansele creșteau”⁴⁵. Destinul însă îi joacă o farsă. Nu numai că Lavinia nu a apărut, așa cum îi arătau cifrele, dar toate demersurile sale pentru a fi împreună duc la un final dezastruos.

Povestirile lui Crohmălniceanu nu sunt încercări literare, ci sunt literatură în adevăratul sens al cuvântului. Scriitorul alternează incipitul *ex abrupto* cu incipitul în care alegerea cronotopului este minuțioasă și serioasă, cu rol esențial în a fixa tema SF. Firul epic ia forme dintre cele mai diferite, iar descrierile și secvențele de monolog interior completează firesc atmosfera. Dialogurile dintre personaje nu sunt foarte dese, iar atunci când apar, devin conflicte de idei sau dialoguri filosofice despre lume. Starea de tensiune epică este menținută firesc, autorul dă timp poveștii să se scurgă în ritmul ei propriu, fără să lase deoparte emoția. Cititorul trăiește alături de personaje așteptarea, starea de incertitudine, teama, însoțindu-l până la destinația finală. Lectura nu e una simplistă, ci devine permanent o lecție care trimite fie la un alt scriitor, fie la simbolistica unor creații ale unor pictori celebri, fie îndeamnă aproape instantaneu la analogii. Primele povestiri sunt mai scurte, pentru ca treptat, ele să devină mai ample, cu o intrigă care se complică, apropiindu-se de nuvelă. Puterea deplină o are naratorul omniscient, care controlează din umbră destinul personajelor. De cele mai multe ori, finalul este deschis, ca modalitate de ambiguizare intenționată. Cititorul are libertatea

⁴¹ *Ibidem*, p. 30.

⁴² *Ibidem*, p. 63.

⁴³ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 166.

de a intui finalul sau de a face analogiile proprii.

Lumea creată de Ovid Crohmălniceanu în scrierile sale SF este una fantezistă, futuristă, guvernată uneori de legi „pe dos”, cu insinuarea civilizațiilor extraterestre superioare celei umane, însă fără a se angaja în conflicte sângeroase, cu elemente de tehnologie avansată și cu personaje capabile să înțeleagă misterele universului. Între paginile cărții, se întrevade un scriitor cu un „entuziasm tineresc, dar și o enormă răbdare înțeleaptă”, care știe „însământător de multă carte, dar fără morgia insipidă a savanților”, un om „deopotrivă glumeț, era hâtru”, în fine, „un om atașant, de o mare generozitate și de o rară finețe sufletească”, așa cum îl caracteriza Ion Bogdan Lefter.

BIBLIOGRAFIE

- Badea-Gheracostea, Cătălin, „SFada cu literatura. Science fiction-ul în istoria literaturii române”, în *Observator cultural*, nr. 1061/2021, <https://www.observatorcultural.ro/articol/sfada-cu-literatura-science-fiction-ul-in-istoria-literaturii-romane/>.
- Boldea, Iulian, Cistelean, Al., Moraru, Cornel, *Critici literari și esești români. Dicționar selectiv*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI, 2016.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Istorii insolite*, București, Cartea Românească, 1980.
- Crohmălniceanu, Ovid S., „Texte « de tinerețe »”, în *Observator cultural*, nr. 129/2002, <https://www.observatorcultural.ro/articol/texte-de-tinerete/>.
- Gunn, James, „Excepția românească”, 2010 (titlul original: „The Romanian Exception”, *The Road to Science Fiction*, nr. 6/1998), tradus de Cristian Tamaș, în <https://www.srsff.ro/2010/12/exceptia-romaneasca/>.
- Mironov, Alexandru, Ilie, Ion, Honga, Radu, *O antologie a literaturii de anticipație românești*, Craiova, Scrisul Românesc, 1983.
- Paraschiv, Flavius, „Un scriitor de science-fiction: Ovid S. Crohmălniceanu”, în *Studii de știință și cultură*, vol. XVII, Nr. 4, decembrie 2021.
- Perian, Gheorghe, „Desant '83”, *Vatra*, nr. 9–10/2016, pp. 45–49, <https://revistavatra.org/2016/11/07/gheorghe-perian-desant-83/>.
- Robu, Cornel, *Scriitori români de science-fiction*, Ediția a III-a adăugită, București, Eagle, 2011, p. 69.
- Romila, Adrian G., „Parabole futuriste”, în *Dilema Veche*, nr. 889 din 22-28 aprilie 2021, <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/parabole-futuriste-632467.html>.
- Saiu, Florian, „«Tata Croh», inginerul îndrăgostit de «Umanioare»”, în *Jurnalul din 16 aug. 2022*, <https://jurnalul.ro/special-jurnalul/tata-croh-inginerul-indragostit-de-umanioare-907180.html>.
- Steinhardt, Nicolae, *Critică la persoana întâi*, Cluj-Napoca, Dacia, 1983.
- Suin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven and London, Yale University Press.
- Tamaș, Cristian, „Mihai Iovănel – interviu”, în *Fantastica*, nr. 8/2013, <https://fantastica.ro/mihai-iovanel-interviu/>.

Literary Genre, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 63.

ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI. ALECSANDRI ȘI TEATRUL INTERACTIV

The beginnings of romanian dramaturgy. Alecsandri and the interactive theater

Vasile Alecsandri is rightly considered the founder of the Romanian dramatic literature. Until the defining moment represented by the great writer, Romanian theatre had a history of almost a century: the plays made up of several scenes are compositions with topics and themes influenced by the ancient dramatic literature, plays from French, and German or Italian literature, adaptations of foreign dramatic texts or even original writings of some Romanian authors, but transposed in Greek. Alecsandri has the exceptional merit to have understood the role modelled by the stage performances in educating the audience, but he also brings the stage representations to another level, intuiting the positive influence of the pedagogy in attracting the people. Thus, Vasile Alecsandri becomes not only a precursor of the aesthetics of ugliness, using Mircea Ghitulescu's expression, but also a precursor of the interactive theatre through the use of numerous specialities.

Key-words: *the beginnings of the theater, didascalica, stage representation, interactive, stage directions*

Nimic din ceea ce percepem astăzi sau oricând altcândva ca fiind de o noutate absolută, în orice domeniu de altfel, nu a apărut din neant, ci orice invenție ori inovație, fie ea și în domeniul artei, are ca punct de plecare o idee, un concept, o viziune sub formă incipientă, ce se pierde undeva în trecut.

Sigur că nici opera dramatică nu face nicio excepție de la această regulă universală, iar sâmburii interacțiunii directe cu publicul, într-o interactivitate mai întâi simulată între personajul interpretat de actor și privitorul din penumbra sălii a existat în mintea dramaturgului încă de la începuturi. Nu trebuie să uităm faptul că însăși menirea textului dramatic, scopul său declarat este acela de a fi reprezentat pe scenă, deci are în fundal ideea de public căruia i se adresează, pe care încearcă să îl ademenească și să îl mențină atent pe tot parcursul derulării scenariului, mai mult decât o face textul epic ori liric față de posibilul cititor. Răspunderea dramaturgului e cu atât mai mare, cu cât privitorul întreprinde și efortul de a se deplasa la teatru, iar faptul că personajul îi ia în considerare prezența, uneori cerându-i retoric și părerea, îl face nu doar martor, ci și părtaş al întâmplărilor derulate sub ochii lui, îl menține de partea sa și îi răsplătește efortul.

Alecsandri, la începuturile dramaturgiei românești, a fost poate cel mai conștient de această realitate, în opera lui regăsindu-se cele mai multe apartenuri rostite de un personaj pe parcursul unei singure piese de teatru. Cu siguranță conștient de ucenicia sa în educarea gustului dramatic al publicului – textul literar românesc de

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

acest tip aflându-se în zorii scrierii și interpretării sale – dramaturgul moldovean alocă interacțiunii cu privitorul de spectacol un spațiu considerabil, amplu, mai ales în primele piese de teatru publicate. Nu se întâmpla acest lucru nici la „pionierul în teatru”, după cum îl numea Nicolae Manolescu² pe Iordache Golescu, la care cele mai multe dintre parantezele au un cu totul alt rol, nici la succesorii lui Alecsandri în ale textului dramatic.

Astfel, unele notații dintre paranteze au, la Iordache Golescu, un alt scop, adresându-se cu precădere unui citator, și nu unui regizor sau scenograf, fiind discursul mai degrabă al unui narator omniscient, dornic să ofere lectorului toate lămuririle necesare înțelegerii dialogului „obrazelor”. Lăsăm în cele ce urmează câteva exemple edificatoare, cu precizarea că există multe astfel de secvențe în teatrul lui Iordache Golescu: „IONICĂ: După acestea a mai izvodit acel nesățios om (vrând să să îndoapă ca un cârnat) și banii răsurii, adică la toți banii câți ies din țară [...]”³ sau „IONICĂ: « Cu aceste feluri dă mijloace (zicea logofețelul că-i spunea zarafu) și felurimi dă numiri, după ce au văzut, în cele după urmă că toți, și birnici, și scutelnici, și poslușnici, împreună cu toate celelalte bresle au dat pă brânci...»”⁴ ori

OCROTITORUL: O, ce îngrijire! Ia bagă dă seamă mai bine, boierului, că, dă vreme ce o oblăduire, prin nebăgare dă seamă, a greșit întru ale sale datorii, sau călcând pravila, sau nepăzind vreo formalitate, oare o oblăduire mai dreaptă, mai bună (după cum ne fâlim acum că avem, în numele domnului nostru) n-are putere dă a îndrepta greșalele trecute?⁵

Ca și Iordache Golescu, predecesorul său Costachi Conachi, a cărui piesă realizată în colaborare cu Niculae Dimachi și Dumitrache Beldiman: *Comedie banului Costandin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucos* e o comedie prin structură și subiect, nu utilizează didascalii propriu-zise și nu folosește niciun aparteu.

Aceeași situație se întâlnește și în cazul pieselor lui Gh. Asachi ori Timotei Cipariu, cu precizarea că doar în pastorala prelucrată după Gessner și Florian⁶, *Mirtil și Hloe*, apare timid o încercare de replică „pe încet”, dar care nu se încadrează într-un aparteu propriu-zis: „Hloe (îngenunche și înturnându-să oarece spre templu lui Amor) «Amorul, zânule de care se cuvine a se teme! (Pe încet către Mirtil:) Mama mea așa mi-au zis. (Tare) »”⁷. Se observă deci, că este mai mult un schimb de replici tainice, „pe încet”, între personajele aflate în scenă, și nu un aparteu propriu-zis între protagonist și public, fără știrea celorlalte din piesă.

Abia la Matei Millo, anterior lui Alecsandri, se poate vorbi de didascalii numeroase și apartouri în piese și „operete” precum: *Un poet romantic* sau *Baba Hârca*, acestea din urmă însă, fiind la început, având mai mult aspect și rol de vorbire

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 142.

³ Iordache Golescu, „Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵ Iordache Golescu, „Mavrodinada sau Diavanul nevinovat și defăimat sau Copiii sârmani nevîrstnici și năpăstuiți”, în *Scrieri alese*, op. cit., p. 118.

⁶ N.A. Ursu, *Prefață* la Gh. Asachi, *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefăcută de N.A. Ursu, București, Editura Tineretului, 1961, p. 8.

⁷ Gh. Asachi, *Scrieri alese*, op. cit., p. 195

cu sine, de incipient monolog interior, neexistând o interacțiune cu publicul: „Stan (la sine) Cine-i fiara ast' cu plete?” sau „Marița (la sine) Și cu barba-n furculițe.”⁸ ori „Bârză (în parte): Uf! Am scăpat de-o frică”⁹ și „Bârză: A! a! Așa, colo. (În parte.) Nu-mi aduc aminte. [...] (În parte.) Să mă ia naiba de-l cunosc; de unde a ieșit cimotoia asta?”¹⁰

Nici în comedii și dramele de mai târziu, după 1872, unele păstrate în manuscris (*Însurățeei*, comedia-vodevilă *Apele de la Văcărești*, drama *Jianul*, opereta în două acte *Însurățeei*, *Nicșorescu*, *Orbul cerșetor*, *Prăpastiile Bucureștilor*, *Cucoana Chirița la carantină*, *Millo mort – Millo viu*, *Spoielile Bucureștilor*, *Haine vechi și zdrențe politice* ș.a.) ale aceluiași Matei Millo, rolul acestor replici „aparte”, „în sine” nu se va modifica: „Ichim: (Apart.) Ia să mă dau eu în lături mai bine, să nu-mi scapere și mie ochii.”¹¹ sau „Zoița (În sine) O D-zeule! Ce umilire”¹² ori „Zoița: Eu îți spun că nu vreau. (Stan face semn poruncitor Zoiței, ea apart.) Iată, proastă, ce era să fac! Mai bine să mă stăpânesc și s-aștept vremea.”¹³ (opereta în două acte *Însurățeei*). Totuși, în lumina acestor numeroase exemplificări, nu este deloc surprinzător faptul că Mihai Vasiliu subliniază importanța „operei reformatoare a lui Millo care [...] se configurează însă în domeniul regiei, izvorând din necesitatea acordării artei spectacolului cu valorile literaturii dramatice.”¹⁴

Cât privește piesa lui Timotei Cipariu *Dramă pastorală*, compusă din 1832 și purtând titlul *Egloga întru mărirea măriei sale prealuminatului și preasantitului domn d. Ioan Lemenyi*, aceasta nu prezintă didascalii și nici elemente de decor.

Apărută un an mai târziu, opera lui C. Făca *Comodia vremii* este considerată „prima piesă românească destinată interpretării pe scenă și realizată ca atare”¹⁵, dar nici aceasta nu utilizează decât un singur aparte, deși încadrarea în însăși această categorie pare improprie: „Mariuța (încet) Pas d-ascultă ș-nțelege, comedie parc-ar fi, / Dar când ar veni boieru, cum i-ar mai aprerisi.”¹⁶ Având în vedere însă prezența adresării directe prin interjecție și verb la imperativ, autorul se apropie, prin această replică rostită încet, de aparteau utilizat frecvent în operele scriitorilor de mai târziu.

Îi va urma, în 1837, piesa lui I. Heliade Rădulescu *Sărbătoarea câmpenească*, „o scenă teatrală cu merite artistice și ideologice menționabile”¹⁷, dar în care se remarcă puține elemente de didascalia și niciun aparte.

Astfel, poate doar la un postromantic contemporan cu Alecsandri, Hasdeu, și doar în comedia acestuia, tehnica apartelui mai este prezentă uneori și cu același rol de a face spectatorul părtaș și martor la o situație menită să dezvăluie celelalte personaje de rea-credință, acele figuri emblematice, tipic imorale pe care piesa are

⁸ ***, *Primii noștri dramaturgi*, studiu introductiv de Florin Tornea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 357.

⁹ *Ibidem*, p. 380.

¹⁰ *Ibidem*, p. 392.

¹¹ *Ibidem*, p. 314.

¹² *Ibidem*, p. 319.

¹³ *Ibidem*, p. 323.

¹⁴ Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995, p. 1995, p. 25.

¹⁵ Tiberiu Avramescu, „Prefață” la ***, *Începuturile teatrului românesc*, antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963, p. 21.

¹⁶ ***, *Primii noștri dramaturgi*, op. cit., p. 62.

¹⁷ Tiberiu Avramescu, *Prefață...*, op. cit., p. 153.

rolul de a le critica spre îndreptare. Un exemplu grăitor în acest sens l-ar putea reprezenta personajul Petrică, băiatul de prăvălie, din comedia *Trei crai de la Răsărit* a autorului moldovean. Acesta, om cinstit, ia publicul martor al observațiilor sale demascatoare: „Petrică (aparte) Hoțule! (Tare.) Apoi iată cerneală, condeie și hârtie, domnule Jorj; numai să nu strici cumva vro condică d-ale jupînului.”¹⁸ sau „Petrică (aparte, oftând) Îmi ia și fata și rubla! Vezi, asta se zice românește: lucrul dracului în casa popii”¹⁹ și exemplele pot continua.

Petrică este aici băiatul onest, moral, dar lipsit de mijloace materiale, iar singurul care ar putea să îl înțeleagă și să fie de partea lui ar fi publicul, care vede tot. Astfel, Petrică i se adresează, retoric – ce e drept –, în repetate rânduri, parcă din nevoia de aprobare și susținere morală. Alteori, Jorj, copistul de la minister, vânătorul de avere prin căsătorie, dorește să-și arate șiretenia, iscusința în a fi duplicitar și acest lucru nu îl poate face decât numai în fața publicului care este singurul ce îi cunoaște ambele fețe și de la care personajul așteaptă admirație: „Par mon honneur, n-am fost și nu voi fi niciodată revoluționar. (Aparte.) Se înțelege de sine că pe cât timp voi avea bani sau cel puțin un locșor în buget. (Tare.) Agitațiunile politice zdruncină comerțul...”²⁰ Câteva apartouri scurte va avea, de altfel, și băcanul Hagi-Pană sau fiica acestuia, Marița, comediile abundând în astfel de tehnici care introduc de fapt un comic de situație, în cazul unui aparteu celălalt personaj sau celelalte personaje fiind „înghețate”, suspendate pentru câteva momente din atenția spectatorului.

Acest procedeu va fi cu totul absent în poema dramatică în cinci cânturi *Răzvan și Vidra*, explicația putând fi atât dramatismul subiectului abordat, cât și forma versificată a textului care ar fi întrerupt, –poate – în acest fel, efectul elementelor de prozodie, cursivitatea și muzicalitatea acestora prin adresarea protagoniștilor către receptori diferiți, alternativ: când celorlalte personaje, când publicului „în taină”.

În acest context literar, sigur că protagonista care ia cel mai des spectatorul ca martor și părtaş la toate pățaniile ei este chiar Coana Chirița a lui Alecsandri, începând cu prima „comedie cu cântice, în 3 acte”²¹: *Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă* și continuând cu *Chirița în provincie*, *Coana Chirița în voiagiu* și culminând cu farsa de carnaval *Coana Chirița în balon*. De altfel, teatrul lui Vasile Alecsandri poate fi considerat un etalon pentru această tehnică din rândul didascaliilor, metodă ce este prezentă inclusiv în feeria națională în trei acte *Sânziana și Pepelea*, unde se alocă tot un spațiu temporal amplu aparteurilor.

De asemenea și în comediile *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului* și *Zgârcitul risipitor* sunt prezente aparteurile, dar și în legenda istorică în versuri *Despot-Vodă* și tot numeroase, însă aceasta din urmă fiind o dramă, personajele sunt aproape toate demne de încrederea publicului, astfel încât aparteurile, uneori cu variantele „în taină” ori „tainic” sunt încredințate nu numai voievodului Lăpușneanu ori lui Despot, dar și celorlalte personaje precum boierului Harnov, ori lui Moțoc sau chiar fiicei acestuia din urmă, Ana.

¹⁸ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra. Trei crai de la Răsărit. Ioan-vodă cel Cumplit*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 176.

²⁰ *Ibidem*, p. 192.

²¹ Vasile Alecsandri, *Comedii*, București, Minerva, 2003, p. 39.

Lăsăm aici, spre exemplificare, câteva fragmente ce justifică afirmațiile noastre: „Despot (în parte, zâmbind) Sărmanul!”²² sau „Tomșa (în parte, ieșind prin dreapta) Ades în cupa plină se-ascunde o căire.”²³ ori „Lăpușeanu [...] (Tainic.) Azi este la palat/ Prânz mare... Vin boierii cu Domnul să cinstească,/ Tu să-l slujești pe Despot la masa cea domnească,/ Tu singur să ai grijă de-a-i fi paharul plin...”²⁴ Dramele schimbă într-o oarecare măsură rolul replicilor adresate „în taină” spectatorilor, pentru că acestea au adesea valoare de dicton, de sentință ce trebuie reținută: „Harnov (în parte, arătând pe Moțoc) Amară-i este limba de când nu-i la putere;/ Așa turbează viespea când nu mai are miere.”²⁵ sau „Lăpușeanu (în parte) O! Greci, vicleni în vorbe și-n darurile lor!”²⁶ ori „Maica (În parte:) Curată nebulie,/ Cu fată mare-n casă asemenea-ospeție.”²⁷

Revenind la comedii, unde acest tip de didascalii ocupă un loc considerabil, este de remarcat încă o dată că nu oricine, nu orice personaj are privilegiul de a vorbi cu publicul, doar cele alese, protagoniștii sau cele înzestrate cu o inteligență aparte și care dovedesc capacitatea de a-și muta atenția cu ușurință dintr-o parte în cealaltă, de a-și adapta discursul rapid la diferiți interlocutori, personaje ce au puterea de a disimula cu ușurință și care sunt capabile de ironie. Chirița este personajul preferat de Alecsandri pentru astfel de jocuri de scenă.

Având în vedere viziunea moralizatoare a teatrului de la începuturi, se poate spune că personajul ia publicul drept martor și părtaș pentru că în rândurile acestuia se pot regăsi tipuri și tipologii asemănătoare protagonistei, și nu numai, și doar acesta, publicul, ar fi în măsură să îi înțeleagă firea și scopurile, privindu-se pe scenă ca într-o oglindă. De altfel, Alecsandri va mărturisi rolul declarat al teatrului său:

Am intrat în luptă – afirma Alecsandri. Și fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre.²⁸

Considerat un precursor al esteticii urâtului „pe care Alecsandri a intuit-o în însușirile ei expresive”²⁹, după cum remarca Mircea Ghițulescu, făcând referire la o descriere a Veneției în corespondență, autorul prevede și importanța teatrului interactiv încă de la începuturile dramaturgiei românești, fiind un precursor și în această privință. Astfel, protagonista ciclului Chirițelor are și un asemenea privilegiu, de a vorbi cu publicul în repetate rânduri, trăsăturile de caracter ale personajului recomandând-o pentru apartouri numeroase. Sigur că spectatorul contemporan dramaturgului era deja obișnuit cu această metodă a dialogului mimat cu sala încă de la primele reprezentații teatrale din repertoriul românesc: *Farmazonul din Hârlău*, *Modista și cinovnicul* ori *Iorgu de la Sadagura* sau *Iașii în carnaval*, în care aparteurile nu lipsesc deloc, acestea fiind încredințate unor personaje ca Lunătescu,

²² Vasile Alecsandri, *Teatru*, prefată de Mircea Anghelescu, București, Curtea Veche Publishing, 2011, p. 262.

²³ *Ibidem*, p. 278.

²⁴ *Ibidem*, p. 285.

²⁵ *Ibidem*, p. 269.

²⁶ *Ibidem*, p. 290.

²⁷ *Ibidem*, p. 299.

²⁸ Alecsandri, Vasile *apud* Constantin Ciopraga, „Prefată” la V. Alecsandri – *Teatru*, Editura Tineretului, București, 1968, pp. 5-29.

²⁹ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, București, Albatros, 1980, p. 11.

modista Cati, Tarsița, Săbiuță și alte câteva, însă cu siguranță ele nu vor avea efectul celor rostite de vulcanica Chiriță încă de la prima reprezentare a *Chiriței în Iași*, în 1850. Deși „suspectat” de influențe franceze sau folclorice în construirea caracterelor și în onomastica personajelor, totuși protagonista numeroaselor comedii alecsandrinene rămâne

atât de specifică pentru contextul social-politic românesc al epocii încât orice analogii cu alte realități își pierd interesul de fond. De altfel Chirița este sinteza unei succesiuni de variante tipologice. Ea poate fi recunoscută în Zamfira din *Piatra din casă* sau în Tarsița din *Iașii în carnaval* sau în alte personaje feminine din monologuri.³⁰

Oglindă a unei părți a societății, protagonista are autoritatea să i se adreseze direct în repetate rânduri cu certitudinea că va găsi la privitor înțelegere deplină, mai mult decât la celelalte personaje. Astfel își exprimă entuziasmul în numeroase situații, și nu fățiș, pentru faptul că potențialii gineri, Bondici și Pungescu, sunt din familii cu un anumit statut social, spătar și agă, după cum se recomandă ei înșiși (Actul I, Scena III din *Chirița în Iași*), că sunt „cuconași de treabă”; se înfurie pe Guliță cel mereu răsfățat și îl amenință doar în fața publicului, promițându-i un „minavet, de nu l-îi pute duce” (Actul I, Scena IV)³¹; doar către spectatori își dezvăluie în repetate aparturi adevăratele resentimente pe care le are în ceea ce o privește pe Luluța, în fața afișând o atitudine binevoitoare de altfel, această destăinuire a adevăratelor sentimente ce și le nutresc, realizată către public este și din partea Luluței; actul II al *Chiriței în Iași* abundă în astfel de episoade.

Același joc al aparturilor succesive îl va avea Luluța și cu Guliță în actul III al piesei mai sus amintite, dar sentimentele destăinuie nu le mai sunt ostile reciproc personajelor.

Finalul piesei jucate în premieră în 1850 demonstrează încă o dată ideea că publicul este acel receptor „valid” pentru personaje, pentru mesajul acestora exprimat direct, nu disimulat; un receptor validat prin aparturi, nu ignorat pe tot parcursul piesei. Astfel, în final, Chirița i se adresează direct prezentând ceea ce are ea mai scump: fetele ei spre admirația spectatorilor:

Chirița (Vine în fața publicului și face compliment) Cu plecăciune, boieri d-voastră... copilele le-ați văzut: iată-le-s... Aristițo, Calipsițo... (Fetele vin lângă dânsa.) Aiste-s, cum le-am procopsât de douăzeci și-atâți de ani... Una-i de 16 pe 17, și una de 18 pe 19... îi împlinesca lăsatu săcului... Precum le vedeți... îs tinerele, frumușăle, curățale, hărnicile, cu ghitarda lor, cu cadrilu lor, cu franțuzasca lor. Parle franse, madmuzel?...

Fetele: Ui, maman.

Chirița: Le-ați auzât?... Ca apa! (Fetelor.) Le pleze vu monsio cavalier din Iaș!³²

Alteori, în comedia cu cântice în două acte *Chirița în provincie*, într-un joc asemănător, spectatorul este luat drept martor al disprețului ei față de Grigore Bârzoii, soțul, asupra a ceea ce reprezintă acesta, „obiceiurile tradiționale și autenticitatea

³⁰ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Tracus Arte, 2008, pp. 53, 19.

³¹ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., pp. 50–52.

³² *Ibidem*, p. 90.

genealogiei lor răzeșești”³³: „Chirița (publicului, arătând pe Bârzoii cu dispreț): Priviți-l, mă rog!”³⁴

O situație inedită la Alecsandri rămân acele dialoguri în taină, succesive, ale personajelor cu publicul. Ele se vor regăsi și în piesa jucată pentru prima dată în 1852, dar, mai mult decât atât, aceasta din urmă înregistrează o situație teatrală inedită: ambele personaje aflate pe scenă, Chirița și Leonaș, au apartouri cu publicul în același timp, lucru redat corespunzător și în textul scris al piesei, în oglindă, însă doar în unele ediții (Actul II, Scena IV)³⁵. Sigur că aceasta poate fi o alegere strict a editorului (după cum am putut constata consultând ediții diferite), însă ea, pornind de la acest mic indiciu de interpretare a textului scris, oferă regizorului idei inovatoare în punerea în scenă a spectacolului, cel puțin în acest punct.

Nu este de ignorat nici faptul că, fiind personaj principal, Chirița are cele mai multe replici, deci îi revine ocazia și celor mai multe apartouri.

Alteori și „monsieur Șarlă” este creditat din când în când cu câte un aparteu în *Chirița în provincie* atunci când scriitorul îi ironizează personajului eponim cunoștințele de limbă franceză, dar și comportamentul. Utilizând comicul de situație alături de cel de limbaj, dramaturgul îi încredințează profesorului francez tehnica apartoului, acest personaj fiind singurul cunoscător cu adevărat al limbii lui Voltaire, dar și a bunelor maniere, prin urmare singura autoritate competentă să o critice pe Chirița luând publicul drept confident și complice de taină: „(în parte) Parle donc le moldave alors, malheureuse!” „(în parte) Elle fume comme un caporal.” sau „(În parte:) Cristi!...qu'elle m'agace avec son baragouin!” ori „Șarlă (în parte): Îi lipsește un dog”³⁶

Alteori și Guliță are autoritatea necesară de a vorbi doar cu publicul spre a critica ieșirile zgomotoase ale lui „monsieur dascalu”: „(în parte) Franțuz stropșat”³⁷ ori chiar Bondici și Pungescu au acest privilegiu dovedindu-se mai isteți decât ceilalți și reușind până la un punct să își pună planul în aplicare. În această situație doar publicul însuși ar putea să îi înțeleagă și tot acesta este și cel care ar avea posibilitatea să le divulge secretul, prin urmare îl fac martor și părtaș al complotului.

Și scena III din actul III al aceleiași *Chirița în provincie* conține cinci apartouri, în cascadă, ale Luluței și ale lui Guliță, creând impresia că piesa de teatru se joacă mai ales cu publicul și mai puțin pe scenă, ca și cum actorii au coborât printre spectatorii implicați și prezenți. De altfel, o asemenea punere în scenă a textului dramatic a fost realizată în multe reprezentații moderne, actorii abordând publicul direct și de aproape.

În egală măsură actorul/personajul și dramaturgul au nevoie să aibă spectatorul atent, de partea lor, pentru a-i menține interesul treaz la ceea ce se întâmplă pe scenă. Aparteurile sporesc astfel comicul de situație, uneori și de limbaj, pentru că acestea afirmă „în taină” – de cele mai multe ori – contrariul replicilor rostite tare sau schimbă radical subiectul. De aceea, ele vor apărea cu același rol și în „cântecelul comic” *Coana Chirița în voiagiu* (specie cu totul nouă în dramaturgie), dar și în farsa de carnaval *Cucoana Chirița în balon*. Astfel, în primul dintre cele două texte, Chirița

³³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 63.

³⁴ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., p. 121.

³⁵ Vasile Alecsandri, *Teatru*, op. cit., 2010, p. 109.

³⁶ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., pp. 102, 106.

³⁷ *Ibidem*, p. 98.

își destăinuie „în taină” cuceririle amoroase. Deși relativ scurt, întinzându-se pe câteva pagini, textul cânticelului conține trei ample astfel de destăinuiri către spectatori și o replică „Către public”. Aducem spre exemplificare câteva secvențe: „Chirița (În taină): Să vă spun una? Soțul meu nu-i pe-aiace?... Mi-o făcut curte, berbantu, tot drumul și, zău, între noi să rămâie...bdacă mi-ar fi fost de ighemonicon, mai că... mai că...”³⁸ În *Cucoana Chirița în balon*, aparteuul capătă un alt statut, deoarece Alecsandri adoptă o tehnică nemaifolosită până acum, un tip de aparteu în ramă. Prin urmare textul farsei conține un întreg fragment sub denumirea „(Scena următoare e aparte)”³⁹ în interiorul căruia personajele Moghior și Chirița au alte aparteuri, în rama scenei aparte: „Moghior (în taină): Amoriul!... el m-a metamorfozat.” sau „Chirița (în parte): Mititelul!” ori „Chirița: Hai!... (În parte:) Ar avea haz să paț vro șotie tocmai în nori... dar, las' pe mine!”⁴⁰

Nu se poate însă, în mod special, să îi privim pe scriitorii noștri clasici prin prisma elementelor neomodernismului, ale postmodernismului sau ale epocilor recente – s-ar putea spune –, însă teatrul lui Alecsandri, dintr-un anumit punct de vedere, poate fi privit sub o asemenea perspectivă. Însuși Mircea Ghițulescu îndeamnă încă de la 1980 la „interpretarea mai liberă” a operei dramatice a scriitorului, încredințându-ne de faptul că dreptul simplu al acestui teatru este de „a fi mereu descoperit și îmbogățit”.⁴¹ Urmând sfatul criticului român, demersul nostru a avut în vedere și faptul că „eterogenitatea registrului informațional al unei opere literare lasă deschise pentru orice gen de cercetător mai multe moduri de abordare.”⁴²

Opera dramatică amplă a lui Alecsandri oferă ocazia dezvoltării mai multor interpretări, cu atât mai mult, cu cât scriitorul abordează specii literare diverse în cadrul pieselor de teatru scrise. Astfel, în „comedia cu pretenții de dramă” în care „autorul divulgă fenomenul de disoluție a moralei familiei burgheze”⁴³ *Zgârcitul risipitor*, aparteurile – din nou prezente în număr mare – aparțin în cea mai mare parte personajelor ce se disting printr-o oarecare conduită morală și prin corectitudine în relațiile sociale cum sunt servitorul Martin, Sandu Napoilă, Masa (fiica maiorului Ivan Stacanovici Ibrailof) și chiar boierului Antohi. Atunci când acestea sunt rostite de astfel de protagoniști, ele capătă valoare de dicton, așa cum am observat că se întâmplă și în dramă: „Martin: Îndată, cucoane. (în parte). Mare oarbă-i dragostea părintească! (Merge la ușa din dreapta) Cuconașule!...” (Actul I, Scena 1) sau „Sandu: Cu plecăciune. (În parte) Să vă văd când mi-oi vedea ceafa.” (Actul II, Scena 5) ori „Sandu: Iacă mă duc. (În parte). Mă duc drept la aga... Breee!... cum s-a stricat lumea!... Unde mergem? unde mergem? (Iese prin dreapta)”⁴⁴ Alteori, mici aparteuri le sunt permise și personajelor decăzute moral, ca o dovadă a duplicității lor făcută publicului. Vor dialoga cu spectatorii, „în parte” și Polidor (de două ori în actul I, scena 1 și scena 7, când corupția lui morală nu se observă limpede încă, dramaturgul acordându-i astfel ocazia de a se adresa publicului), și Ischiuzarliu (o dată în actul II,

³⁸ Vasile Alecsandri, *Comedii, op. cit.*, p. 156.

³⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁴¹ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său, op. cit.*, p. 12.

⁴² Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, București, Univers, 1988, p. 71.

⁴³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său, op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ https://www.vasilealecsandri.eu/opere/drame/zgarcitul_risipitor/actul_1_scena_01.html#.Y7bcLNVBy5d, 05.01.2023, 16:48.

scena 9), și Rufineasca (de patru ori chiar în actul II și în actul IV), iar maiorului și doctorului le revin câte o replică tainică cu spectatorii.

Ultimele piese alecsandrinene *Sânziana și Pepelea*, *Fântâna Blanduziei* și *Ovidiu*, apărute între anii 1880 și 1885, abordează din nou specii dramatice diferite: *Sânziana și Pepelea* nu poate fi decât o feerie, după cum o subintitulează autorul însuși, totul stând sub semnul parodiei. Pe parcursul piesei, dramaturgul va parodia tot: de la secetă și iarnă, război și basm la fantastic și real. Și aici Alecsandri anticipează tendința secolului ce-i va urma, în care reinterpretarea miturilor și a istoriei spre actualizarea acestora va ocupa un loc important în literatură. Și personajele care sunt „împrumutate” din operele folclorice „sunt restructurate cu un ochi de regizor modern”⁴⁵ și vor deveni „anti-eroice nu numai prin abaterea de la modelul care a inspirat lucrarea – basmul popular – ci, structural, antieroice.”⁴⁶ Astfel, și din perspectiva problemei pe care o abordăm, deși o piesă amplă, conținând cinci acte a numeroase scene fiecare, personajele au puține interacțiuni cu publicul prin apartouri. Și așa cum ne-a obișnuit Alecsandri, doar anumite personaje au acest privilegiu: Pepelea, Sânziana, Papură-Împărat, iar în situații excepționale, având câte o intervenție cu spectatorii: Baba Rada, Lăcustă, Pârlea, Zâna, Zmeul ori Crivățul în final. Cei care dialoghează cu publicul aparte de obicei sunt personajele de basm „pozitive”: „Pepelea (aparte) Or fi pețitori de-ai Sânzianei” (actul I, scena V); „Papură (aiurit): Așa... (Aparte) N-am prea înțeles.” (actul II, scena III); „Sânziana (aparte): am să consult paserea despre ursitul meu. (Către pasere.) Păsărică dragă, cum se numește ursitul meu?... ”⁴⁷ (actul II, scena X). Se observă că aparteurile nu mai reprezintă o reală replică adresată spectatorilor pe care îi ia personajul martor sau părtaș al acțiunilor lui ca până acum, ci mai degrabă explicații suplimentare, către sine, împărtășirea unor nedumeriri, un monolog cu el însuși. Chiar și atunci când devoalează un plan, acesta tot către sine este adresat de personaj, ca un monolog interior realizat aparte: „Pepelea: Bine... (Aparte) Am să-i rățăcesc în pădurea cea deasă, din ea să nu mai iasă. (Servii fură merindele de pe masă.)”⁴⁸; „Zâna (aparte): Au încăput pe mâna mea? am să-i schimb în dobitoace.”⁴⁹; „Pârlea (aparte): frumușică... ochi plini de foc... talie plinuță... brațe de caș... îmi dau poftă de mâncare... dacă mi-aș cerca norocul?... (Grațios) Puiculiță, de-aici ești?”⁵⁰

În schimb, piesa de inspirație antică *Fântâna Blanduziei* abundă în apartouri, ultima replică din ultima scenă fiind tot un aparte. Subintitulată „Piesă în 3 acturi și în versuri”⁵¹, aceasta a fost considerată, pe rând, „fără a fi o tragedie sau chiar o piesă de teatru”⁵² – după cum afirma însuși E. Lovinescu în *Critice* –, „o dramă plină de viață”, dar și „o comedie melancolică fără să vadă o contradicție între cele două categorii”⁵³. Din punctul de vedere strict al perspectivei pe care am abordat-o în acest

⁴⁵ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ Ion Budai Deleanu, *apud* Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 95.

⁴⁷ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., p. 102, pp. 207-280.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 218.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 246.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 248.

⁵¹ Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei. Teatru*, op. cit., p. 181.

⁵² „Aprecieri critice” în Vasile Alecsandri, *Despot vodă. Fântâna Blanduziei*, București, Cartex 2000, 2003, p. 223.

⁵³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., pp. 135-136.

context, înclinăm să credem că textul este lipsit de dramatismul clasic și față de „alte piese, în *Fântâna Blanduziei*, stările dramatice se consumă lexical, nedramatic.”⁵⁴ Această afirmație este susținută și de amploarea pe care o ocupă în textul piesei replicile adresate publicului în taină, amploare ce nu poate fi concurată decât de celelalte comedii alecsandrinene. Dialogurile cu posibilul spectator sunt, însă, multe simulate sub forma unor monologuri interioare, ca în tragedia greacă. Horațiu se întreabă aparte în actul I, scena 1: „(cu mirare, în parte) Ce glas pătrunzător/ Aud lângă fântână? (Zărand pe Getta:) Tablou încântător!/ Poetică ivire!... Romană-i sau străină?/ Ea cântu-un viers sălbatic din Dacia Transalpină”⁵⁵. De altfel, în această scenă există multiple astfel de exemple: „Getta (în parte, sculându-se) Destule-atâtea visuri; să plec acum e timp.” sau „Horațiu (în parte, cu amărăre) Și ea, și ea în mine numai poetul vede!...”⁵⁶ Alteori, adresările către public sunt evidente: „Neera (în parte) Să-l cred?/ Horațiu (în parte) Oare crezut-a?”⁵⁷ Însă un aparteu demn de atenție este cel rostit de Gallus, notarul lui Horațiu, în actul I. Acesta îi dezvăluie un secret Gettei pe care abia o cunoscuse, un secret despre stăpânul său și, temător să nu îi asculte cineva, îi vorbește aparte. Se presupune că nici chiar publicul nu este luat ca martor al acestei destăinuiri: „Gallus: Bate-m-aș pe gură!.../ Destăinuiesc secrete intime de poet,/ Ce nu sunt ale mele. (În taină.) Și eu am un secret.../ Dorești să-l afli?”⁵⁸ Piesa are un final fericit, ultima replică având-o Horațiu care o rostește în taină, deschizând perspectiva viitoarelor monologuri ce surprind frământări interioare ale personajelor: „Horațiu (în parte) O! Carte/ Mă redeștepți din visuri târzie și deșarte.../ Din bunurile vieții cu tine mă aleg./ O! Glorie, Horațiu nu va pieri întreg!”⁵⁹

Apoi această tehnică a interacțiunii cu publicul în acest fel, prin aparteuri, se pierde, apărând din ce în ce mai rar, teatrul modern recurgând la un dialog mimat cu spectatorii prin intermediul monologului personajelor.

Astfel, imediat la Barbu Delavrancea, în trilogia publicată între 1909 și 1911, ce conține piesele *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul*, acestea sunt excepționale, la fel și în piesele ce-i vor urma. Patru asemenea intervenții ale personajelor conține întreaga trilogie: niciunul în *Apus de soare*, trei în *Viforul*, toate în actul III, scena 6, și aceste aparteuri îi revin lui Moghilă, iar una în *Luceafărul*, în actul III, scena IV aparținând lui Șmil. De altfel, despre piesa *Viforul* Liviu Rebreanu afirma că „este cea mai teatrală dintre toate lucrările dramatice ale autorului. Poate și cea mai dramatică în înțelesul scenic al cuvântului”⁶⁰, celelalte două fiind considerate mai degrabă poeme dramatice. Didascaliile ce au în vedere modalitățile de rostire a replicilor se opresc, prin urmare, la elemente paraverbale referitoare la volumul vocii, remarcându-se câteva ce au ca indicație de scenă să fie rostite încet. Sigur că nici dramatismul subiectelor abordate de Barbu Delavrancea nu se pretează la un astfel de joc facil al aparteurilor, nici în *Apus de soare*, și nici în piesele următoare ale trilogiei. Doar în

⁵⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁵ Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei. Teatru, op. cit.*, p. 190.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 190-198.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 199-200.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 291-292.

⁶⁰ Liviu Rebreanu, „Viforul”, în *Rampa*, 19 sept. 1912, p. 2, *apud* Al. Săndulescu, „Prefață” la volumul Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1963, p. XIV.

comedia în patru acte *Hagi-Tudose* acestea vor reapărea, însă nu cu frecvența celor din *Chirițe*, și vor avea același rol, aparținând majoritatea personajului eponim care își exprimă nemulțumirile pe care nu le poate spune fățiș protagoniștilor din scenă.

În teatrul modern, apartea va fi înlocuit de monologul personajului. Cu siguranță că publicul apreciază atât interacțiunea directă a celui aflat pe scenă, cât și monologul, simțindu-se implicat și poftit în universul ce se creionează încet-încet sub ochii săi.

Se observă astfel, încă o dată, că orice operă literară poate trece „în fiecare epocă printr-un proces de revitalizare, rezultat din lectura inedită.”⁶¹

BIBLIOGRAFIE

Alecsandri, Vasile, *Comedii*, București, Minerva, 2003.

Alecsandri, Vasile, *Fîntîna Blanduziei. Teatru*, București, Minerva, 1973.

Alecsandri, Vasile, *Teatru*, ediție îngrijită de Elena Proca, București, ERC Press, 2010.

Alecsandri, Vasile, *Teatru*, prefață de Mircea Anghelescu, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

Asachi, Gh., *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de N.A. Ursu, București, Editura Tineretului, 1961.

Delavrancea, Barbu, *Apus de soare*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Ghițulescu, Mircea, *Alecsandri și dublul său*, București, Albatros, 1980.

Golescu, Iordache, „Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990.

Golescu, Iordache, „Mavrodinada sau Diavanul nevinovat și defăimat sau Copiii sărmani nevîrstnici și năpăstuiți”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990.

Hasdeu, B.P., *Răzvan și Vidra. Trei crai de la răsărit. Ioan-vodă cel Cumplit*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.

Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene*, București, Univers, 1988.

Vasilie, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.

***, *Primii noștri dramaturgi*, studiu introductiv de Florin Tornea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

***, *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963.

https://www.vasilealecsandri.eu/opere/drame/zgarcitul_risipitor/actul_1_scena_01.html#.Y7bcLNVBy5d

⁶¹ Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, op. cit., p. 106.

DISCURSUL PREFAȚIAL AL LUI OVID S. CROHMĂLNICEANU ÎNTRE CHEIE DE LECTURĂ ȘI EXERCITIU CRITIC

Ovid S. Crohmălniceanu's discourse of prefaces between reading key and critical exercise

The prefacial discourse (or the original term *discours préfaciel* introduced by Frédéric Mitterand) proves to be a very difficult task, because it is an extremely meaningful element of paratext. Not only does it provide valid information about a certain literary text, but also it is meant to establish a connection between the book and its potential readers. One important question about prefaces in general and Ovid S. Crohmălniceanu's prefaces in particular is if they can be considered an act of literary criticism or merely a eulogy. We are interested in following the strategies and criteria used in some of the prefaces written for several books of foreign writers. We also try to establish how well these prefaces 'translate' the writers' intentions and how objective or subjective is the critical approach, if there is one.

Key-words: *prefaces, discourse of prefaces, Ovid S. Crohmălniceanu, literary criticism, paratext*

Ca element de paratext, prefața devine un „accesoriu” important pentru orientarea lecturii și pentru receptarea semnificațiilor textuale, un „adjuvant” al textului propriu-zis „în scopul explicitării, condensării, comentării ori conectării sale cu alte texte”². Dincolo de faptul că furnizează un model de lectură în „întâmpinarea” operei, discursul prefațial³ (în sensul propus de Frédéric Mitterand și utilizat, de asemenea, și de Paul Cornea⁴) presupune „o mediere între producția literară și câmpul social”, jucând, în același timp, „un rol programatic și legitimator”.

Prefața este parte din ceea ce Gérard Genette numește *peritext* – una dintre cele două categorii paratextuale –, suita de elemente aparținând textului, fără de care acesta nu poate intra în câmpul de distribuție a producțiilor literare. Acest lucru se realizează tocmai prin funcțiile sale, respectiv descrierea sau prezentarea operei în ansamblul ei și ancorarea acesteia în câmpul receptării. Așadar, vorbim despre o formă de recunoaștere publică a valorii textului, dar, în același timp, și de o modalitate de a influența publicul, în sensul unei receptări mai bune a mesajului artistic și al (re)direcționării acestuia către o lectură pertinentă. Prefața facilitează, în același timp,

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 1998, p. 133.

³ Ramona Hârșan, „Mircea Nedelciu și „tratamentul fabulatoriu” al cenzurii. Despre metoda triplei prefețe”, în Rodica Ilie, Andrei Bodiu, Adrian Lăcătuș (editori), *Legitimarea literaturii în secolul XX european: studii asupra discursurilor și strategiilor culturale, Volumul I - Studii literare și culturale*, Brașov, Editura Universității Transilvania, 2010, disponibil online: https://www.academia.edu/3255400/Mircea_Nedelciu_%C5%9Fi_tratamentul_fabulatoriu_a_l_cenzurii_Despre_metoda_triplei_prefe%C5%A3e, accesat la 19.12.2023.

⁴ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 135.

o tranziție, un transfer informațional și/sau emoțional de la scriitor la cititor, dar și o tranzacție, în sensul unui contract între autorul operei literare și prefațator. Prin urmare, acesta din urmă va conferi credibilitate scriitorului, va oferi cel puțin o cheie de lectură cititorilor, prin actualizarea potențialului semantic al textului sau/și va poziționa opera în raport cu altele.

Dar, în timp ce prefața auctorială se construiește ca o indiscutabilă declarație de intenție, dezvăluind – în maniera specifică stilului individual – mecanismele din spatele actului creator, cea realizată de o autoritate validată public (critic, istoric literar, scriitor consacrat etc.) reduce gradul de subiectivizare (cel puțin la nivelul intenției declarate), constituindu-se într-un demers persuasiv, credibil și legitim.

Obiectul prezentei abordări îl face prefața ca „discurs de escortă”, având statutul de „comentariu metatextual datorat altei persoane decât autorul însuși”⁵. Corpusul de texte vizat constă în prefețele scrise de Ovid S. Crohmălniceanu pentru operele a trei autori din literatura franceză, urmând ca prefețele scrise pentru cărțile autorilor români, mai numeroase, să facă obiectul unui studiu ulterior. Considerăm că acestea din urmă necesită o abordare diferită, având în vedere specificul contextului social și politic în care criticul literar și-a desfășurat activitatea.

Ceea ce supunem discuției este dacă putem vorbi despre un demers critic în adevăratul sens al cuvântului în ceea ce privește prefețele scrise de Ovid S. Crohmălniceanu, pornind de la două opinii distincte. Prima susține că în fiecare prefață există, într-o formă sau alta, un act critic⁶. Cea de a doua pornește de la ideea că prefața are scopul de a convinge „un public presupus indiferent sau sceptic”, prin urmare observațiile critice „sunt marginalizate ori trecute complet cu vederea”⁷. Cu siguranță, abordările sunt diferite de fiecare dată, în funcție de situația contextuală, astfel că putem vorbi despre discursuri prefațiale descriptive, comparative, analitice, argumentative. Autorul are libertate absolută în ceea ce privește tipul de abordare, care poate fi un simplu comentariu cu funcția de *captatio benevolentiae* sau un studiu critic în adevăratul sens al cuvântului⁸, întins pe câteva pagini și realizat cu rigoarea spiritului critic. Această alegere va țin cont întotdeauna de textul supus analizei și de cine este destinatarul.

Discursul prefațial presupune o serie de strategii de validare a textului literar în raport cu prefațatorul însuși, care trebuie să aibă legitimitate, în sensul de a fi recunoscut, apreciat. Ovid S. Crohmălniceanu este un spirit deschis, cu o mare pasiune pentru literatură, ceea ce pentru Eugen Simion înseamnă că „este primul semn al unei vocații critice autentice”⁹. De aceea, „pe criticul Ov. S. Crohmălniceanu îl crezi când spune că o carte este bună sau că alta este proastă, pe alții nu”¹⁰.

Pasiunea lui pentru literatura străină, mai ales cea franceză, este ilustrată într-

⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁶ André-Patient Bokiba, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », în *Études littéraires*, Volumul 24, numărul 2, 1990, disponibil online: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1991-v24-n2-etudlitt2245/500969ar/>, accesat la 19.12.2023, p. 80.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pp. 81-82.

⁹ Eugen Simion, în *Crohmălniceanu – Un om pentru toate dialogurile*, București, UNIVERSAL DALSI, 2000, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

un episod autobiografic din *Amintiri deghizate*. Biblioteca V. A. Urechia din Galați exercita o fascinație deosebită asupra tânărului Crohmălniceanu. Acolo găsea printre rafturile prăfuite volume rare din „așa-numitul fond Aburel” (unul dintre donatori), care i-au stârnit gustul pentru mișcarea modernistă, mai ales în formele sale extremiste. Apoi, alături de Moș Bercu, anticar ambulant, a intrat în contact cu reviste franțuzești, numere întregi din *Nouvelle Revue Française* și *Commerce* a lui Valéry Larbaud¹¹. Pentru tânărul de 16 ani, această experiență a fost un „portal” deschis parcă special pentru a-i hrăni dorința nestăvilită de lectură și curiozitatea pentru ceea ce este dincolo de lucrul „la îndemână”.

Una dintre multele abordări îndrăznețe ale lui Ovid S. Crohmălniceanu este scrierea prefeței pentru romanul lui Guillaume Apollinaire *Amorurile unui hospodar* (sau *Cele unsprezece mii de fecioare*), tradus în românește de Emil Paraschivoiu. Precursor al dadaismului, modernismului, suprarealismului, reprezentant al avangardei de la începutul secolului al XX-lea, Apollinaire nu avea cum să treacă neobservat (a se citi *netrecut sub lupă*) în periplusurile literare ale criticului. Se pot ghici cu ușurință motivele acestei alegeri. Mai întâi, literatura franceză, în orice formă a ei, a fost mereu prima dragoste a lui Crohmălniceanu. Dacă această literatură are și elemente de nonconformism care șochează, cu atât mai bine. Dacă se adaugă ca ingredient „luarea în răs” sau predispoziția pentru ludic, iată un profil perfect al unei cărți care îi atrage atenția criticului.

Apollinaire propune o scriere dură, greu digerabilă nu numai de către pudibonzi, ci de orice individ ancorat în rațional. Este o exagerare a sexualului, un adevărat bâlci al deșertăciunilor în care se încalcă voit orice urmă a moralității, ajungând până în cele mai inimaginabile forme ale păcatului în toate accepțiunile acestui termen. Textul cuprinde o poveste ieșită din real, cu dezlănțuiri deșănțate demne de izgonirea din Paradis. Dincolo de prezentarea unor *nuits fauves*, care ar fi avut funcțiunea unică de a excita trupuri și de a incita spirite, romanul lui Apollinaire alunecă în grotesc cu scene morbide și un soi de sexualitate viscerală, stârnind un răs eliberator celor care văd dincolo de imaginea vie denotativă a unui text fantezist și obscen.

Ovid S. Crohmălniceanu își începe prefața cu o definiție a pornografiei după Larousse și Littré, tocmai pentru a pleda în favoarea unui act estetic literar, în ciuda controverselor la care este supus acesta. Astfel, După Larousse, „obscen” înseamnă „ceea ce rănește pudoarea”¹², cu rezerva, adăugată de Crohmălniceanu, că un astfel de concept, ca multe altele, de fapt, va suferi atribuirii semantice diferite în funcție de perioadă și spațiu cultural. Pornind de la această definiție, criticul se asigură că eventualele reacții negative la demersul său pot fi contracarate cu o lămurire terminologică, într-o primă instanță.

Autorul își conturează apoi cu inteligență demersul persuasiv, cu argumente fine, dar rezistente, susținute de opinii „cu greutate”. Ceea ce unii numesc *pornografie*, pentru Théodore Schröder se traduce prin *libertate a cuvântului*, iar obscenitatea „este întotdeauna o calitate a spiritului celui care citește sau privește”¹³. Elegant mod de a opri pe oricine ar putea striga „*Împăratul e gol!*”, de teama de a nu

¹¹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, București, Nemira, 1994, pp. 165-166.

¹² Guillaume Apollinaire, *Amorurile unui hospodar*, roman, ediție revăzută, în românește de Emil Paraschivoiu, prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, București, Mistral, 2002, p. 5.

¹³ *Ibidem*, p. 6.

fi diagnosticat imediat de o „bolnăviciune” a spiritului! Crohmălniceanu găsește că scenele care șochează și „verdeață” limbajului „au o funcție estetică”, față de pornografia care apare unde nu este efect poetic, urmărindu-se strict efectul sexual. Nu uită să precizeze inconvenientele lingvistice apărute odată cu traducerea cărții în limba română, punctând diferențele esențiale dintre cele două mentalități: în limba română textul sună trivial, cuvintele „fac să roșească pagina”, deși în limba lui Voltaire ele „circulă fără jenă”¹⁴. Cu acest prilej, aduce elogiul traducătorului Emil Paraschivoiu.

Prima parte a prefetei este dedicată unui întreg istoric al literaturii licențioase, insistând pe faptul că o catalogare a unui text ca fiind obscen, pornografic sau licențios este relativă. Aceste fragmente scot la iveală o cultură literară vastă a lui Ovid S. Crohmălniceanu și o abilitate de a scoate la iveală similitudini într-un mic studiu comparativ, extins până la literatura română. În acest punct se aduce în discuție comunicatul din 1934 al Ministerului Instrucțiunii Publice care înlătura scriitorii „dăunători sub raport moral”, ducând la o „castrare a literaturii, artelor plastice și producției cinematografice”¹⁵. Sigur, traducerea apare la noi în 1992, moment în care profită și criticul de aceeași „libertate de exprimare” din perioada postdecembristă, punând pe tavă metehne ale unui regim totalitarist.

Informațiile prezentate mai sus fac obiectul unei introduceri în prefața lui Ovid S. Crohmălniceanu, așa cum anunță însuși autorul. Abia din acest punct, unde se va fi clarificat deja orientarea tematică a romanului, setându-se orizontul de așteptare al lectorului, acesta purcede la prezentarea propriu-zisă a cărții: anul apariției, tema, personajul, locul autorului în literatură, semnificația titlului. Structura este una clasică pentru prefete, urmărind, cuminte, alte elemente paratextuale pentru a introduce cititorul în context și în atmosfera operei.

Analiza propriu-zisă a conținutului începe odată cu pagina a cincea și are, în primul rând, o abordare orientată spre critica psihanalitică: „Această scriere decoltată a lui Apollinaire trădează o evidentă căutare de compensare erotică pe cale imaginativă”¹⁶, mai ales după mărturisiri ale scriitorului-poet: „mă credeam prost iubit, în timp ce eu iubeam prost”. Autorul vorbește despre „furia erotică” ce se întrezărește în scenele cele mai morbide, dar și de frica de sexul feminin. Asemeni unui veritabil critic care are nevoie să-și construiască un discurs credibil, Crohmălniceanu citează drept suport informațiile oferite de prefătorul ediției franțuzești, Michel Décaudin, precum și pe cele oferite de Marcel Adéma, autor al unei biografii despre Apollinaire.

Următoarele pagini ale prefetei pot fi considerate demers critic, în adevăratul sens al cuvântului, întrucât avem de a face cu o propunere de interpretare. Soluția pe care o găsește Crohmălniceanu pentru a putea depăși tendința de respingere a textului este de a-l privi ca pe „o glumă” și ca pe o „joacă de-a libertinajul împins la expresia lui extremă”¹⁷. Apoi își argumentează interpretarea apelând la formația erudită a scriitorului, la dimensiunea rabelaisiană a personajelor și la neseriozitatea voită cu care tratează Apollinaire aspecte geografice sau istorice. Urmează o prezentare a personajelor, a felului în care au fost alese numele lor și a corespondențelor unora

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

dintre ele cu lumea reală, apoi prezentarea succintă a unor episoade, urmate de comentarii critice. Este greu de crezut că numele personajului principal, Mony, nu i-a stârnit lui Crohmălniceanu (Moni) un zâmbet complice măcar, cu privire la „coincidența” omonimică. Finalul prefetei revine la ideea că toate aspectele menționate anterior converg spre invitația de a citi cartea lui Apollinaire „fără încrâncenare și amuzați, dacă se poate”¹⁸.

Desigur, cititorul prefetei are libertatea de a accepta sau respinge această cheie de lectură, mai ales că unele argumente pot fi ușor demontate. De pildă, stigmatizarea lui Arghezi ca pornograf ¹⁹ are cu totul alte rațiuni, iar autorii despre care Crohmălniceanu menționează că au fost interziși de Partidul Comunist sunt departe de stilul macabru al lui Apollinaire. În același timp, scriitori comparabili în literatura română, adepți ai unui astfel de delir suprarealist dus la limita extremă nu există. Exemplele oferite în conferința susținută în 1997 la Tutzing despre avangardă și tabuurile erotice pot fi acceptate, dar până la un punct. Geo Bogza în *Poemul invectivă* descrie „niște inși dedându-se la sodomie, incest, homosexualitate, sadism, masturbație, fetișism, nimfomanie etc, cu o deplină inocență”²⁰. Ca și la Apollinaire, Bogza inventează nume hilare, oameni din pătura de jos, „perversiunile fiind prezentate ca porniri naturale, nu fără aspecte burlești, care stârneau haz, dacă nu chiar simpatie”. O analiză asemănătoare face Crohmălniceanu și cu romanul *Bagaj*, al scriitorului H. Bonciu. Aici identifică aceeași furie sexuală, ale cărei origini le găsește criticul în „panerotismul Jugenstil-ului și din cruzimea naturalistă, împinse ambele către o demonie instinctuală, distructivă, de nestăpânit, prin expresionism”²¹. Pofta sexuală a personajului Marcu Fisic „ia forme vandalice”: sânge, violențe, bestialitate, sub aceeași infuzie puternică de fantezie grotescă”.

Totuși, în cazul lui Apollinaire vorbim despre scene scabroase, mult prea dure pentru oricare dintre tipurile de lector, dar care sunt rezultat al unei imaginații suprarealiste, apropiate de o lume a absurdului. Scriitorii români menționați consideră sexualitatea ca având „o funcție socială mult mai importantă decât sfidarea spiritului burghez, prin aducerea ei în centrul activității literare și artistice”. Erotismul are o virtute eliberatoare: „Altfel zis, în dragoste, omul ar trăi conform cu natura sa mai autentic ca oriunde”²².

Pentru o schimbare de registru, vom vorbi mai departe despre cuvântul înainte pe care Ovid S. Crohmălniceanu îl scrie pentru cartea lui Maurice Nadeau *Să fie binecuvântați (Grâces leur soient rendues)*. Convențional, cuvântul înainte este scris de autorul însuși, cu scopul de a-și prezenta intențiile cu privire la text. Totuși, destul de des, conceptul se confundă cu prefața, de aceea îl vom aborda ca atare și în această lucrare.

Textul apăruse și în *România literară*, nr. 4, 21 ian. 1991, sub titlul „Acest

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁰ Ovid. S. Crohmălniceanu, „Avangarda românească și tabu-urile literare în materie erotică”, în revista *Vatra*, nr. 1-2/2017, pp. 13-15, preluată în <https://revistavatra.org/2017/02/09/ovid-s-crohmalniceanu-avangarda-romaneasca-si-tabu-urile-literare-in-materie-erotica/#more-2713>, accesată în 17 martie 2023.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

Maurice Nadeau²³. De data aceasta, alegerea este justificată de o prietenie literară care îi leagă pe cei doi scriitori, cimentată de interese și pasiuni comune. El însuși critic literar, susținător al suprarealismului, Maurice Nadeau a făcut cunoscute publicului cititor operele lui Sade și Henry Miller. Autor de memorii, mai mult sau mai puțin degheizate, autorul francez pare să aibă aceeași naturalețe și aceeași înclinație spre ludic. Au făcut cunoștință imediat ce criticul francez a citit un articol scris de Crohmălniceanu despre Blecher: „Mi-a scris la București, rugându-mă să-i dau concursul spre a fi tradus și tipărit”²⁴. Apoi cei doi colaborează destul de des, așa cum reiese dintr-o scrisoare din 07.12.1999, pe care criticul român i-o adresează lui Gheorghe Crăciun. Îi scrisese acestuia o prefață pentru *Compunere cu paralele inegale*, pentru a-l putea face cunoscut în afara spațiului literar românesc: „Atașez scrisorii prefața, sper să fie pe gustul d-tale. Lui Nadeau i-a plăcut, a găsit-o potrivită lansării unui scriitor încă necunoscut în Franța”²⁵.

Ovid S. Crohmălniceanu începe cu fixarea genului – unul dintre elementele esențiale de prelectură – în care se încadrează scrierea lui Maurice Nadeau: amintiri literare. De altfel, textul memorialistic luase deja amploare, iar librăriile abundau în astfel de cărți care anunțau sinceritate și stârneau curiozitate. Cu toate acestea, notorietatea deja conturată a scriitorului a dus la o receptare cu mare „vâlvă” a acestei scrieri. Urmează o amplă prezentare a scriitorului, „un actor principal în lumea scrisului”²⁶, precum și a contribuției sale literare. Crohmălniceanu enumeră pleiada de scriitori pe care i-a promovat, exprimându-și în același timp admirația pentru întreaga activitate a lui Maurice Nadeau: cartea sa de referință despre istoria suprarealismului, descoperirea unor nume mari care aveau să aducă ceva nou și percutant în literatură, consacrarea unor nume deja cunoscute, promovarea literaturii românești de calitate.

Discursul este unul laudativ, iar abordarea are adesea de o doză mare de subiectivism. Astfel, cuvântul înainte pare un articol-manifest pentru susținerea lui Nadeau sau o pledoarie pentru recunoașterea și reabilitarea unui critic talentat, dar nedreptățit. Există și un revers al medaliei: tocmai acest subiectivism demonstrează că Ovid S. Crohmălniceanu certifică autoritatea lui Nadeau în materie de literatură și uzează de acest privilegiu la maximum pentru a-i susține cauza. Tonul scriiturii trădează un soi de compasiune a criticului român față de autorul francez. Deși are „mâna vrăjită”, memoriile sale demonstrează că „aceasta nu i-a adus prea mult noroc”²⁷. Este o conexiune între cei doi născută din aceeași „asuprire” a celor care au dovedit „atâta pricepere în depistarea talentelor” și care au trebuit să facă un pas în spate mai târziu din rațiuni legate de aspecte politice. S-a regăsit Crohmălniceanu în destinul lui Nadeau, văzut aici ca un proscris literar? A resimțit, citind amintirile sale, gustul amar al damnării? Cu atât mai mult, cu cât acest *cuvânt înainte* apare inițial în „România literară” într-un an în care șicanele postdecembriste îl ating din ce în ce mai

²³ Maurice Nadeau, *Să fie binecuvântați*, cuvânt înainte de Ovid S. Crohmălniceanu, traducere din franceză de Ioana Pârvolescu, Colecția Deosebită 1, București, EST, 2002, p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁵ Ovid S. Crohmălniceanu, „...retipărirea unora din cărțile mele”, în *Observator cultural*, disponibil online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/retiparirea-unora-din-cartile-mele/>, accesat la 20.03.2022.

²⁶ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ *Ibidem*, p. 8.

tare pe Crohmălniceanu. Iată o secvență semnificativă în acest sens: „emoționează și cucerește, în amintirile literare ale lui Nadeau, franchețea cu care el își mărturisește și asumă adevăratele politice, chiar atunci când a ajuns ulterior să le regrete, cum s-a întâmplat cu scurtul credit acordat revoluției cubaneze”²⁸. Fervoarea cu care îl apără pe Nadeau izvorăște, poate, dintr-o neputință a susținerii propriei cauze. Poate că unul din izvoarele *Amintirilor degrozate* (conștient sau nu) poate fi identificat tocmai în această apariție literară.

Un aspect esențial pentru portretul lui Maurice Nadeau se întinde din prezentarea în opoziție cu o altă personalitate culturală franceză, Jean Paulhan. Crohmălniceanu afirmă că „a dăruit între ei o opoziție ireductibilă”, tocmai pentru că „erau firi absolut diferite”²⁹. Fineții tactice a lui Paulhan i se opune atitudinea răspicată a lui Nadeau. De altfel, Nadeau a fost mereu un luptător, un combatant și „a incomodat fără încetare mediile intelectual cuminți”. Totuși, un articol din spațiul virtual francez vorbește mai târziu despre o reconciliere a celor doi: „Maurice Nadeau, sur le tard, a reconnu s’être trompé sur Jean Paulhan et avoir minoré ses mérites”³⁰.

Măiestria critică a lui Crohmălniceanu se resimte în interpretarea titlului ales de Nadeau. Comparația cu versurile argheziene i se pare extrem de relevantă criticului: „Veninul strâns l-am preschimbat în miere”. Astfel, memoriile lui Nadeau capătă semnificația unei ridicări deasupra tuturor celor care i-au creionat destinul, indiferent de direcția pe care a urmat-o acest destin. Până la urmă, esența existenței sale creatoare se traduce aici prin „exist prin alții”, de aici izvorând în fel de grație, a cărei sinceritate este ușor discutabilă. Semnificația acestui titlu este dublată de nota traducătorului, Ioana Pârvolescu:

Ideea de bază a cărții lui Nadeau este că toți acești scriitori de care-și amintește, indiferent de calitățile sau de slăbiciunile lor, indiferent de relațiile mai bune sau mai rele pe care le-au avut cu el însuși, indiferent de celebritatea la care au reușit sau nu să ajungă, l-au făcut să existe, au dat conținut cărții existenței lui³¹.

Discursul prefațial abordează și problema stilului în cazul lui Maurice Nadeau. Ovid S. Crohmălniceanu își construiește argumentarea tot într-o manieră defensivă, dar încearcă limitarea subiectivității. Pornind de la afirmația lui Henry Thomas conform căreia Nadeau nu are „stil”, criticul preia reacția-răspuns a scriitorului care „se prefacă a accepta reproșul otrăvit cu care a fost gratificat”³². Nadeau recunoaște (cel puțin la nivel declarativ) că nu are talentul construcției sintactice, că nu-și șlefuieste articolele, că scrie cu un soi de răceală, dar consideră că aceste aspecte sunt semn al unei autenticități. Opinia propriu-zisă a lui Crohmălniceanu despre stilul lui Nadeau este limitată la afirmația că „aceste amintiri, fie ele și dureroase, pline de portrete excelente din numai câteva linii tăioase, cuprinzând numeroase anecdote memorabile și documente epistolare prețioase, respiră un calm superior filosofic”³³. Amintește în final și despre capitolul dedicat

²⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁹ *Ibidem*, p. 8.

³⁰ Bernard Baillaud, *Jean Paulhan*, în <https://jean-paulhan.fr/jean-paulhan>, accesat la 17.12.2023.

³¹ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 13.

³² *Ibidem*, p. 12.

³³ *Ibidem*, p. 11.

mamei sale, „fără cea mai vagă inflexiune sentimentală”³⁴.

Finalul acestui *cuvânt înainte* pecetluiește întreaga atitudine a lui Crohmălniceanu, păstrând tonul subiectiv și sentimentul că lectura cărții a lăsat o urmă puternică asupra sa: „Iată o carte la capătul căreia îți pare grozav de rău ca s-a terminat”.

Următoarea abordare din categoria *discursului de escortă* se referă la *Cronica familiei Pasquier*, a lui Georges Duhamel. Prefața acestui ciclu este una amplă, cu o abordare diferită de cele menționate anterior. Se întrevade aici mult mai clar filonul critic și incursiunea în straturile adânci ale textului literar.

Prima parte fixează locul lui Duhamel în literatură la momentul apariției *Cronicii*: „era un scriitor cu o reputație mondială bine stabilită”, „o întrupare a conștiinței europene căreia literatura franceză interbelică reușea să-i dea o atât de vie expresie”³⁵. Aspru critic al civilizației mecanizate moderne, Duhamel nu pare să aibă, din acest punct de vedere, puncte comune cu Ovid S. Crohmălniceanu, pasionat de tehnică și de noile invenții. Însă acest lucru nu-l împiedică să-i creioneze un portret scriitorului, cu mult mai multă obiectivitate decât în cazul lui Maurice Nadeau. Titlurile enumerate scot la iveală „un moralist și un director de conștiințe, un spirit dornic să caute prin scris o comunicare cât mai intimă cu contemporanii săi”³⁶. De altfel, scrierile sale despre război, bazate pe trăiri autentice din experiența ca medic care îngrijise „gazații”, îi facilitaseră această comunicare cu publicul cititor, scoțând la iveală pe „adevăratul Duhamel”.

Tema „ascunsă” din spatele ciclului este recurentă în creația lui Duhamel și se referă la istoria unui om. Ca și în *Viața și aventurile lui Salavin*, *Cronica familiei Pasquier* aduce în prim-plan deziluzii, răni, umilințe, înșelăciuni, trădări etc., dar ceea ce se întrevade ca o valoare morală tradițională este „curajul de a înfrunta vicisitudinile fatale” și de a salva în aceste experiențe „tot ce se poate”³⁷.

O constantă literară a acestui scriitor francez o reprezintă abordarea romanului ciclic, ca modalitate de a exersa tocmai calitatea de „moralist”. Este, de fapt, terenul propice pentru a crea caractere umane, de a observa ambianța social-morală, de a merge pe firul eredității de-a lungul unor întregi generații și de a ilustra relații în interiorul clanului. În acest punct, Ovid S. Crohmălniceanu vede asemănarea cu Émile Zola, Roger Martin du Gard sau Jules Romains. De altfel, aceste relații intertextuale continuă pe parcursul întregii prefete: Duhamel „e un gen de Dostoievski al mici burghezii franceze, cu tot ce implică o asemenea ajustare temperamentală”³⁸. În același timp, criticul face o permanentă raportare și la alte scrieri ale lui Duhamel, cum ar fi *Viața și aventurile lui Salavin*, identificând elementele de recurență tematică sau portretistică.

Mai departe, Crohmălniceanu introduce „clanul Pasquierilor”, stabilind rolul lor social, locul lor în familie, dar și trăsăturile comune, cum ar fi culoarea albastră a ochilor. Enumerația făcută de critic în acest demers prefațial alcătuiește o imagine de ansamblu asupra personajelor numeroase din roman, trasând în linii generale ale

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Georges Duhamel, *Cronica familiei Pasquier*, traducere de Iulia Soare, prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 5.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 10.

³⁸ *Ibidem*.

destinului unei familii. La acestea, adaugă determinismele sociale în stilul zolist și rolul ambientului social. Personajele deschid astfel poarta de acces spre micile lumi în care își duc existența, ca mici *falanstere* în care roiesc oameni și se nasc mentalități, prejudecăți și drame. Familia capătă astfel și o altă accepțiune, devenind o proiecție în mic a societății, cu toate tarele acesteia: „oamenii nu se înțeleg între ei, își urmăresc ca niște posedați egoismele aprige, caută fiecare să se folosească de celălalt”³⁹.

Un aspect important pe care îl punctează Ovid S. Crohmălniceanu în această prefață este elementul autobiografic. El subliniază felul în care diferite episoade ale cărții trimit spre un referent real, lucru care imprimă senzația autenticității: trăsăturile de caracter ale tatălui scriitorului, lumea medicală, pasiunea autorului pentru muzică etc. Supratema romanului este istoria, prin „ampla cuprindere a unei epoci și prin inserția acțiunii în realitatea istorică directă, netransfigurată funcțional”⁴⁰. În paginile cărții apar ca eroi personalități ale vremii: Debussy, Pastuer, Bergson, Rostand, Bataille și se fac trimiteri la evenimente cunoscute cum ar fi bătălia de la Marna sau războiul balcanic. Lumea pe care o construiește în roman Duhamel corespunde propriilor concepții și atitudini: „Lui Duhamel însuși i-a plăcut să trăiască așa”⁴¹.

Prefațatorul Crohmălniceanu nu se poate desprinde de haina critică. Afirmatiile pe care le face despre textul supus analizei sunt precedate uneori de ample pasaje introductive, menite să înțeleagă mai întâi contextul general. Astfel, el aduce în discuție reconcilierea scriitorului cu publicul nou, citându-l pe Sartre. Acest *intro* duce apoi spre felul în care literatura lui Duhamel ilustrează această idee, subliniind că scriitorul „luptă să salvgardeze în civilizație niște valori e care le simte amenințate de evoluția societății burgheze moderne”⁴².

Din punctul de vedere al stilului, Ovid S. Crohmălniceanu îl plasează pe autorul francez între clasic și modern. „Studiilor de caracterologie” pe care le conține ciclul le adaugă și „achiziții ale psihologiei moderne”. Personajele sunt definite de trăsătura de caracter, dar adesea, autorul le atribuie „adânci zone de umbră și reversuri de umoare derutante”⁴³. Totodată, el prețuiește tehnica narativă tradițională, dar nu exclude invenția, păstrează linia trasată de existența curentă, dar „nu disprețuiește loviturile de teatru”. Narațiunea își păstrează impersonalitatea, se păstrează caracterul veridic, stilul se caracterizează prin claritate și precizie. Felul scriiturii este unic și demonstrează, în concepția lui Crohmălniceanu, că prin Duhamel, „moralismul clasic nu și-a epuizat virtuțile”⁴⁴.

Textele alese pentru acest studiu ilustrează abordări diferite ale discursului prefațial, fără a neglija elementele comune ce definesc stilul lui Ovid S. Crohmălniceanu. Prefațatorul rămâne un *chef d'orchestre* care dirijează cu grijă un adevărat „concert intertextual” menit să ilustreze unicitatea textului supus analizei. Pentru credibilitate, nu este suficient cuvântul prefațatorului, de aceea referirea permanentă la text are funcție probatorie. Competența sa intertextuală îi oferă autoritate, susținându-i abilitatea de analiză.

„Discursul prefațial e un gen dificil”, pentru că „sarcina autorului e să ne facă

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 11.

⁴² *Ibidem*, p. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

inteligibilă o voce străină”⁴⁵. Tocmai de aceea, este nevoie de un prefațator chibzuit, cu un comentariu lucid și pertinent și, în același timp, credibil, trăsături inerente criticului literar. Costache Olăreanu vede în Ovid S. Crohmălniceanu profilul ideal al criticului, subliniind totodată abilitatea lui de a descoperi aceste voci auctoriale și de a le face cunoscute într-un stil aparte:

Vorbind însă și despre criticul Crohmălniceanu, neapărat simt nevoie să fac legătura cu această frază din Sainte-Beuve: «Criticul nu-i decât un om care știe să citească și care-i învață și pe alții să citească». Într-adevăr, Crohmălniceanu știa să citească și, ceea ce e și mai important, deși ar putea să pară o banalitate, știa să rezume conținutul și ideile unei cărți, să-i descrie sistemul de funcționare și de utilizare [...]. Adevărul e că puțini critici reușesc să spună, în doar câteva cuvinte, despre ce e vorba într-o carte, mai mult chiar, să lămurească pe însuși autor despre ce a vrut el să scrie. Pricepere pe care nu o întâlnești la tot pasul, de multe ori o cronică sau o recenzie mai degrabă încurcând pe cititor decât să-l lumineze. Or, Crohmălniceanu avea această *faculté maîtresse* care îi și făcea scrisul limpede, fără nicio scamă în peniță. El era, în buna tradiție a criticii necomplicate, cum spunea tot Sainte-Beuve, un «secretar al publicului», dar un secretar care nu așteaptă să i se dicteze, ci ghicește, descâlcește și redactează în fiecare dimineață gândirea tuturor⁴⁶.

BIBLIOGRAFIE:

- Apollinaire, Guillaume, *Amorurile unui gospodar*, roman, ediție revăzută, în românește de Emil Paraschivoiu, prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, București, Mistral, 2002.
- Bokiba, André-Patient, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », în *Études littéraires*, Volumul 24, numărul 2, 1990, disponibil online: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1991-v24-n2-etudlitt2245/500969ar/>, accesat la 19.12.2023.
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 1998.
- Crohmălniceanu, Ovid S., „Avangarda românească și tabu-urile literare în materie erotică”, în revista *Vatra*, nr. 1-2/2017, pp. 13-15, preluată în <https://revistavatra.org/2017/02/09/ovid-s-crohmálniceanu-avangarda-romaneasca-si-tabu-urile-literare-in-materie-erotica/#more-2713>.
- Crohmălniceanu, Ovid S., „... retipărirea unora din cărțile mele”, în *Observator cultural*, disponibil online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/retiparirea-unora-din-cartile-mele/>,
- Duhamel, Georges, *Cronica familiei Pasquier*, vol. I, Traducere de Iulia Soare, prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Hărșan, Ramona, *Mircea Nedelciu și „tratamentul fabulatoriu” al cenzurii. Despre metoda triplei prefețe*, disponibil online: https://www.academia.edu/3255400/Mircea_Nedelciu_%C5%9Fi_tratamentul_fabulatoriu_al_cenzurii_Despre_metoda_triplei_prefe%C5%A3e, accesat la 19.12.2023.

⁴⁵ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁶ Costache Olăreanu în *Crohmălniceanu – Un om pentru toate dialogurile*, București, UNIVERSAL DALSI, 2000, p. 21.

Nadeau, Maurice, *Să fie binecuvântați*, cuvânt înainte de Ovid S. Crohmălniceanu, traducere din franceză de Ioana Pârvulescu, Colecția Deosebită 1, București, EST, 2002.

*** *Crohmălniceanu – Un om pentru toate dialogurile*, București, UNIVERSAL DALSI, 2000.

LECTURA TEXTULUI DRAMATIC – O LECTURĂ ÎN CHEIA TEXTULUI MULTIMODAL?

The reading of the dramatic text – a reading in the key of the multimodal text?

The dramatic text is a complex one that requires an analytical, stereoscopic reading, having several authors – transmitters, as well as several lecturers – receivers. Starting from this perspective, the proximity of the dramatic work to the multimodal comic strip text seems to be justified to the greatest extent. In this comparative context, didascalical elements, through their graphic delimitation from the actual text of the play, are the equivalent of images, bubbles, vignettes or quadrants that capture successive scenes.

Key-words: *comics, vignette, the theater, didascalical, characters*

Dacă ne-am întreba vreodată de ce textul dramatic are mai multă nevoie de un lector matur, în comparație cu celelalte tipuri de texte literare, răspunsul ar putea fi acela că, prin structură, acest fel de discurs are două tipuri de emițători care, la rândul lor, se adresează către două tipuri de destinatari: publicul/lectorul obișnuit al textului propriu-zis, de o parte, și scenograful, regizorul, actorul însuși, pe de altă parte. Acest lucru presupune, așa cum va observa și Sanda Golopenția², două tipuri de lecturi: lectura literară ce are în vedere în special receptarea textului dialogat, beletristic și lectura operatorie. Prin urmare, lectorul denumit de noi ca obișnuit va urmări cu precădere conflictul dramatic, în timp ce lectura operatorie a unor cititori specializați va pune accentul pe nuanțarea dialogului și a acțiunii în funcție de indicațiile scenice.

Doar un cititor matur, în cadrul lecturii propriu-zise a textului literar dramatic în ansamblu va recurge la un tip de citire structurată, „stereoscopică”, „analitică”³ ce presupune îmbinarea a două ficțiuni distincte: cea din textul propriu-zis și cea de pe scenă, lectorul fiind invitat să își imagineze atât derularea evenimentelor diegetice, cât și jocul unor posibili actori pe o scenă amenajată în scopul reprezentării.

Astfel, textul dramatic poate fi cu ușurință considerat un text multimodal, dacă avem în vedere faptul că el a fost comparat de către Blanche-Noëlle Grünig în *Préface* pentru cartea lui Thierry Gallèpe⁴ cu benzile desenate, ținând cont că didascalicele pot

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Sanda Golopenția, *Perspective noi în studiul teatrului*, București, Spandugino, 2019, p. 164.

³ Ève-Marie Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies: une lecture stéréoscopique », în Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2007, pp. 81-84.

⁴ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mis en scène*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 6.

reprezenta pentru cititor ceea ce este imaginea pentru B.D.-uri, locutorul numit putând fi cu ușurință identificat prin nume distinct marcat de restul textului, în timp ce replicile sunt delimitate de precizarea înainte a personajului-vorbitor, la fel ca dialogul din bulele benzilor desenate.

Dacă luăm în considerare etimologia cuvântului, termenul didascalie derivă din grecescul *didaskalia*, care denumea „caietele cu consemnări date actorilor înaintea reprezentației”⁵, însă în teatrul de astăzi didascaliiile presupun mult mai mult decât atât, evoluția lor în timp fiind strâns legată de evoluția textului dramatic și a curentelor literare în care acesta din urmă își regăsește locul.

Într-un *Dicționar de teatru* se precizează, pe lângă sensul consacrat de „instrucțiuni date actorilor”, și acela extins, „într-o întrebuintare modernă”⁶ de indicații scenice. Lucrarea dezvoltă în articolul destinat didascaliiilor și o scurtă istorie a acestora, precizând că în teatrul grec, unde autorul era adesea și regizor, și actor, indicațiile referitoare la maniera de joc lipsesc firesc din considerentele menționate. Sunt precizate de cele mai multe ori doar informații referitoare la indici spațiali și temporali privind elaborarea pieselor și reprezentarea acestora, pentru ca mai târziu, la autorii latini, acestea să constea „într-o scurtă notiță despre piesă și într-o listă de *dramatis personae*.”⁷ Aceeași lucrare aduce, separat, și o precizare privind receptarea în perioada contemporană a acestui tip de text cu sensul de indicație scenică, subliniindu-se rolul „metalingvistic”, de text secundar.

Încă de pe acum se poate vorbi despre o privire diacronică a fenomenului didascaliiilor și se poate observa cu ușurință o notare a evoluției sensului acestora, dar și a realității pe care o denumesc, având în vedere că noțiunea va descrie în timp o varietate din ce în ce mai extinsă de indicații, evoluând spre o funcție de descriere a discursului dramatic.

Însăși această definire succintă oferă și câteva repere de delimitare a diferitelor tipuri de didascalii care iau naștere odată cu evoluția lor în timp. Exegezele aplicate pe textul literar dramatic au oferit diverse clasificări, unele cu totul complexe, după criterii sintactice, de poziție, după domeniul dialogic, din punctul de vedere al gradului de independență, după caracterul lor continuu sau discontinuu. O astfel de delimitare complexă o oferă și Sanda Golopenția, identificând tipuri de didascalii în funcție de diferite criterii: didascalii „globale”, ale unui act, de scenă și de replică – având ca punct de plecare „unitatea dramatică”⁸ asupra căreia acționează; didascalii „obiective” și „subiective”, „non-descriptive”⁹; didascalii „obligatorii”, „indispensabile economiei piesei” și didascalii „opționale”¹⁰ – în funcție de importanța lor pentru cititor; didascalii „exterioare” și didascalii „interioare” – după

⁵ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1997, p. 32.

⁶ Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, Fides, 2012, p. 109.

⁷ *Ibidem*, p. 109.

⁸ Sanda Golopenția, *Perspective noi în studiul teatrului*, op. cit., 2019, p. 179.

⁹ *Ibidem*, pp. 188-194.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 194-195.

„poziția pe care o ocupă față de nucleul dialogic al piesei”¹¹; macrodidascalii și microdidascalii – după domeniul dialogic; didascalii „independente” și didascalii „relative”¹² – în funcție de gradul de independență ori o clasificare din punctul de vedere al caracterului lor continuu sau discontinuu. Aceeași cercetătoare a demonstrat necesitatea abordării interdisciplinare a acestora în studiul științific, integrând pragmatica și antropologia, lingvistica și semiotica, inclusiv în analiza discursului teatral.

Deși nu a reprezentat o preocupare centrală de-a lungul timpului, ci doar tangențială, acest subiect al didascaliei (văzut din diferite perspective) a făcut obiectul câtorva studii punctuale atât în țară, cât și în străinătate, printre care sunt importante de amintit, într-o ordine oarecum cronologică, lucrările: *Didascalies. Les mots de la mise en scene*¹³ de Thierry Gallèpe, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*¹⁴, culegere de texte reunite de Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui și Tijani Salaaoui în numărul 39¹⁵ al revistei *Coulisses*, dedicat în întregime didascaliei, *Comunicarea nonverbală în didascaliiile din dramaturgia română*¹⁶ de Raluca Mihaela Levonian, *Les didascalies dans Le Fils Naturel de Diderot*¹⁷ de Michele Bokobza Kahan, *Didascaliiile lui Camil Petrescu: scriitură dramatică unică*¹⁸ de Patricia Nedelea, *Les didascalies chez Marivaux*¹⁹ de Ioana Galleron sau în câteva lucrări de doctorat relativ recente cu titlul: *Didascaliiile – punți de legătură între nivelul textual și cel al reprezentării unei piese de teatru*²⁰ de Ioana-Tatiana Ciocan, *The poetics of the didascalia discourse in the modern theatre – A reading of the drama text's backstage*²¹ de Gheorghiță Răileanu sau în *Tipuri de*

¹¹ *Ibidem*, p. 196.

¹² *Ibidem*, p. 198.

¹³ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scene*, préface de Blanche-Noëlle Grünig, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁴ Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui, Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

¹⁵ David Ball et Karine Bénac (dir.), *Revue de théâtre Coulisses*, 39, Automne 2009, Presses universitaires de Franche-Comté, *Dossier: les didascalies*, URL: <https://journals.openedition.org/coulisses/940>; DOI: <https://doi.org/10.4000/coulisses.940>.

¹⁶ Raluca Mihaela Levonian, *Comunicarea nonverbală în didascaliiile din dramaturgia română*, Editura Universității din București, 2011.

¹⁷ Michele Bokobza Kahan, « Les didascalies dans „Le Fils Naturel” de Diderot », în *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 47/2012, pp. 61-74.

¹⁸ Patricia Nedelea, *Didascaliiile lui Camil Petrescu: o scriitură dramatică unică*, București, EIKON, 2020.

¹⁹ Ioana Galleron, « Les didascalies chez Marivaux », *Théâtres du Monde*, 2020. <https://hal.science/halshs-03952054/>

²⁰ Ioana-Tatiana Ciocan, „Didascaliiile – punți de legătură între nivelul textual și cel al reprezentării unei piese de teatru (The Didascalia – Bridges between the Textual Level and the Representation of a Theater Play)”, în volumul *European Integration – Between Tradition and Modernity*, Târgu Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, vol. 5, 2013, pp. 173-183.

²¹ Gheorghiță Răileanu, *The poetics of the didascalia discourse in the modern theatre – A reading of the drama text's backstage*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

*implicit lingvistic în dramaturgia românească din perioada interbelică*²², teza de doctorat a Dianei Trandafir (Ciobanu) ori în studiul lui Primož Vitez *L'invention du texte didascalique*²³.

Marian Popescu apreciază interesul pentru indicațiile scenice drept o caracteristică cu precădere a dramaturgului modern: „Dramaturgul contemporan se gândește din ce în ce mai mult nu numai la cititorul său, dar și la viitorul regizor sau chiar actor care vor interpreta, la rândul lor, piesa de teatru”²⁴.

Studiile mai recente asupra didascalilor, spre exemplu cele cuprinse în revista de teatru *Coulisses*, justifică preferința pentru sintagma „voce didascalică”, spre deosebire de didascalii sau indicații scenice deoarece aceasta „correspond à une position à la fois énonciative, permettant de faire exister la figure de l'auteur, pragmatique, faisant émerger également la figure du récepteur et l'action produite sur lui, et narratologique, mettant en valeur le tissage textuel de ces fonctions auteur et lecteur/spectateur, et leur polyphonie intégrée au sein de l'oeuvre.”²⁵

Din aceleași considerente, datorită acestei „polifonii” se va utiliza cu precădere aceeași sintagmă și în studiul de față, pentru a analiza tot ceea ce este în afara replicilor textului dramatic propriu-zis. Se are în vedere faptul că demersul prezent va aborda didascaliiile din perspectiva rolului pe care îl joacă acestea în dezlegarea semnificației piesei în ansamblu, privită prin prisma unei lecturi literare, multimodale.

În lumina celor prezentate, se poate vorbi – cu adevărat – de o lectură a textului dramatic din perspectiva unui text multimodal de tipul benzilor desenate? Sunt didascaliiile „imagini” narate? Abundă ele în elemente ce pot fi cu ușurință vizualizate încă de la o primă lectură? Pentru a răspunde la o serie de astfel de întrebări, trebuie să avem în vedere perspectiva lectorului de teatru care poate interpreta/citi didascaliiile (lista personajelor, indicațiile scenice intercalate și notate cu italic, precizarea numelor personajelor scrise cu majuscule la fiecare început de replică, decoruletc.) ca pe imagini ce se desprind de text. Acestea pot fi mai ușor și mai superficial parcurse (deși ele susțin diegeza), pentru ca ochiul lectorului să revină apoi imediat la dialog, la replici, la piesa propriu-zisă.

Această lectură „pe deasupra” este facilitată și de așezarea în pagină și de tipul caracterelor alese în redactarea cuvintelor vocii didascalice, delimitarea de textul replicilor fiind clară și din punct de vedere grafic. Aceeași idee este susținută și de Marian Popescu:

Cursivitatea lecturii este „împiedicată” adesea de obstacole precum numele repetat al personajelor, chiar memorarea listei personajelor, cu caracterizările

²² http://mail.lit.uaic.ro/scoala_doctorala/DOCUMENTE/CV%20drd.18/sept/CIOBANU-REZUMAT%20TEZA%20DOCT.pdf

²³ Primož Vitez, *L'invention du texte didascalique*, în *Linguistica XLVIII* Demetrio Skubic *Octogenarioi*, Ljubljana, 2008.

²⁴ Marian Popescu, *Teatrul ca literatură*, București, Eminescu, 1987, p. 38.

²⁵ David Ball et Karine Bénac (dir.), *Revue de théâtre Coulisses*, 39, Automne 2009, Presses universitaires de Franche-Comté, *Dossier: les didascalies*, p. 35 URL: <https://journals.openedition.org/coulisses/940>; DOI: <https://doi.org/10.4000/coulisses.940>

spațio-temporale și de mișcare ce apar frecvent în debutul fiecărui act, uneori al fiecărei scene, indicațiile de „regie” (didascalii) privitoare la intonație, mișcare, semnificare în raport cu contextul, intruziuni ale altor personaje din afara locului actual de joc etc.²⁶

În acest scenariu, lista personajelor sau precizarea lor poate juca rolul imaginii, astfel de didascalii fiind considerate voci extradiegetice sau heterodiegetice²⁷, imaginea vizuală a personajului deja închipuit de cititor fiind echivalentul desenului personajului însuși din B.D.-uri, sub singura rezervă că în textul dramatic cititorul nu este constrâns de o reprezentare deja furnizată, ci el are totala libertate de a realiza proiecții proprii, în limita descrierilor didascalice.

Având ca punct de plecare definiția schematică a benzilor desenate pe care o oferă dicționarul Cambridge („o serie de desene amuzante având o întindere mică, cu o inserție de text, care de cele mai multe ori este publicată într-un ziar”²⁸) cumulată cu explicația oferită de articolul lui Mircea Deacă *Dar ce sunt benzile desenate?* („Benzile desenate sunt categoric un gen mixt, amestecat sau de graniță. Genul în discuție conține o parte din literatură, o parte din cinematografie și o parte din arta plastică”²⁹) putem cu ușurință identifica punțile de legătură între cele două tipuri de text, așa cum se remarcă ele din punctul de vedere al cititorului.

Ca și textul dramatic, banda desenată presupune „o postură activă a unui lector care are de făcut mai multe munci și care devine în mod continuu interpret”, astfel încât „cititorul este obligat să descifreze și text și imagine, să jongleze între cele două coduri semiotice și să le perceapă în aceeași unitate de sens”³⁰.

Vinițele sau casetele pot fi considerate echivalentele actelor sau scenelor din textul dramatic, fiecare viniță fiind „o piesă, dintr-o înlănțuire narativă, dar este și un spectacol în sine. Ca unitate spațio-temporală, reprezintă un întreg format din ceea ce este spus (cuvinte, text) și ceea ce este arătat (desen, imagine)”³¹. Asemănarea cu piesa de teatru se arată astfel ca nefiind deloc întâmplătoare, actele și scenele însele fiind un mini-spectacol în sine, unitar, cu repere spațiale și temporale clare.

Echivalentele replicilor propriu-zise ale personajelor rămân bulule ori filacterele, acestea mai purtând denumirea și de baloane, termen ce nu se mai utilizează aproape deloc. Aceste mijloace grafice prin care li se atribuie cuvinte

²⁶ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ Jeannette Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », in Ferral, Josette (sous la direction de), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise, 1985, *apud* Marie Bernanoce, « Des indications scéniques à la “voix didascalie”: contours énonciatifs de la figure de l’auteur de théâtre contemporain » în *Revue de théâtre Coulisses*, 39, Automne 2009, p. 36.

²⁸ *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 275. („a short series of funny drawings with a small amount of writing, often published in a newspaper.”)

²⁹ Mircea Deacă, „Dar ce sunt benzile desenate?”, în revista *Cultura*, Nr. 330, 2011. <https://revistacultura.ro/nou/dar-ce-sunt-benzile-desenate-i/> 12.12.2023, 17:04.

³⁰ Roxana Munteanu, „Textul multimodal – perspectiva teoretică asupra benzilor desenate”, în *Perspective*, nr. 2/ (34) / 2017, p. 14, http://www.anpro.ro/html/date/p34_2017_dosar.pdf, 07.12.2023, 21:29.

³¹ *Ibidem*, p. 16.

personajelor, deși nu sunt indispensabile, reprezintă un element distinctiv pentru benzile desenate, deoarece cu ajutorul lor li se atribuie cuvinte locutorilor. Forma lor nu este deloc aleasă la întâmplare, fiecare figură geometrică ce încadrează replica având un rol bine stabilit,

marcând implicit și un anumit tip de intonație: dacă sunt rotunde sau rectangulare, personajele vorbesc; dacă sunt sub forma de norișori, personajele visează sau se gândesc; dacă sunt sub formă de fulger, personajele strigă, exprimându-și furia, iar dacă au formă de inimioară, exprimă sentimente de iubire.³²

Nici ordinea în ilustrarea schimbului de replici nu este întâmplătoare: personajul care inițiază dialogul va fi întotdeauna așezat în partea stângă a imaginii sau deasupra celuilalt.

Sigur, nu se poate nega complexitatea textului dramatic, lectura acestuia presupunând decodarea unui discurs cu un mai mare nivel de abstractizare și construcție. Este motivul pentru care, de-a lungul timpului, literatura dramatică a fost comparată și cu arhitectura (de către Caragiale) sau cu pictura („în critica lui Albert Thibaudet”³³), însă dispunerea grafică a textului replicilor alături de discursul didascalic notat între paranteze și, de cele mai multe ori, cu caractere italice, îi conferă și acel aspect vizual care o apropie de textul multimodal de tipul benzilor desenate.

Este interesant de observat că inclusiv evoluția indicațiilor scenice în timp confirmă o delimitare vizuală categorică a textului replicilor de cel al vocii didascalice: izvorâte în teatrul grec, didascaliile vor fi notate în Evul Mediu – de regulă – cu cerneală roșie, pentru ca mai târziu ele să fie publicate în broșuri separate față de textul dialogat al piesei. Abia în secolul al XVII-lea „Racine et Molière proposent au contraire une intégration totale dans les vers récités”³⁴, în timp ce Diderot este cel care va sublinia „predominanța gestului asupra cuvântului”³⁵ accentuând ideea că verbalul ocupă 7% din textul dramatic. Didascaliile evoluează apoi spre notarea amănunțită a atmosferei și a trăirilor psihologice ale personajelor, pentru ca în secolele XIX-XX acestea „să se metamorfozeze în narațiune pură”³⁶, în care calitatea lor de indicații scenice aproape că dispare. Totuși vocea didascalică și-a câștigat în timp recunoașterea de paratext, de „text de văzut”, față de dialogul care este „text de spus”; împreună formând „textul de citit”³⁷.

În lumina acestei concluzii, apropierea de discursul multimodal este mai mult decât justificată.

³² *Ibidem*.

³³ Marian Popescu, *op. cit.*, pp. 32-33.

³⁴ Primož Vitez, « L'invention du texte didascalique », în *Linguistica XLVIII Demetrio Skubic Octogenarioi*, Ljubljana, 2008, p. 84, <https://journals.uni-lj.si/linguistica/issue/view/260/30> 13.12.2023, 20:21.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 85.

³⁷ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE

- Ball, David et Bénac, Karine (dir.), *Revue de théâtre Coulisses*, 39, Automne 2009.
- Calas, Frédéric, Elouri, Romdhane, Hamzaoui, Saïd et Salaaoui, Tijani, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Ciocan, Ioana-Tatiana, „Didascaliile – punți de legătură între nivelul textual și cel al reprezentării unei piese de teatru (The Didascalia – Bridges between the Textual Level and the Representation of a Theater Play)”, în *European Integration – Between Tradition and Modernity*, Târgu Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, vol. 5, 2013.
- Deacă, Mircea, „Dar ce sunt benzile desenate?”, în *Cultura*, nr. 330, 2011.
- Galleron, Ioana, « Les didascalies chez Marivaux », *Théâtres du Monde*, 2020.
- Gallèpe, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scene*, préface de Blanche-Noëlle Grünig, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Golopenția, Sanda, *Perspective noi în studiul teatrului*, Spandugino, București, 2019.
- Kahan, Michele Bokobza, « Les didascalies dans “Le Fils Naturel” de Diderot », în *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 47/ 2012, pp. 61-74.
- Levonian, Raluca Mihaela, *Comunicarea nonverbală în didascaliile din dramaturgia română*, Editura Universității din București, 2011.
- Nedelea, Patricia, *Didascaliile lui Camil Petrescu: o scriitură dramatică unică*, București, EIKON, 2020.
- Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, Fides, 2012.
- Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, București, Eminescu, 1987.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1997.
- Vitez, Primož, « L'invention du texte didascalique », în *Linguistica XLVIII Demetrio Skubic Octogenarioi*, Ljubljana, 2008.

Reflexiile unor existențe

The reflections of some existences

For the most of us, looking to ourselves into a mirror has no hidden meanings. Its just an act of checking your appearance. But passing into the book world, some changes occur. For the characters, the object its a symbol of validation, meditation or even a way of traveling in time or space. Cezar Petrescu its an author who harness the symbol of mirror în his novels like Oraș patriarhal, Baletul mecanic, Dumineca orbuluior Întunecare. The significance is deeper against fairy tales and its more connected to characters. In them, he's introducing also the symbol of dusty reflection which is important to help you shaping the characters.

Key-words: *mirror, look, eye, light, double, appearances*

Vinovăția sau nevinovăția unui acuzat în cadrul unui proces este declarată de cele mai multe ori prin apel la martori. Mărturia unui asemenea martor ocular cântărește mult în luarea unei decizii ceea ce face ca simțul văzului să se detașeze de celelalte simțuri. Citind *Geneza*, chiar din primul capitol, ne amintim faptul că printre primele creații ale lui Dumnezeu a fost lumina. Menirea ei a fost să înlocuiască întunericul nesfârșit ce trona universul și să permită ochiului să fie martor la tot ce urma a fi conceput. Așadar, în rândul simțurilor necesare se accentuează meritul văzului.

Contextul actual ne întărește convingerea că lumea este condusă de aparențe. Există o adevărată preocupare pentru felul în care arătăm, pentru percepția celor din jur față de aspect. Un obiect căruia nu îi acordăm prea multă atenție în tot procesul de expunere, dar care este un mijlocitor al proiectării înfățișării, este oglinda. Dar tocmai pentru că este atât de prezentă, devine evident faptul că nu îi mai atribuim o semnificație desăvârșită.

În universul literar, oglinda prinde conturul unei adevărate forțe ieșind din sfera banalului. Câte povești în care apare o oglindă magică știm? Cu siguranță, foarte multe. Prin rolul de confident al unei mame vitrege pentru care frumusețea era mai presus de orice sentiment, și prin funcția de a te transporta într-un timp și spațiu la care nu ai putut avea acces, oglinda iese din câmpul obiectelor și ajunge în lumea celor vii.

Se justifică supralicitarea acestui obiect în universul literar universal, cu atât mai mult cu cât

imaginea reflectată a unui corp în oglindă respectă originalul, dând impresia că nu face altceva decât să reduplicate *Același*-ul sau traducând acerba nevoie a originalului de a se vedea într-o imagine similară, într-un *alter-ego* fidel².

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Emanuela Ilie, *Fantastic și alteritate*, Iași, Junimea, 2013, pp. 268-269.

Reflexia speculară este scoasă din cercul ne semnificativului și la Cezar Petrescu. Autorului îi este atribuit cultul notorietății din care face un principiu de existență și care îi ghidează întregul efort de a concepe o operă cât mai mare. Ceea ce i-a reușit, dar mai degrabă la nivel cantitativ, dacă ne este permisă remarcă. Preocupat de publicațiile dese și sonore, nu distingem dacă apariția oglinzii ca simbol în opera sa este una accidentală sau voită, dar cert este că la rândul-i valorifică reflectarea în oglindă și primatul văzului în opere, precum *Oraș patriarhal*, *Baletul mecanic*, *Dumineca orbului* sau *Întunecare*.

În cazul lui Cezar Petrescu sunt puține constante, iar valorificarea oglinzii sau a privirii este una dintre ele. Nu este o constatare nouă faptul că autorul renunța la idei sau chiar la personaje de-a lungul operei sale, pe care nu are timp să o recitească sau să o revizuiască. Tudor, personajul principal al romanului apărut în 1930, *Oraș patriarhal*, acceptă propunerea prietenului său Sandu de a deveni „prizonierul” său în orașul patriarhal care se pretindea a fi un leac incontestabil pentru capitală care i-a condamnat existența. De ce îi spune Sandu să accepte să îi devină prizonier? Să fie o pură coincidență? Posibil! Dar este clar că de fapt Stoenescu-Stoian devine captiv al unei oglinzi în trei canaturi. Pentru el, noutatea nu este reprezentată de viețuirea în dublu exemplar:

Căci viața și-o trăia mereu în dublu exemplar. Una himerică, unde totul se petrecea eroic și superb în închipuire; cealaltă, cea reală, alcătuită din mucerile răcite ale celei imaginare. Fiindcă știuse să le împace multă vreme pe amândouă, se socotise până mai deunăzi, un matur spirit filozofic³,

ci acceptarea unui al treilea eu, care să se adauge celor deja consacrate. Dintr-odată, Tudor se împarte în trei cu imagini distorsionate și exagerate.

Tara Well, în studiul său *Mirror Meditation: The Power of Neuroscience and Self-Reflection to Overcome Self-Criticism*, sublinia contribuția oglinzii în aprecierea propriului eu și în ridicarea stimei de sine prin identificarea corectă a propriei imagini. Așadar, privindu-ne în oglindă, ajungem să descoperim cu adevărat cum suntem priviți de ceilalți. Interesant este că, în singura oglindă în care nu este deformat, Stoenescu-Stoian se detestă:

Și în sfârșit, în oglinda din mijloc, normală, privea atent și desgustat de el însuși, un Tudor Stoenescu-Stoian dintotdeauna, cu părul lui fără culoare, cu ochii lui fără expresie, cu trăsăturile lui oarecare, neîngăduind nicio mențiune specială într-un pașaport pentru o viață de om⁴.

Mustările de conștiință ale pretinsului autor de roman istoric se realizează numai în fața oglinzii cu trei canaturi care apare consecvent pentru a ilustra falsa imagine pe care o afișează locuitorilor orașului patriarhal. Oricât de bine s-ar contura drept un mare avocat și viitor ilustrator al vieții târgului, oglinda îi amintește de slaba sa condiție, cea reală care îl dezgustă. După cum mărturisea și Mircea Mihăieș, „stadiul oglinzii, poate cel în care mă aflu din nou. Prima descoperire cu adevărat a sinelui, prima descoperire de sine”⁵, în fața oglinzii nu te poți ascunde, ea luminează ceea ce am vrea să rămână ascuns.

³ Cezar Petrescu, *Oraș patriarhal*, București, Editura pentru Literatură, 1961, p.15.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ Mircea Mihăieș, *De veghe în oglindă*, Iași, Polirom, 2005, p. 23.

Eliazar, unul dintre personajele cu o parțială personalitate conturată în romanul *Baletul mecanic*, capătă importanță datorită a două remarci:

Îmi pari slăbit. Ai nevoie să schimbi aerul! spuse Eliazar uitându-se la mine prin oglinda prăfuită și învălurată⁶ și

Numiți prietenie, o oglindă care vă arată flatați și vă ascunde realitatea⁷.

Ambele sunt extrase din capitolul intitulat parcă sugestiv „Lecție la muzeul oceanografic”. Să fie oare o dovadă a faptului că Cezar Petrescu identifică în oglindă un simbol sugestiv pentru ceea ce își dorește a fi destinul său? Pare că dorește să creeze o imagine neclară asupra parcursului personajului tocmai prin perspectiva din care se privește. Ochiul nu este îndreptat spre personaj, ci spre oglinda care construiește o proprie înfățișare a vieții lui Dan.

În același timp, nu putem trece peste observația lui Eliazar legată de aspectul oglinzii care, potrivit *Dicționarului de simboluri* coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, nu ar trebui neglijat, „oglanda prăfuită fiind simbolul spiritului întunecat de ignoranță”⁸.

Nu ne surprinde deloc ideea de spirit cuprins profund de ignoranță în ceea ce-l privește pe Dan, cu atât mai mult, cu cât o recunoaște din primele pagini ale romanului, când își mărturisește dezinteresul față de toate câte îl înconjoară.

Deși îi este sugerat în nenumărate rânduri să se privească și să constate propria-i situație, tânărului îi este imposibil un asemenea exercițiu, din moment ce privirea îi este încetoșată de iubirea devenită nocivă față de Angela cu ochi de azur, după cum îi plăcea să o numească. Devenind o marionetă, Dan a fost avertizat și învățat de falsul prieten să-și întoarcă privirea spre sine, cât încă mai este timp. După toate avertismentele primite din jur, preferă să rămână într-o așteptare care, dacă este să ne raportăm la alt context,

„se traduce printr-un fel de dezbatere între ochii care sunt tentați să contemple frumusețea exterioară și inima care știe ce va avea de suferit dacă sufletul aleasei ascunde altceva, de nedorit”⁹

și care nu întârzie să-i dărâme, în final, toată povestea închipuită.

Ne întrebăm de ce nu reușește oglinda să ilustreze un om banal, un oarecare fără trăsături definitorii cum este tânărul Dan sau Tudor Stoenescu-Stoian? Probabil problema ar sta la nivelul ochilor. Ironie sau nu, de o privire mai bună are parte chiar un orb, care reușește să pătrundă adânc în sufletul oamenilor ce-l înconjoară și care devine un catalizator pentru schimbarea în bine a parcursului. Ochiul lui nu mai sunt superficiali sau distructivi.

Un roman cu o adevărată rezonanță în marea de romane livrate de Cezar Petrescu editorilor în presiunea termenelor limită este *Întunecare*. Aflat printre primele, nu apucă să fie pătruns până în măduvă de fiorul grabei, ci este doar în fașă. Probabil este și motivul pentru care a rezistat în timp. Radu Comșa, mutilat de război, petrece două luni în întunericul ochilor, bandajat fiind pentru a se vindeca. Întunericul ochilor a fost chinuitor, dar hotărâtor pentru destinul său. Obligat fiind de

⁶ Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, București, Minerva, 1975, p. 133.

⁷ *Ibidem*, p. 137.

⁸ Jean Chevalier, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Artemis, 1994, p.370.

⁹ Vasile Spiridon, *Hexagonale*, vol. I, București, Eikon, 2020, p. 16.

circumstanțe, își creează o proprie lumină care, paradoxal, i-a deschis ochii și mai mult: „Peste câteva ceasuri, când îi va fi îngăduit să vadă într-adevăr, vor fi oare toate tot așa de purificate și limpezi, cum le proiectează acum lumina lui ireală dinăuntru?”¹⁰ Obscuritatea îl schimbă decisiv și chiar întors în lumină nu mai poate reveni la vechiul Comșa fără cicatrici cu o nouă frică: „întoarse jilțul cu spatele la oglindă”¹¹.

Finalul romanului aduce un sfârșit zguduitor pentru personajul care, privind la familia perfectă a fostei logodnice, pe care ne întrebăm de ce o chema chiar Luminița, ia o decizie radicală, încheind socotelile cu lumina din suflet și din ochi.

Oglinda scriitorilor este opera lor. Cu cât privim mai atent, cu atât descoperim ceea ce este ascus la o primă vedere. Nu putem spune că întreaga operă a celui ce s-a semnat C. Zar este o simplă meșteșugire de cuvinte care să asigure existența îmbelșugată, dar nici n-ar trebui să poposim prea mult în fața unor rame care nu produc „nici o tresărire de mușchi în obraz, nici o scurtă lucire de înțelegere în ochi”¹² pentru a nu le depozita pe raftul de sus unde să nu ne încurce.

Privind în final la oglinda lui Cezar Petrescu, putem observa cu ușurință că își pierde din strălucire, se prăfuiește până la *întunecarea* pe care n-ar fi putut să o prevadă, dar mai ales să o accepte. Am putea spune că a fost un om al cuvintelor, nu și unul al faptelor. Sfaturile sale ar putea fi impunătoare, dacă ar putea ține la rândul-i cont de ele. Sub pseudonimul Coppelius, inventatorul *baletului mecanic* lansează un gând care ar fi putut salva doritul renume: „perfectiunea se capătă numai sub patima timpului”¹³. Cum ar fi fost dacă la final de zi Cezar Petrescu ar fi privit în oglindă?

BIBLIOGRAFIE

Axinciuc, Madeea, *Profetul și oglinda fermecată*, Iași, Polirom, 2017.

Ilie, Emanuela, *Fantastic și alteritate*, Iași, Junimea, 2013.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Artemis, 1994.

Mihăieș, Mircea, *De veghe în oglindă*, București, Polirom, 2005.

Petrescu, Cezar, *Baletul mecanic*, București, Minerva, 1975.

Petrescu, Cezar, *Dumineca orbului*, București, Litera Internațional, 2011.

Petrescu, Cezar, *Întunecare*, vol. I-II, București, Litera Internațional, 2010.

Petrescu, Cezar, *Oraș patriarhal*, București, Editura pentru Literatură, 1961.

Spiridon, Vasile, *Hexagonale*, vol. I, București, Eikon, 2020.

*** Savardi, Ugo, Bianchi, Ivana, *Looking at yourself in the mirror: structures of perceptual opposition*, <https://rb.gy/9nbgcw> (accesat la data de 4.12.2023).

*** Well, Tara, *Meditation: The Power of Neuroscience and Self-Reflection to Overcome Self-Criticism*, <https://shorturl.at/dvEU3> (accesat la data de 3.12.2023).

¹⁰ Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. II, București, Litera Internațional, 2010, p. 95.

¹¹ *Ibidem*, p. 103.

¹² Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, op. cit., p. 109.

¹³ *Ibidem*, p. 270.

ANUL VECHI ȘI ANUL NOU. CONFLICT DRAMATIC ȘI IMAGINAR LINGVISTIC

Old Year and New Year. Dramatic conflict and linguistic imaginary

This article brings to attention the mythological substrate of the authentic folk theatre, specific to winter holidays, illustrating its relationship with ritual drama, through the analysis of the conflict between the New Year and Old Year, two characters with allegorical value. To capture the specifics of the linguistic imaginary that defines the models represented by the New Year and the Old Year, we aim to analyse three texts of the folk theatre from Moldova.

Key-words: *New Year, Old Year, dramatic conflict, archetype, linguistic imaginary, ritual drama, folk theatre*

Datinile și obiceiurile tradiționale de Anul Nou în spațiul românesc reprezintă un repertoriu variat care prilejuiește urmărirea evoluției formelor dramatice pornind de la dramele ritualice până la ceea ce numim teatru folcloric propriu-zis. Așa cum constată Vasile Adăscăliței în *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*², odată cu trecerea timpului, teatrul ca practică de cult se laicizează, evidențiindu-se dimensiunea spectacolului prin latura sa comică. T.T. Burada afirmă în *Istoria teatrului în Moldova* că teatrul popular pune în primul rând accentul pe dimensiunea spectacolului care apare în manifestările precum „irozii, colindele, steaua, păpușile, plugușorul, nunta, sorcova, capra, călușeii, scrânciobul, paparudele, pehlivanii, dragaica, măscăricii, suitarii, geamala, Hagi-Ivat, caloianul, cucii, salgii, Lăzărelul, scoaterea cailor domnești la cîair, udarea cu apă, jocul giretului, jocul halcalei, chiraleisa”³.

Potrivit lui Paolo Toschi, laicizarea teatrului folcloric are loc în trei etape: „drama ritualică, jocul cu masca și teatrul folcloric propriu-zis”⁴. Drama ritualică este cea mai veche etapă de cult a teatrului popular. Prin funcția sa socială își justifică prezența în situații diferite: la sărbători, în cazul practicilor curative solicitate de existența cotidiană, în cazul actelor de magie la care individul sau colectivitatea apela la nevoie⁵. Manifestări ale dramei ritualice tradiționale iau forma colindelor, descântecele, ritualurilor de ploaie, de nuntă etc.⁶ Trecerea de la drama ritualică la jocurile dramatice se realizează prin atribuirea unor noi elemente teatrale care creează spectacolul, accentul fiind pus pe latura comică și nu pe cea magică, așa cum se întâmplă în cazul dramelor ritualice. Cu ocazia sărbătorilor de iarnă, din categoria jocurile dramatice fac parte jocurile care se desprind din practicile ritualice ale

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, Iași, PIM, 2015, p. 22.

³ T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Vol. I, Iași, Institutul de arte grafice N. V. Ștefaniu & Comp, 1915, p. 6.

⁴ Paolo Toschi, *Le origini del teatro popolare italiano*, Torino, 1955, apud Vasile Adăscăliței, *Teatru popular ...*, op. cit., p. 22.

⁵ Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular...*, op. cit., p. 23.

⁶ *Ibidem*.

agricultorilor, crescătorilor de vite și ale meșteșugarilor. Astfel, au luat naștere ca jocuri dramatice: plugușorul, jocurile cu măști zoomorfe și jocurile cu reprezentări profesionale⁷.

Conform precizărilor Gabrielei Haja în lucrarea *Structuri dramatice în folclorul românesc*, teatrul folcloric propriu-zis se individualizează prin trăsături definitorii precum „caracterul de colindă”, „prezența conflictului dramatic” și, nu în ultimul rând, „simplificarea elementelor de scenografie, decor și artă interpretativă”⁸. Cu toate că are loc procesul de laicizare a teatrului folcloric propriu-zis, se păstrează caracterul de colindă, în care scena rămâne „bătătura gospodarului sau odaia casei celui urât”⁹. Deși odată cu trecerea timpului, colinda îmbracă diferite forme, așa cum afirmă Monica Brătulescu în lucrarea *Colinda românească*, aceasta „a păstrat din mit deschiderea spre cosmos”¹⁰, care justifică nădejdea oamenilor în realizarea dorințelor.

În cele ce urmează, ne propunem analiza a trei texte din perioade diferite care însoțesc manifestările folclorice de Anul Nou din zona Moldovei: *Mocănașul* (1936), text cules din suburbia Vâlcele din Târgu-Ocna, județul Bacău, *Anul Nou și Anul Vechi* (1964), text cules din satul Galbeni, comuna Filipești, Județul Bacău, *Anul Nou și Anul Vechi* (1966), cules din satul Teleac, comuna Bicău, județul Neamț. În cele trei texte, vom urmări atât evoluția colindei din ritualurile dramatice de tipul teatrului folcloric propriu-zis, cât și conflictul dramatic ce se reflectă prin intermediul imaginilor arhetipale *Anul Vechi* și *Anul Nou*.

Deoarece, așa cum afirmă Gabriela Haja: „când ne apropiem de folclor, obiectul de cercetare nu este o literatură, ci o cultură ce conservă și perpetuează rituri arhaice și o mentalitate particulară”¹¹, este necesar să facem câteva menționări cu privire la substratul mitologic pe care îl presupune creația folclorică specifică trecerii dintre ani.

Așa cum afirma Mircea Eliade în lucrarea sa, *Aspecte ale mitului*, trecerea de la Anul Vechi la Anul Nou presupune „un scenariu mitico-ritualic”, ce are un rol bine stabilit în mentalitatea oamenilor, acela de a-i face să spere odată cu intrarea în „lumea nouă” la „perfectiunea începuturilor”¹². Așadar, apariția manifestărilor folclorice de Anul Nou nu sunt întâmplătoare, ci au la bază o credință veche care a rămas până în zilele noastre. Pe de o altă parte, credința în „perfectiunea începuturilor” își găsește rădăcinile în practicile ritualice ale societăților arhaice, care au drept model mitul cosmogonic. Conform precizării lui Roger Caillois în lucrarea *Mitul și omul*, acest fapt este motivat de dorința de imitație a omului primitiv care merge pe principiul că „asemănătorul produce asemănător”¹³. Prin urmare, regenerarea naturii a adus convingerea în societatea arhaică că omul se poate vindeca și chiar renaște, de aici și apariția dramei ritualice care pune accent pe latura magică. Astfel, putem constata că Anul Nou și Anul Vechi sunt imagini reprezentative arhetipului renașterii. Conform menționărilor lui Michel Maffesoli în lucrarea sa, *Clipa eternă. Reîntoarcerea*

⁷ Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular...*, op. cit., p. 24.

⁸ Gabriela Haja, *Structuri dramatice în folclorul românesc*, Iași, Alfa, 2003, pp. 30-31.

⁹ Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular...*, op. cit., p. 27.

¹⁰ Monica Brătulescu, *Colinda Românească/ The Romanian colinda (winter-solstice songs)*, București, Minerva, 1981, p.100.

¹¹ Gabriela Haja, *Structuri...*, op. cit., p. 135.

¹² Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Univers, 1978, p. 49.

¹³ Roger Caillois, *Mitul și omul*, București, Nemira, 2000, p. 77.

tragicului în societățile postmoderne, arhetipul renașterii nu se rezumă doar la relația liniară: început – sfârșit, creație – distrugere, ci prin renaștere se înțelege aspirația la viața transcendentă, singura viață demnă de a fi trăită¹⁴. În accepțiunea lui C. G. Jung, „arhetipul este un conținut inconștient pe care conștientizarea și perceperea îl modifică. Și anume în sensul respectivei conștiințe individuale în care apare”¹⁵. Astfel, imaginile universale – Anul Vechi și Anul Nou – au fost transmise, mai întâi în mod inconștient de către societățile arhaice, apoi conștient, manifestându-se la nivelul conștiinței individuale.

Contextualizând, putem recunoaște cu ușurință arhetipul renașterii în manifestările folclorice de Anul Nou prin intermediul conflictului dramatic dintre Anul Vechi și Anul Nou. Prin urmare, în analiza textelor vom urmări atât modul în care se reliefează conflictul dramatic, cât și evoluția de la drama ritualică la teatru folcloric propriu-zis.

Conform clasificării lui Vasile Adăscăliței, reprezentația teatrală *Anul Nou și Anul Vechi* se încadrează în alaiurile cu reprezentări antropologice de natură alegorică (sau de vârstă)¹⁶. În teatrul folcloric propriu-zis, imaginile Anul Nou și Anul Vechi au fost asimilate sub forma personajelor care încă evocă forma inițială de manifestare, cea de alai.

Textul *Anul Nou și Anul Vechi* apare ca reprezentare teatrală autonomă sau integrat altor reprezentări dramatice, protagoniștii intrând în relație cu alte personaje ce fac parte din categoria *etnică* și de cea *profesională*. Conform precizărilor lui Vasile Adăscăliței, din categoria *etnică* fac parte: „țigani (numiți și ursari, bulibași, caldarari), jidanii, harapii, turcii”, din cea *profesională* fac parte: „mazurii, bumbierii, împărații, arnăuții, pandurii, roșiorii, sitarii, mocănașii, damele, artiștii, paianțițele”¹⁷. De-a lungul timpului, reprezentările antropologice din cele trei categorii (alegorică, profesională și etnică) s-au interferat în teatrul folcloric propriu-zis.

În primul text pe care îl analizăm, *Mocănașul*, text cules în 1936 din suburbia Vâlcele din Târgu-Ocna, județul Bacău și trimis Arhivei de Folklor a Academiei Române de învățătorul Constantin Pâslaru¹⁸, categoria alegorică *Anul Nou și Anul Vechi* se intersectează atât cu cea etnică, *Turcul și Jidanul*, cât și cu cea profesională, *Împăratul, Roșiorul și Ciobanul*. Textul *Mocănașul* din Vâlcele ia forma teatrului propriu-zis care are în centru conflictul dintre *Roșior* și *Turc*, evocând contextul Războiului de Independență: „Eu sunt roșiorul României, ce, pe câmp de bătălie, scumpa-mi țară mi-am aparat și, de nu te-ncredințezi, am un cântec să probez”. Împăratul, Roșiorul, Ciobanul, Turcul și Jidanul interacționează în prima parte a piesei, lăsând, ca la sfârșit, dialogul să se realizeze între Anul Nou și Anul Vechi.

¹⁴ Michel Maffesoli, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societățile postmoderne*, București, Meridiane, 2003, pp.115-116.

¹⁵ Jung, C. G., *Opere complete I, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Trei, 2003, p. 15.

¹⁶ Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular...*, op. cit., p. 93.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Textul trimis în 1936 Arhivei de Folklor a Academiei Române de Constantin Pâslaru, învățător în suburbia Vâlcele din Târgu-Ocna, a fost publicat în antologia: Petronela Savin, Cosmina Timoce-Mocanu (coord.), Adrian Jicu, Maria Cuceu, *Aceea era... Puterea colacilor!: sărbători trăite, sărbători povestite*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017, pp. 57-60.

Comunicarea este inițiată de Anul Nou: „Bună ziua, Moș bătrân,/ Barbă albă până la brâu./ Tu ești Ștefan sau Mihai,/ Glorioși trecuți la rai?”, la care Anul Vechi răspunde: „Eu sunt Anul Vechi trecut,/ Care mult am suferit./ Pentru acest popor cinstit/ Și barba mi s-o albit./ Iar tu, tânăr, tinerețe, Ramură de-a bătrâneții, /Ce curaj te-a apucat,/ Pe moșul de l-ai întrebat?”. Conflictul dramatic se conturează prin intermediul dialogului, care aduce în atenție trăsăturile ce alcătuiesc portretul fizic și moral ale personajelor. Didascaliile: „Anul Nou – îmbrăcat în alb și gătit ca miresele din partea locului”, „Anul Vechi – ca un bătrân cu barba albă și lungă” au atât rolul de a informa cititorul cu privire la transpunerea scenică, cât și rolul de a caracteriza indirect personajele prin vestimentație. În timp ce *Anului Vechi* îi sunt asociate trăsături ca „ghiugi bătrân”, „moș bătrân”, bătrân cu barbă albă”, *Anul Nou* primește referințe pozitive ca „tânăr” și „mireasă”. Exagerarea trăsăturilor are rolul să delimiteze aspectele ce țin de viață și moarte. În ceea ce privește relația cu celelalte personaje, *Împaratul*, *Turcul*, *Roșiorul*, *Vânătorul*, *Ciobanul* și *Jidanul*, aceasta este doar formală. Conflictul dramatic final este izolat de restul compoziției, Anul Nou adresându-se doar *Anului Vechi*. Textul se încheie cu mesajul rostit de toate personajele: „Anul Nou cuprins de raze/ Peste noi s-a revărsat, Anul Nou cu bucurie/ Într-un noroc să vă fie”, care ilustrează statornicia oamenilor în credința că Anul ce va urma va fi cu siguranță mai bun.

În cele ce urmează, ne propunem să analizăm textul *Anul Nou și Anul Vechi* sub forma sa independentă de celelalte manifestări folclorice. Textul a fost antologat de Vasile Adăscăliței în volumul *Teatrul folcloric din județele Bacău și Neamț*, fiind cules din satul Galbeni, comuna Filipești, Județul Bacău, în anul 1964¹⁹. În textul *Anul Nou și Anul Vechi*, ambele personaje sunt reprezentate sub forma unui copil: „Anul Nou (copil îmbrăcat în costum național)/ Anul Vechi (copil cu costumație similară)”, dovadă a transformării imaginărilor acestor personaje. Conflictul dramatic se creionează prin prezența dialogului dintre cele două personaje, Anul Nou este cel care inițiază conversația: „Bună seara veterane/ Viteaz mândre căpitane!/ Cine ești? Cum te numești? Căci în furia în care mă găsesc,/ Cu-această ghioagă te lovesc!”, la care Anul Vechi răspunde: „Eu sunt anul vechi trecut/ Care mult bine am făcut/ La acest popor român/ Dar tu, frumos voinic,/ Cine ești? Cum te numești? Căci în furia în care mă găsesc,/ Cu-această ghioagă te lovesc!”. Modul în care se adresează personajele utilizând apelativele „mândre căpitane”, „frumos voinic”, amintește de contextul dramatic mai larg din care este posibil să se fi desprins. Întrebările repetative „Cine ești? Cum te numești?” au rolul să ofere ocazia personajului să se prezinte atât în fața interlocutorului, cât și în fața publicului. Conflictul dramatic este foarte bine conturat prin autoritatea cu care se impune Anul Nou în fața *Anului Vechi* pentru a-i ceda locul. Cu toate că la început Anul Vechi se împotrivește enumerându-și realizările, înțelege în cele din urmă necesitatea reînnoirii. Rezolvarea conflictului apare în rostirea împreună: „Decât să ne mai certăm/ Mai bine un cântec să cântăm”, textul încheindu-se cu urarea „Acest an de bucurie/ Să vă-aducă fericire, / Fericire și noroc, / Rău să nu fie deloc!/ La anul și la mulți ani!”, care evocă caracterul de colind al reprezentației teatrale.

¹⁹ Vasile Adăscăliței, *Teatrul folcloric din județele Bacău și Neamț*, Bacău, Casa Județeană de Creație Populară Bacău, 1968, p. 46.

În varianta *Anul Nou și Anul Vechi* din satul Telec, comuna Bicazul Ardelean, județul Neamț (1966)²⁰, prezentă în aceeași antologie, reprezentarea teatrală se deschide cu sărbătorirea prin dans a ultimei zile a Anului Vechi: „Foaie verde, bob secară./ Jucăm horă-n astă seară./ Moș voios ne cântă iară/ Căci e ultima lui seară/ Anul Nou când va veni/ Nu știm, Doamne, cum va fi”. Spre deosebire de textele anterioare, această variantă aduce în atenție o atitudine optimistă a Anului Vechi, care de această dată îl întâmpină bucurios pe Anul Nou: „Așteptăm acum să vină/ Anul Nou cu bucurie./ Anul Nou frumos ca floarea,/ L-așteaptă toată suflarea”. Cu toate acestea, conflictul dramatic se declanșează în momentul apariției Anului Nou care își păstrează atitudinea autoritară: „Bună seara, gospodari,/ Tinere și fete mari,/ Dar cine se găsește în această casă/ De cinstiți gospodari/ Și mă supără pe mine/ La sosirea pe acest pământ?”. Din această atitudine, se poate înțelege necesitatea reinnoirii care nu poate suferi nicio amânare. Întrebarea-cheie „Dar dumneata cine ești?”, apare în diferite formulări ale Anului Vechi din diferite reprezentări teatrale populare, care demonstrează incompatibilitatea celor două personaje care nu se pot recunoaște. În timp ce Anul Nou i se adresează Anului Vechi cu „Moșule cu barbă albă/ Cum îi câmpul de zăpadă”, Anul Vechi i adresează acestuia cu „Anul Nou frumos ca floarea”. Modul în care sunt prezentate personajele, de fapt justifică atitudinea omului în fața unor aspecte importante ce țin de viață și de moarte.

În funcție de contextul social, textul unei reprezentări teatrale suferă adesea modificări. În cazul acestui text, este vizibilă supunerea la condițiile impuse de perioada comunistă, replicile personajelor incluzând elemente de propagandă socialistă: Anul Vechi își descrie realizările sfârșind cu „Căci Partidul, bun părinte/ Are grijă și-nainte, / Și ne dă mult ajutor/ Pentru-al nostru viitor”. Anul Nou continuă realizările precedentului: „Voi face și eu ca tine,/ Fabrici multe și uzine/ Și uzine, și tractoare/ Pentru clasa muncitoare”. În ceea ce privește interacțiunea cu alte personaje, conflictul dramatic ce ia naștere între Anul Nou și Anul Vechi este izolat de restul reprezentației, dar Anul Nou are rolul de a oferi prilejul fiecărui personaj să se prezinte prin întrebarea „Dumneata cine ești?”. Este de menționat că personajele care alcătuiesc piesa, se desprind din *alaiul nunții*: *Nunul mare, Nuna mare, Mirele, Mireasa, Drușca, Vornicul*. Apariția acestor personaje, de fapt motivează atât evoluția de la ritualurile dramatice la teatrul folcloric propriu-zis, cât și amestecul de genuri. Împăcarea este marcată de urarea finală rostită de toate personajele: „Să trăiești An Nou sosit,/ Căci cu noi te-ai înfrățit/ Și la anu de-om mai fi,/ Tot pe tine te-om mări”.

Ținând cont de variantele moldovenești ale teatrului propriu-zis, așa cum bine precizează Vasile Adăscăliței, Anul Nou apare fie sub chipul unui copil care simbolizează viața, sub forma unui tânăr, fie sub chipul miresei ce ipostaziază ideea de fertilitate²¹. Anul Vechi apare de cele mai multe ori sub chipul unui „bătrân gârbovit cu plete mari și barbă albă, lungă”²², întruchipând ideea de sfârșit sau de moarte. Cu toate că prezența celor două personaje, așa cum bine constată Vasile Adăscăliței, motivează „înfruntarea ciclică a momentelor naturii”²³, nu trebuie să uităm că aceste personaje au luat naștere din imaginile universale ce alcătuiesc arhetipul renașterii. Prin urmare, prin analiza celor trei texte putem admite că prin

²⁰ Vasile Adăscăliței, *Teatrul folcloric...*, op. cit., pp. 47-50.

²¹ *Ibidem*, p. 95.

²² Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 77.

²³ Vasile Adăscăliței, *Teatru popular...*, op. cit., p. 95.

intermediul personajelor Anul Vechi și Anul Nou se transmit reprezentări ce stau la baza credinței oamenilor în perfecțiunea începuturilor.

BIBLIOGRAFIE

- Adăscăliței, Vasile, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, ediție îngrijită, cu prefața de Lucian Valeriu-Lefter, Iași, PIM, 2015.
- Adăscăliței, Vasile, *Teatrul folcloric din județele Bacău și Neamț*, Bacău, Casa Județeană de Creație Populară Bacău, 1968.
- Barbu Opreșan, Horia, *Teatru fără scenă, Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc*, cu o prefață de Ovidiu Papadima, București, Meridiane, 1981.
- Brătulescu, Monica, *Colinda Românească/ The romanian colinda (winter solstice songs)*, București, Minerva, 1981.
- Burada, Teodor T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu & Comp, 1915.
- Caillois, Roger, *Mitul și omul*, traducere din limba franceză de Lidia Simion, cu o prefață a autorului, București, Nemira, 2000.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, cu prefața de Vasile Nicolescu, București, Univers, 1978.
- Haja, Gabriela, *Structuri dramatice în folclorul românesc*, Iași, Alfa, 2003.
- Jung, C.G., *Opere complete I, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Trei, 2003.
- Maffesoli, Michel, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societățile postmoderne*, traducere de Magdalena Tălăban, cu prefața de prof. dr. Ioan Drăgan, București, Meridiane, 2003.
- Opreșan, Horia Barbu, *Teatru fără scenă, Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc*, cu o prefață de Ovidiu Papadima, București, Meridiane, 1981.
- Savin, Petronela; Timoce-Mocanu Cosmina (coord.), Jicu Adrian, Cuceu Maria, *Aceea era... Puterea colacilor!: sărbători trăite, sărbători povestite*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017.

IMAGINARUL FRUMUSEȚII FEMININE REFLECTAT ÎN *PROVERBELE ROMÂNILOR...*, DE IULIU A. ZANNE

The imaginary of female beauty reflected in the Proverbs of the Romanians..., by Iuliu A. Zanne

This work aims to reveal the image of female beauty in Romanian proverbs, following their cognitive, ethical aesthetic and ethnic dimensions noted by Dumitru Irimia. Female beauty has always been a controversial subject that requires a careful analysis between essence and appearance. Proverbs, as linguistic forms of oral communication, represent a frame of mind of the human collective in which female beauty is subject to critical and sometimes even strongly biased views. Due to the fact that proverbs have gained authority over time, this fact contributes even today to the perpetuation of linguistic stereotypes, which hide stereotypes of thought.

Key-words: *image of beauty, proverbs, cognitive and ethical dimension, stereotype, essence and appearance*

1. Dimensiuni ale proverbialității

Proverbele, transmise pe cale orală, din generație în generație, creionează un tabloul al mentalității și psihologiei populare, prin concizie și expresivitate, reprezentând universul înconjurător, viața cotidiană, relațiile interumane. Adesea, în definițiile atribuite proverbelor, se insistă asupra dimensiunii lor sapiențiale, ilustrată prin reflecțiile legate de om, existența și situarea sa în lume, alcătuindu-se astfel un repertoriu al înțelepciunii populare în care, omul apare întotdeauna și ca obiect și ca subiect².

Pavel Ruxăndoiu oferă o definiție cuprinzătoare a proverbului privit drept „o formulă concisă, cu o organizare lingvistică relativ stabilă, repartizată în contexte diferite, care exprimă concentrat, un adevăr sau o opinie generală”³. Ovidiu Bârlea subliniază rolul expresiv al proverbelor ce reprezintă „adevărul exprimat prin imagini” și dețin „sens ascuns, dar subînțeles, ce trebuie captat și care, de fapt, constituie ținta celui care îl reproduce”⁴. George Muntean consideră proverbul „o frază scurtă, de obicei ritmică și uneori rimată, prin care poporul, exprimând (...) rezultatul unei lungi experiențe de viață, pronunță și o concluzie, un îndemn, o învățătură, o constatare asupra lumii, ce are de regulă o accentuată nunață morală”⁵. Statutul proverbelor a fost cercetat din mai multe perspective, fiind considerate

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, p. 253.

³ Pavel Ruxăndoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor în Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 105.

⁴ Ovidiu Bârlea, *Poetica folclorică*, București, Univers, 1979, p. 72.

⁵ George Muntean, *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe românești*, ediție îngrijită, prefată, glosar și indice, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. XVII.

elemente de înțelepciune populară, relevante pentru studiul folcloric, norme ale conduitei sociale și morale, deseori cu funcție didactică, de interes pentru studiile comportamentale, dar și fapte de discurs cu fundament filosofic, interesante pentru studiul lingvistic. Limitându-ne la perspectiva lingvistică asupra proverbelor, ne propunem să analizăm conținutul de imagini care stă la baza dimensiunilor cognitivă, morală, estetică și etnică care le definește.

În *Introducere în stilistică* (1999), Dumitru Irimia consideră proverbele categorii ale stilului gnomic ca parte independentă a limbajului popular, alături de stilul beletristic și cel al conversației. În accepțiunea lingvistului, stilul gnomic este integrat în categoria stilurilor colective, remarcându-se trăsături specifice, formale și semantice ale acestor enunțuri cu rol moralizator: „planul semantic al textului gnomic (...) se întemeiază pe consubstanțialitatea dimensiunilor *cognitivă* și *morală*, în complementaritate cu dimensiunile *estetică* și *etică*”.⁶ Prin dimensiunea cognitivă, proverbul oglindește un proces rațional ce conduce la emiterea unei judecăți de valoare. Dumitru Irimia subliniază dimensiunea etică a proverbelor prin capacitatea lor de a interpreta și de a orienta raportul ființei cu lumea: „proverbul este întrebuințat pentru a determina o înțelegere care transcende realul și-i impune în actul de comunicare o cunoaștere de tip mai profund, cu implicarea etică a ființei”.⁷ La nivelul stilului gnomic, prin ființa individuală se manifestă spiritul național care ajunge să se sedimenteze în forme exemplare. Dimensiunea estetică se îmbină cu dimensiunea poetică ce se manifestă prin formele de exprimare, prin cuvântul atent ales, cu mare forță de sugestie. Astfel, prin paremiile se oglindește o variantă a manifestării raportului dintre ființa umană și lume, încadrată într-un timp și spațiu determinate. Funcția etnică trasează limitele naționale și specificitatea raportării prin limbaj la anumite constructe mentale perpetuate de-a lungul generațiilor.

Ioan Milică analizează dimensiunile cognitivă și discursivă ale proverbelor⁸. Dimensiunea cognitivă este surprinsă prin capacitatea de condensare și sistematizare a proverbelor, în timp ce dimensiunea discursivă include pe cea estetică și etică. Integrarea proverbelor în discurs permite întrezărirea funcției evaluative, plasând receptorului misiunea de corela contextul în care se află cu o valoare morală. Lingvistul delimitează și nuancează și caracteristicile antropocentristă și cea relativistă a parimiilor. Prima se referă la modul empiric al omului de a înțelege lumea, construit prin prisma experiențelor de viață acumulate în timp, iar cea de a doua privește dimensiunea sapiențială și justificarea culturală a proverbelor. Ca fapte de discurs autonome, paremiile au capacitatea de a actualiza raționamente atent măsurate din punct de vedere etic, concepute în așa fel încât să placă și să definească un anumit tipar etnic. Așa se face că proverbele, așa cum afirma Moses Gaster „răsar din viața practică și din firea omenească, care e pretutindenea aceeași în ceea ce privește patimile”⁹.

⁶ Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Polirom, 1999, p.132.

⁷ *Ibidem*, p.136.

⁸ Ioan Milică, *Lumi discursive*, Iași, Junimea, 2013, p.167.

⁹ Gaster Moses afirmă, de asemenea, în *Literatura populară română*: „nu e niciun popor, nu e nicio literatură care să nu aibă proverbe și zicătoare în pofida femeilor, care să nu biciuească scumpetea, care să nu facă haz de nerozia oamenilor, de îngâmfarea procopsiților, care să nu se plângă sau să reflecteze asupra împărțirii inegale ale bunurilor lumești și ale însușirilor sufletești”, București, IG. Haimann, librar-editor, 1883, p. 200.

Sensul proverbelor se fundamentează pe un principiu metaforic ce presupune depășirea universului imediat perceptibil. Astfel, orice exprimare paremiologică deține un substrat metaforic, înainte de a fi enunțată. Funcția de comentariu a proverbelor reflectă modul în care lumea evenimentială concretă transcendente în lumea reflecției, pentru a putea releva noi semnificații. Paremiile reprezintă un criteriu de interpretare a relației om–lume prin dimensiunea sapiențială, actualizând astfel adevăruri general valabile. Funcția simbolică a proverbelor, ce se bazează pe principiul identității, restabilește raporturile cuvintelor cu lucrurile și formează imagini ce sunt preluate de mentalul colectiv.

Structurile proverbiale relevă *stereotipuri lingvistice* (prin natura lor fixă, concisă) care, de-a lungul timpului, se contopesc cu *stereotipurile de gândire*¹⁰. Ioan Milică îi alătură proverbului noțiunea de *stigmat*¹¹ care oglindește modul în care anumite prejudecăți constituie o identitate virtuală a unui individ. Altfel spus, identitatea virtuală se fundamentează pe așteptările normative (dimensiunea etică) ale societății pe care le proiectează după tipare proprii. Definirea identității unui individ prin raportul dintre identitatea virtuală și cea actuală, dintre așteptări și realități ce nu sunt congruente, are ca efect stigmatizarea individului. Frumusețea feminină surprinsă în paremii se situează între virtual și actual, fapt ce determină standardizarea unei imagini atât la nivel lingvistic, cât și ideatic.

Proverbele au capacitatea de a masca angajarea propriilor concepții și valori ale emițătorului pentru a nu fi respinse ori supuse îndoielii de către publicul receptor. Astfel, paremiile camuflează o judecată pusă pe seama adevărului incontestabil, căci după cum spune proverbul *Cu vorbe îmbolditoare/ Îl atinge unde-l doare*. Proverbele sunt utilizate datorită calității lor de tezaur al înțelepciunii populare, fapt ce le face adecvate în situații variate de comunicare.

2. Ce-i frumos și lui Dumnezeu îi place

Articolul de față își propune să urmărească modalitatea prin care proverbele surprind felul de a simți al unui popor în legătură cu frumusețea femeii atât purtătoare de folos, cât și de ponos. Aceste fapte psihologice referitoare la maniera în care colectivitatea, plasată pe o anumită treaptă socioculturală a evoluției, apreciază genul femeiesc se reflectă întru totul la nivel gnomic. Acest studiu își propune cercetarea reflectării frumuseții feminine urmărind dimesiunile cognitivă, etică, estetică și etnică, la nivelul unor proverbe și ziceri aparținând colecției întemeietoare a lui Iuliu Zanne, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, vol. I-X, cel mai extins corpus frazeologic realizat deocamdată în cultura românească, publicat între 1895 și 1912¹².

¹⁰ Ioan Milică valorifică conceptele de stereotip lingvistic și de gândire în accepția pe care o dă Charlotte Schapira în lucrarea *Les stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999, p. 2.

¹¹ Noțiune preluată de la Erving Goffman din lucrarea *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, New York, Prentice-Hall, 1963, p. 13.

¹² Pentru analiza corpusului de texte vom folosi ediția alcătuită din trei volume, îngrijită de Roxana Vieru, prefața de Ioan Milică, a lucrării lui Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, Iași, Vasiliana '98,

Imaginea femeii în creația populară este tributară concepției comune cu privire la rostul vieții (implicit a vieții de familie), desfășurate după legi și cutume ancestrale care s-au înrădăcinat și au impus o autoritate ierarhică masculină. Interesul nostru se va îndrepta asupra proverbelor ce surprind frumusețea feminină ca valoare relativă din perspectivă masculină. Astfel se deschide o cercetare sociolingvistică, interesându-ne mai ales variabilele de gen și vârstă și statut social reflectate în discurs.

Comunitatea tradițională conturează niște cadre generale ale frumuseții feminine, atributele de ordin fizic subordonându-se relației sufletești. Dacă, în ceea ce privește femeia, *Ochii și sprâncenele/ Fac toate păcatele,/ Și leagă dragostele*, iar idealul e *Lâna de oaie laie,/ Și femeia balaie*, bărbatul trebuie să fie puținel mai frumos decât dracul. Aceste exprimări generale ale proverbelor sunt justificate de faptul că interpretarea frumuseții variază în funcție de gust: *Nu-i frumos ce e frumos, e frumos ce-mi place mie; Și urâtul șede unora frumos; Nu-i frumos cine se ține,/ Ci-i frumos cui îi stă bine*. De cele mai multe ori, portretul fizic al femeii este completat cu atributele unei viitoare gospodine, mame, soții, frumusețea fiind efemeră în contrast cu trăinicia simțului gospodăresc: *Să-ți iei neveastă de casă/ Nici urâtă, nici frumoasă; Frumusețea la om, ca floarea în pom; Nimenea nu întreabă de casa frumosului, ci de casa vrednicului*¹³. Frumusețea, istețimea și îndeletnicirile casnice nu vin împreună întotdeauna în mentalul popular, frumusețea poate ascunde alte defecte, fiind deseori înșelătoare: *Chip frumos la un cap prost!; Frumusețea vestejește,/ Dar înțelepciunea crește; Decât un car de frumusețe mai bine un car de minte*.

Discursul paremiologic schițează o caracterizare a femeii în funcție de rolul pe care aceasta îl deține la nivel social, frumusețea acesteia fiind atributul ce corelează sau exclude alte trăsături. Proverbele asimilează înțelepciunea populară care caută o formă concretă pentru a defini frumosul și limitele sale.

Frumusețea femeii este apreciată și valorificată în funcție de ochii (ne)părtinitori ai privitorului, bărbat, în funcție de statut și experiența acumulată în timp, fiind cunoscut că *bărbatul are ochi să vadă, fimeea are ochi să fie văzută*. Astfel, un tânăr căutându-și aleasă, *prăpădind din ochi pre cineva*¹⁴ este convins că *Frumusețea, ca roșafa, la față să caută*¹⁵ și *Decât să mănânc mămligă cu unt,/ Și să mă uit în pământ;/ Mai bine să mănânc pâine cu sare/ Și să mă uit la el (ea) ca la soare*. Astfel, pentru un june *ochii văd, inima cere*, iar *Mirele nu se plânge când mireasa e prea frumoasă*. Frumusețea femeii este o cerință fundamentală pentru întemeierea viitoarei familii, *totdeauna fețișoara,/ măritând pe fețișoară*, tânărului *aprinzându-i-se călcâiele după muierea cu ochi frumoși, (care) pe toți îi face voioș*, căci, mai presus de toate, *Dragostea de un se-ncepe?/ De la ochi de la sprâncene/ De la sân cu drăgănele*.

Femeia, conștientă de puterea aspectului fizic, face tot posibilul să își mențină imaginea indiferent dacă nimeni nu *întreabă dă durere pă lângă frumusețe*¹⁶. Oglinda

2019.

¹³ Cu sensul: „Mai căutată e vrednicia decât frumusețea. Sfat ce se dă tinerilor care caută soții frumoase, fără a se gândi mai departe.” (Zanne I, p. 754).

¹⁴ Cu sensul „a se uita cu mare drag la cineva, a-l iubi grozav” (Zanne I, p. 630).

¹⁵ Cu sensul „despre cele cari sunt pentru a fi văzute” (Zanne I, p. 759).

¹⁶ Cu sensul „Să zice pentru cele ce să gătesc cu vătămarea lor, cum cele ce foarte tare să strâng cu corseturile și cele ce-și scot perii după obraz cu smulgătoarea, ca să se arate mai frumoase.”

este dușmanul femeilor urâte și Casa fără perdele ca fimeea (femeia) fără sprâncene¹⁷, iar tinerele uzează de tot arsenalul înfrumusețării știind că Zulufti, plete și percele, la muieri să cere și că Muieroa negătită (e) ca o tingire nespoită. Nu e de mirare cum și Baba suferă la frumusețe și se piaptână, în încercarea de a reactualiza imaginea fetei la vremea ei, ca miera în fagul ei, căci În lume păpușă,/ Și în casă mătușă¹⁸.

În schimb, odată cu trecerea timpului și odată cu dezvăluirea frumuseții, aspectul fizic nu (mai) reprezintă un etalon, ci un mijloc de a contrasta cu atribute pe care femeia se cuvine să le dețină. După căsătorie, bărbatul își schimbă percepția asupra tiparului în care se poate încadra femeia, o femeie vrednică fiind coroană casei. Cu alte cuvinte, ce folosește orbului fața frumoasă, mai ales când neveasta frumoasă îi pârjol în casă. Se remarcă o atitudine compensatorie, bărbatul trecut deja prin fiorii iubirii pătimește, dorind și lănoasă, și lăptoasă, și cu coada groasă, să vie și dăvreme acasă, ajunge să conștientizeze că acest cumul de calități este iluzoriu, fiind imaginea unui prototip irealizabil. Frumusețea apare ca un miraj ce atrage, captivează și fascinează privitorul, dar care mereu ascunde ceva vicios, contrar normelor și principiilor sociale ale spațiului traditional, întrezărindu-se astfel dimensiunea etică a paremiilor: La față frumos și-nlăuntru găunos; Ce e frumos la toți place,/ Dar nu știe-n el ce zace; Vinul bun și neveasta frumoasă sunt două otrăvuri dulci la om; Mai multă înțelepciune găsești în fețele cele urâte, decât în cele frumoase. Cu toate acestea, indiferent de vârstă și experiența acumulată, proverbele confirmă că frumusețea dănuie și acaparează mereu ochiul și inima privitorului: La bătrânețe place vinul vechi și neveasta tânără, Părul când albește,/ Inima să topește; Fapta bună, ca fimeea frumoasă¹⁹.

La nivelul discursului, proverbele au capacitatea de a surprinde prin alăturarea unor termeni care semantic nu se exclud, dar care, în mentalul colectiv, se manifestă antonimic. Din paremii, se remarcă faptul că frumusețea se opune istețimii (Pletele lungi și minte scurtă; Dintele minții la muieră tocmai după moarte iese), avuției (Muieroa mi-e urâtă, dar zestrea ei mi-e dragă; Miile și sutele/ Mărită (pe) slutele; Parcă frumusețele să mănâncă pe talgere²⁰), farmecului (Tinerețele fără frumusețe ca frumusețea fără nuri). Această abordarea permite relevarea complementarității dimensiunii cognitive cu cea etică în cadrul proverbelor.

Un contrast interesant este acela dintre frumusețe și nuri. În vorbirea curentă termenul de nuri a fost înlocuit de vino-ncoa, je ne sais quoi, quelque-chose, sex-appeal, fapt ce dovedește un interes universal în a defini ceva ce e dincolo de realitatea concretă reprezentată de aspectul fizic plăcut. Înțelepciunea populară manifestată prin proverbe surprinde faptul că Decât un car de frumusețe mai bine un dram de nuri și Ce folos de multă albeață/ Dacă n-are un vino-ncoace, A avea altoi de vino-ncoa.

(Zanne I, p. 758).

¹⁷ Cu sensul „ne arată cât de înrădăcinat era, înainte, la femeile noastre, obiceiul de a-și drege sprâncenele.” (Zanne II, p. 44).

¹⁸ Cu sensul „Pentru cele bătrâne care ies gătite în lume, de par mai tinere decât sunt.” (Zanne II, p. 577).

¹⁹ Cu sensul „Nu se uită când cineva face bine; se vorbește de fapta lui ca și de o femeie frumoasă.” (Zanne III, p. 580).

²⁰ Cu sensul „Când unul vrea să se însoare cu o femeie frumoasă, dar săracă.” (Zanne III, p. 758).

Adesea, termenul desemnat pentru această forță de atracție feminină, apare la nivelul discursului paremiologic și sub alte forme: *Nu-i frumoasă, / Da-i hazoasă; Nu-i frumos cine-i frumos, da-i frumos cine-i drăcos; Ce folos de chip frumos dacă nu e lipicios, A avea (fi cu) lipici*. Ceea ce în literatura cultă este denumit de Costache Conachi „împărat al podoabelor firești”²¹, farmecul este un atribut suprem, ce înnobilează femeia în așa fel încât *Frumușăta fără (el) este un chip zugrăvit*. Proverbele subliniază nevoia omului de a vedea dincolo de aparențe și de a capta esența, de a surprinde farmecul prin cuvânt. Ceea ce e plăcut ochiului atrage, însă *a nu avea niciun chichirez*²² demonstrează că numai farmecul validează frumusețea.

Imaginarul frumuseții feminine surprins în proverbe permite identificarea dimensiunilor delimitate de Dumitru Irimia la nivelul proverbialității. Dimensiunea cognitivă rezultă din modul prin care se trec prin filtrul rațiunii atributele efemere ale femeii, iar modul în care acestea sunt contrastate de valori precum înțelepciunea și istețimea determină dimensiunea etică, făcându-se diferența dintre esență și aparență²³. Dimensiunea estetică relevă modalitatea prin care o anumită comunitate rezonază la ideea de frumos, la forma plăcută și ludică condensate în fapte de limbaj. Dimensiunea etnică se poate întrezări în modul în care anumite proverbe concentrează date ale spiritului național. Analiza modului în care imaginea frumuseții feminine devine un reper în manifestarea dimensiunilor proverbelor poate fi un argument al forței creatoare a limbajului ce reflectă relația dintre cultură și limbă și, implicit, mentalitatea și psihologia omului în general.

BIBLIOGRAFIE

- Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
- Bîrlea, Ovidiu, *Poetică folclorică*, București, Univers, 1979.
- Blaga, Lucian, *Studiul proverbului*, în *Zări și etape*, București, Humanitas, 2003.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Conachi, Costache, *Poesii. Alcătuiuri și tălmăciri*, Iași, Tipografia lui Adolf Bermann, 1856.
- Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său: studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Dumistrăcel, Stelian, *Până-n pânzele albe: expresii românești*, Iași, Institutul European, 2001.
- Gaster, Moses, *Literatura populară română*, București, I.G. Haimann, librar-editor, 1883.
- Goffman, Erving, *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, New York, Prentice-Hall, 1963.
- Milică, Ioan, *Lumi discursive: studii de lingvistică aplicată*, Iași, Junimea, 2013.

²¹ Costache Conachi, *Ce este nurul?*, în *Poesii. Alcătuiuri și tălmăciri*, Iași, Tipografia lui Adolf Bermann, 1856, p. 19.

²² Cu sensul „A fi lipsit de nuri, a nu avea pe vino-ncoace.” (Zanne II, p. 24).

²³ În *Introducere...op.cit.*, p. 135, Dumitru Irimia susține că „în temeiul complementarității dimensiunilor cognitivă și etică, enunțul gnomic avertizează asupra apozității dintre aparență și esență”.

- Muntean, George, *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe românești*, ediție îngrijită, prefată, glosar și indice, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- Norricks, Neal, *How Proverbs Mean: Semantic Studies in English Proverbs*, New York, Mouton, 1985.
- Pann, Anton, *Proverbe românești*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, ediția a II-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Ruxăndoiu, Pavel, „Aspectul metaforic al proverbelor”, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 94-113.
- Ruxăndoiu, Pavel, *Proverbe și zicători românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966.
- Savin, Petronela, *Sub(stilul) gnostic în concepția lui Dumitru Irimia*, în Ofelia Ichim (coord.) Alina Mihaela Bursuc, Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim, Veronica Olariu, Ana-Maria Prisacaru, Ioana Repciuc (editori), *România în spațiul euroatlantic: interferențe culturale și lingvistice*, București, Tracus Arte, 2020, p. 305-310.
- Schapira, Charlotte, *Les stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, București, Editura Universității din București, 2001.
- Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, vol. I-III, ediție îngrijită de Roxana Vieru, prefată de Ioan Milică, Iași, Vasiliana '98, 2019.
- Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, vol. I-X, București, Editura Librăriei Socecu&Comp., 1895-1912.

„CUSURURI SAU URÂCIUNI” FEMEIEȘTI ÎN POVESTEA VORBII DE ANTON PANN

Women's „Faults or ugly features” in Povestea vorbii by Anton Pann.

In this work we aim to analyze terms referring to women's flaws that are presented in *Povestea vorbii* by Anton Pann.

Proverbs represent discourse units that reflect fundamental concepts of life, in a concise and at the same time very comprehensive lexical expression. We will analyze two semantic cores that describe these female defects: ugly and stupid.

Key-words: *Romanian proverbs, feminine flaws, moral traits, proverbial metaphor*

Proverbele reprezintă unități de discurs care reflectă concepte fundamentale ale vieții, într-o expresie lexicală concisă și, în același timp, foarte cuprinzătoare. Numeroasele definiții date proverbului au încercat să surprindă elementele de specificitate ale acestei categorii lingvistice. George Muntean definește proverbul ca o „frază scurtă, de obicei ritmică și uneori rimată, prin care poporul exprimând (cel mai adesea metaforic, concis și sugestiv) rezultatul unei lungi experiențe de viață, pronunță și o concluzie, un îndemn, o învățătură, o constatare asupra lumii, constatare ce are de regulă o accentuată nuanță morală”². I. C. Chițimia afirmă despre proverbe că „ajută să cunoaștem mai bine istoria populară, că sunt rodul înțelepciunii populare, a învățămintelor desprinse din viața și istoria zbuciumată a poporului, din experiența cotidiană”³. Uneori ele sunt considerate metafore poetice, alteori sentințe care exprimă tipare dominante ale societății. Ioan Milică definește proverbele ca „fapte de limbă care oglindesc existența și unicitatea arhitecturii cognitive umane. Ele reflectă existența unor judecăți fundamentate pe numeroase observații, trăiri și experiențe de viață care, prin stilizare gnostică, au păstrat indicii relevante despre înțelegerea raportului om-limbă-lume”⁴. În privința valorii metaforice, Pavel Ruxândoiu analizează „transferul de sens pe care proverbul îl implică de la planul concret, spre cadrul general, prin asocierile mentale făcute”⁵, iar Ovidiu Bîrlea insistă asupra scopului de „a reda mai plastic celălalt sens, ascuns după metafora exprimată”⁶. Folcloriștii concep proverbele ca pe o specie a literaturii populare și le includ, alături de zicători, ghicitori și jocurile de copii, în așa numitele specii scurte, a căror unică trăsătură comună este concizia⁷.

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² George Muntean, *Proverbe românești*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. XVII.

³ Ion Constantin Chițimia, „Paremiologie” în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, vol. VI-IX, București, Editura Academiei, 1960, p. 404.

⁴ Ioan Milică, *Lumi discursive, Studii de lingvistică aplicată*, Iași, Junimea, 2013, p. 150.

⁵ Pavel Ruxândoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 94-113.

⁶ Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, București, Univers, 1979, p. 72.

⁷ Pavel Ruxândoiu, „Aspectul metaforic al proverbelor” în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 105.

*Culegere de proverburile sau Povestea vorbii, De la lume adunate și iarăși la lume date*⁸ publicată de Anton Pann în 1847, la propria tipografie din București, este o antologie de proverbe, anecdote, maxime, povestiri populare, pe care autorul le-a ordonat tematic, în jurul unor nuclee care vizează stări, defecte umane, derapaje morale sau sociale. Aceste texte se referă la: *cusururi sau urâciuni, pedanți sau copilăroși, minciuni și flecării, năravuri rele, prostie, nerozie, lene, beție, sărăcie, virtute, negoț, amor, dragoste, ură, mâncare, zgârcenie, timp și vârstă, iuțeală și mânie, obrăznicie și calicie, fâgăduieli și daruri, sănătate și boală, viclenie și laude* ș.a.⁹ În *Povestea vorbii* pe care o putem considera o operă creatoare de tipologii umane, Anton Pann prelucrează, sintetizează și reformulează învățături din popor. Ovid Densusianu afirma despre *Povestea vorbii* că este scrisă „în spirit vioi, atrăgător și cu multe expresii caracteristice vorbirii populare”¹⁰. Utilizând proverbul „ca motiv de parafrazări, de dezvoltări și aducându-și aminte de ce au auzit de la alții, punând singur ceva ce se potrivea cu înțelesul cutărui proverb, a ajuns să dea temelor populare o notă nouă, să prefacă într-o înșirare de «poveste» cugetările izvorâte din înțelepciunea poporului”¹¹. Prin forma lor concisă proverbele au putut să se întipărească în mentalul unei comunități, fiind mijloace artistice populare de exprimare a gândurilor și judecăților. Dacă unele imagini din aceste proverbe nu mai sunt transparente astăzi e pentru că tradițiile care le-au generat s-au schimbat. Dat fiind caracterul moralizator, în paremii, defectele firii omenești, viciile și năravurile rele, sunt mai prezente decât calitățile și virtuțile umane.

În cele ce urmează ne propunem să analizăm termeni referitori la defectele atribuite femeilor, în special femeilor căsătorite, nevestelor, din trei categorii de vârstă, tinerețe, maturitate și bătrânețe, care sunt prezentate în *Povestea vorbii*. Ne vom opri la două nuclee semantice care descriu aceste *cusururi* și anume: *slută* și *neroadă*. Prima categorie are în vedere neajunsurile fizice, trupești, iar cea de-a doua oglindește neajunsurile minții omenești. Unele texte se referă direct sau metaforic la aceste *cusururi* femeiești.

În textele lui Anton Pann, la adresa femeii se vorbește adeseori cu reproș, *De departe trandafir/ De aproape borș cu știr*, cu ironie, *E mică și a dracului,/ Sare-n cap bărbatului*, cu dispreț, *Viespea, miere după ce nu face,/ Sare și te-mpunge cu ace*. Proverbele se referă la corpul femeii, la defectele fizice (*După ce e mută, apoi e și slută*), la defectele morale (*Numai cu vorba nu se face ciorba*) și la consecințele sociale ale comportamentului lor (*Nu știe bărbatul, pe cât știe satul; Cu lăutari și cu masă/ Aduci pe dracu în casă*).

Caracterul metaforic al proverbului este dat și de faptul că pornește de la un context particular, care dobândește un grad sporit de generalitate prin stereotipie, iar interpretarea proverbului condiționează existența metaforei, prin structurile mentale pe care le generează”¹². Astfel, slujenția femeii se pare a avea unele beneficii și este de

⁸ George Ivașcu afirmă în *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Științifică, 1969, p. 374, că: „Scheletul construcției e alcătuit din mari grupe de proverbe populare românești, clasificate tematic, fiecare grupă fiind ilustrată de una sau mai multe snoave, apologuri, povestiri”.

⁹ Enumerarea reprezintă titlurile capitolelor din *Povestea vorbii*.

¹⁰ Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, ediția a patra, București, Cugetarea, 1943, p. 230.

¹¹ *Ibidem*, p. 231.

¹² Doina Macarie, *Relații de antonimie în proverbul românesc*, Pitești, Carminis, 2021, pp. 51-52.

preferat frumuseții efemere, *Nu te uita-n pocitura-i,/ Ci vezi ce iese din gura-i*¹³, dovadă că *Dar unde e urâciune și chip slușit, neplăcut,/ Mai multă înțelepciune firea să dea s-a văzut, Frumusețea cea mai sfântă/ Nu stă-n punctul fericit,/ Azi frumoasa ce se-ncântă/ Măine vezi că s-a zbârcit*¹⁴. În *Povestea vorbii* nu numai femeia tânără are parte de critici, ci și femeia în vârstă. Dacă nora, întruchipând tinerețea, este criticată pentru felul în care arată (*Frumoasă nor dobândiși/ Dar se uită cam pieziș sau Puica pe creastă se cunoaște ce neam o să iasă*), soacrei, întruchipând femeia matură, îi este apostrofată atitudinea severă: *Soacră, soacră,/ Poamă acră/ De te-ai coace/ Cât te-ai coace,/ Poamă dulce/ Nu te-ai face*¹⁵, iar proverbul *În gură miere, în inimă fiere* oglindește prefăcătoria soacrei. Nici femeia bătrână, ajunsă la pragul de sus al vârstei, nu scapă de ascuțita ironie populară: *N-are dinți să roază pâinea și-ii cere inima mere acre sau Găina curătură*¹⁶ visează și *vrabia mei*.

Făcând referire la femeia nerecunoscătoare, Anton Pann concepe următoarea serie sinonimică: *Lelea joacă până-n noapte,/ Iar bărbatu-i e pe moarte./ Lelea joacă, dănțuiește,/ Iar bărbatu-i pătimește./ Cumetrii bărbatu-i zace/ Și ea face ce îi place./ Pân-a nu-i muri bărbatul,/ Ea a dat mâna cu altul*¹⁷. Secvențelor de proverbe le urmează în antologie o poveste în versuri, intitulată *Povestea vorbii* sau *Povestea ăluia*, care lărgeste semnificația inițială a proverbelor, prin argumentația pe care o aduce. Prin exemplificări repetate, cu sprijinul fragmentelor ilustrative din text, autorul dezbate problema inițială din temă, până la epuizarea subiectului, dovedind o vastă cultură populară¹⁸.

În capitolul *Despre amor și ură iarăși*, Anton Pann descrie cu ironie văduva bătrână, ca o sumă a unor cusururi neacceptate de către comunitate, într-o poveste în versuri: *O văduvă-n vârstă, bătrână, zbârcită,/ Cu doi dinți în gură, barba ascuțită,/ Nas cât pătlăgeaua, la vorbă-nțepată,/ Cu ochii ceacără, gura lăbărțată,/ Fruntea-i cucuiată, fața mohorâtă,/ Peste tot negoasă și posomorâtă,/ Umbra-ntunecată și tot înnorată,/ Nu o vedea nimeni să răză vreodată,/ N-o puteai cunoaște când e mulțămită,/ Că ea-n toată vremea era necăjită*¹⁹. Deși se aduc în discuție în primul rând cusurile fizice, trupești, conform proverbului *Urât meșter a croit-o/ Rău ciocan a ciocănit-o*, ele nu fac altceva decât să ne pregătească indirect pentru o altă meteahnă, lipsa de înțelepciune a femeii în vârstă, care caută la cele ale tinereții, ajungând nici cu fetele la horă, nici cu nevestele la biserică. În această situație femeii i se reproșează în mod direct: *Fosta-i lele când ai fost,/ Dar acum ești lucru prost;/ Ai fost floare, trandafir,/ Dar acum ești borș cu știr;/ Ț-a mers vestea, când Ț-a mers,/ D-acum lețcaia-ți s-a șters./ Geaba cochetării faci,/ Că la nimeni nu mai placi,/ Te-au lăsat toți și-ai rămas/ Ca un odorog de vas;/ Cât să te dregi la obraz,/ Te-ai trecut, nu mai*

¹³ Anton Pann, *Povestea vorbii*, antologie, prefată și tabel cronologic de Al. Hanța, București, Albatros, 1973 p. 155.

¹⁴ *Ibidem*, p. 261.

¹⁵ Textul citat este utilizat și ca strigătură de nuntă în Moldova.

¹⁶ Ceea ce rămâne în ciur după ce se cerne grâul.

¹⁷ Anton Pann, *Povestea...*, op. cit., pp. 131-132.

¹⁸ Al. Hanța ne spune că: „În *Povestea vorbii* se întâlnesc ecouri din Sindipa, Bertoldo, Nastratin Hoge, din alte povestiri de mare ecou în cultura popoarelor Orientului și ale Europei, extrase masive din creația populară turcească și toată bogăția de nuanță a literaturii paremiologice, a znoavelor și anecdotelor populare românești”, în „Prefață”, *Povestea vorbii*, op. cit., p. XX.

¹⁹ Anton Pann, *Povestea...*, op. cit., p.135.

ai haz. Pentru că din înțelepciunea populară aflăm că *Toate sunt la vremea lor și Sărăcuța lelea plătește cu pielea!*.

Bărbatul care alege o femeie fără virtuți se resemnează cu proverbul *Din coada pisicii siță de mătase nu se face*, iar soțul înșelat în așteptări poate mărturisi: *Am gândit că iau pe Stana/ Ș-am fost luat pe Satana*. Dacă sluta care are înțelepciune se poate lesne mărita, același lucru se poate afirma și despre femeia neroadă, iar bărbatul care descoperă la nevastă aceste cusururi (*Unul avea o nevastă,/ Leneșe de tot și proastă*), nu poate decât să rabde (*Rabdă, inimă, și taci, că n-ai altă ce să faci*²⁰). Pornind de la premisa că nu există femeia perfectă, fără de cusur, *muiera având poale lungi și minte scurtă*, rămâne valabilă credința că: *Cine caută nevastă fără cusur neînsurat rămâne*²¹.

Din capitolul *Despre căsătorie iarăși/ Tatăl și fiul*, reproducem dialogul dintre tată și fiu, ce surprinde momentul când fiul, ajuns la vârsta maturității, va trebui să-și caute nevastă: *Fătul meu!/ Omul o nevastă și o pisică trebuie să aibă în casă./ Că/ Toate sunt până la o vreme./ Și/ Dacă inima îți cere,/ Te-nsoară și-ți ia muier*. Răspunsul fiului este plin de înțelepciune, el pare a ști toate cusurile femeii și consecințele unei alegeri greșite: *Scumpul meu tată!/ Lesne e a se-nsură/ Și greu a se desura./ Că/ Muieră are nouă găuri și multe cere./ Și/ Decât să zic pe urmă „vai de noi”, mai bine să zic „vai de mine”*. *Că/ Nevasta nu e cârpă, să o descoși și să o lepezi./ De unde știe omul ce noroc va nimeri!/ Că pe mulți îi văz/ Duminecă cununie/ Și luni la Mitropolie*²². Semnificația proverbelor alese în acest discurs despre căsătorie reflectă însăși atitudinea comunității care învață din greșeli, evitând repetiția lor, prin raporturi logice de tip cauză-efect, pentru că: *Ce înveți la tinerețe, aceea știi la bătrânețe și Mintea de ar crește pe toate cărările, ar paște-o și măgarii*. Începutul unei căsnicii ratate din cauză că *Nu știi să torci, nici să țevi,/ Numai la horă te-ndeși*, își găsește soluția în proverbul *Cui i-e frică să se-nsoare,/ Să-și ia o nesimțitoare/ Ca și această neroadă,/ Și nu-i va mai cere modă*, căci *La toate urma alege și Cu nădejdea omul trăiește*.

Ion Roman afirma că Pann a găsit întotdeauna mijloacele „de a înviora tabloul, episodul, convorbirea personajelor. Acolo unde simte nevoia, el încrustează cântece, maxime, vorbe de duh, evită monotonia, alternând versul cu proza, schimbând măsura și ritmul, plasând rime interioare”²³. Dezvoltând dintr-un proverb, dintr-o zicală populară, o poveste moralizatoare, Anton Pann devine autorul unui proces de creație, nefiind un simplu culegător de folclor. M. Gaster afirma despre acest proces creator următoarele: „Chiar dacă a scos cea mai mare parte a materialului său din manuscrise vechi, totuși merită toată lauda și mulțumirea noastră pentru acest fapt, căci ce bunătate era dacă toate aceste povești rămăseseră acoperite cu praful veacurilor sau rămăneau închise în dulapurile posesorilor”²⁴.

²⁰ Ibidem, p.162.

²¹ Ibidem, p. 257.

²² La Mitropolie se pronunțau divorțurile.

²³ Ion Roman, „Anton Pann”, în *Istoria literaturii române, II*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, pp. 351-352.

²⁴ În „Aprecieri critice”, Anton Pann, *Povestea vorbii*, antologie, prefată și tabel cronologic de Al. Hanță, București, Albatros, 1973, p. 268; Anton Pann, *Povestea vorbii*, ediție nouă completă și ilustrată, cu o introducere de Dr. M. Gaster, Scrisul românesc, 1936, p. XCI.

Realizând o simbioză între tradiția populară și propria sa creativitate, Anton Pann, cu discernământ și umor, ne oferă prin aceste texte reflexe ale concepțiilor oamenilor despre lume. Despre acesta, Tudor Vianu afirma următoarele: „Multe s-au schimbat în țara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsim în firea oamenilor, în vorba, în humorul lor ceva care mi-l amintește”²⁵. Despre unicitatea cărții lui Anton Pann în peisajul literar al epocii, ne vorbește George Ivașcu afirmând despre *Povestea vorbii* că: „rămâne o carte unică în felul ei. (...) Deși intenția educativă e dominantă, opera lui Pann se salvează de didacticism prin culoare, vervă și un mereu proaspăt umor – toate de sursă populară”²⁶. Numite *cusururi sau urâciuni*, neajunsurile firii omenești au fost dintotdeauna prilej de controverse, iar românul, la supărare, a știut să facă *haz de necaz*, deși *nu trebuie să râdem de zidirea lui Dumnezeu*²⁷. În proverbele antologate de Anton Pann se oglindesc însă, pe lângă defecte, și virtuțile femeiești pe care le vom cerceta într-un alt studiu, încercând să scoatem la lumină noi înțelesuri ale înțelepciunii populare care își păstrează prospețimea expresiei și în actualitate.

BIBLIOGRAFIE

- Bîrlea, Ovidiu, *Proverbe și zicători românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966.
- Blaa, Lucian, „Studiul proverbului”, în *Zări și etape*, București, Humanitas, 2003.
- Candrea, I. Aurel, *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească” – Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi*, București, Cartea Românească S.A.
- Chițimia, Ion Constantin, „Paremiologie” în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, Vol. VI-IX, București, Editura Academiei, 1960.
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2013.
- Densușianu, Ovid, *Literatura română modernă*, ediția a patra, București, Cugetarea, 1943.
- Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Ediția a doua cu un Supliment de analiză din perspectivă pragmatică, Iași, Casa Editorială *Demiurg Plus*, 2011.
- Ivașcu, George, *Istoria literaturii române, I*, București, Editura științifică, 1969.
- Macarie, Doina, *Relații de antonimie în proverbul românesc*, Pitești, Carminis, 2021.
- Milică, Ioan, *Lumi discursive, Studii de lingvistică aplicată*, Iași, Junimea, 2013.
- Munteanu, Cristinel, *Discursul repetat între alteritate și creativitate*. Volum omagial Stelian Dumistrăcel, Iași, Institutul European, 2007.
- Muntean, George, *Proverbe românești*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Netea, Vasile, *Primele colecții de proverbe românești publicate*, în *Studii de folclor și literatură*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

²⁵ Tudor Vianu, *Anton Pann*, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1955, pp. 41-42.

²⁶ George Ivașcu, *Istoria literaturii române, I*, București, Editura științifică, 1969, p. 374.

²⁷ Anton Pann, *Povestea...*, op. cit., p.154

- Pann, Anton, *Povestea vorbii*, Antologie, prefată și tabel cronologic de Al. Hanță, editura Albatros, București, 1973.
- Roman, Ion, „Anton Pann”, în *Istoria literaturii române, II*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Ruxăndoiu, Pavel, „Aspectul metaforic al proverbelor” în *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru Literatură, 1966.
- Savin, Petronela, *Bucate din bătrâni, Frazeologie și cultură românească*, colecția Academica, Institutul European, 2018.
- Savin, Petronela, *Sub(stilul) gnostic în concepția lui Dumitru Irimia*, în Ofelia Ichim (coord.) Alina Mihaela Bursuc, Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim, Veronica Olariu, Ana-Maria Prisacaru, Ioana Repciuc (editori), *România în spațiul euroatlantic: interferențe culturale și lingvistice*, București, Tracus Arte, 2020.
- Vianu, Tudor, *Anton Pann*, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1955.
- Zanne, Iuliu A., *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia: proverbe, ziceri, povețe, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri*, Vol. I-III, ediția a 2-a, îngrijită de Roxana Vieru, prefată de Ioan Milică, Iași, Editura Vasiliana '98, 2019.

PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL – O RETORICĂ MULTIMODALĂ

Intangible cultural heritage – a multimodal rhetorics

In the field of public communication, intangible heritage becomes a semiotic object, a “text of communication” (Dominique Maingueneau) that includes a set of communication practices that generate a specific rhetoric. The objective of our paper is to propose a framework for the interpretation of the intangible heritage discourse from the sociosemiotic perspective of its interactions with other discourses, with other actors of the public space. Intangible heritage is perceived as an emblem of cultural identity. Heritage preservation and heritage communication are the directions that influence its sociosemiotic status. We believe that the communication of intangible heritage is characterized by the allocative or the delocative modality (Patrick Charaudeau) which impose two similar discursive registers of identity and alterity, respectively. We will discuss, from the perspective of these discursive registers, the multimodal rhetoric of *Ecultfood* and *Foodie* Projects, which gather food heritage from Romania.

Key-words (max. 5): *intangible cultural heritage, multimodality, rhetorics, social semiotics, cultural communication*

1. Patrimoniul imaterial – de la practică la „textul de comunicare”

Parte integrantă a identității unui popor, patrimoniul imaterial aduce cu sine o permanentă întoarcere la esența profundă a ființei sale etnoculturale. Un parcurs propriu patrimoniului imaterial care, asemenea patrimoniului material, tangibil, este o formă de cultură, însă, precum patrimoniul natural, este viu și supus reproducerii culturale. Caracterul vibrant al patrimoniului imaterial impune o atenție specială pentru păstrătorii, transmițătorii acestuia. Prezervarea patrimoniului imaterial nu este un simplu inventar de „artefacte intangibile”, ci, după cum arată Barbara Kirshenblatt-Gimblett, obiectivul unui asemenea demers trebuie să fie păstrarea viabilității întregului sistem care le-a generat².

Așadar, în cadrul sistemului patrimoniului imaterial sunt incluse o serie de practici de comunicare definitorii din perspectivă etnoculturală. UNESCO a identificat și inventariat sub forma celebrelor *Liste*³ aceste practici culturale de tipul diferitelor expresii și reprezentări, dar și a cunoașterii legate de acestea, transmise din generație în generație, recunoscute de diferite comunități umane ca parte a specificului identitar al acestora⁴. Această organizare a elementelor de patrimoniu a conferit

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Intangible Heritage as Metacultural Production”, in *Museum international*, vol. 56, no. 1–2/ 221–222, 2004, p. 52.

³ <https://ich.unesco.org/fr/listes>.

⁴ <https://ich.unesco.org/fr/convention#part3>.

vizibilitate și identității culturale a comunităților minoritare, pentru care „patrimoniul imaterial este sursa vitală a unei identități cu rădăcini adânci în istorie”⁵.

Jean Davallon arată că procesul de patrimonializare impune recunoașterea, de către comunitate, a statutului de patrimoniu pentru o serie de elemente tangibile sau intangibile moștenite, pe care această comunitate trebuie să le păstreze și să le transmită generațiilor viitoare. În structurarea obiectului patrimonial imaterial intră toate informațiile, toată cunoașterea care contribuie la reconstrucția obiectului respectiv (de ex. modul de preparare a unui anumit aliment; o anumită tehnică de țesut / cusut – de ex., tehnica țesutului scoarțelor de perete, tradițiile și obiceiurile legate de o anumită sărbătoare – tradițiile asociate zilei de 1 Martie, înscrise de România în Lista patrimoniului imaterial⁶). Atribuirea statutului de patrimoniu este strâns legată de recunoașterea și declararea sa, considerată de Jean Davallon un adevărat „act performativ”⁷.

Enunțul performativ, în tradiție austiniană, are un caracter acțional. O formă eficientă de prezentare a patrimoniului imaterial este reprezentată de festivalurile de tradiții populare, în care publicul este implicat activ, devine un co-creator, un co-enunțator. Procesul de transmitere a patrimoniului imaterial este de natură „metaculturală”:

cultura persistă în timp, în măsura o generație o transmite la următoarea. Dar, toate intervențiile legate de patrimoniu – precum presiunile globalizării pe care încearcă să le contracareze – schimbă relația oamenilor cu ceea ce fac. Ele schimbă modul în care oamenii își înțeleg cultura și pe ei înșiși. Ele modifică condițiile fundamentale pentru producția și reproducerea culturală. Schimbarea este intrinsecă proceselor culturale, iar măsurile menite să păstreze, să conserve, să salveze și să susțină anumite practici culturale sunt prinse între conservarea practicii și abordarea naturii inerent procesuale a culturii. Timpul este esențial pentru natura metaculturală a patrimoniului. (...) un paradox - și anume, posesia moștenirii ca marcă a modernității. – aceasta este condiția posibilității pentru constituirea patrimoniului mondial⁸.

Comunicarea patrimoniului este înscrisă într-o rețea de comunicare, transmiterea patrimoniului devine o „creație colectivă”, o „bibliotecă vie”, în care transmițătorii au un rol activ, sunt subiecți, parte a procesului de transmitere a elementului patrimonial⁹.

Considerăm că „punerea în discurs” a patrimoniului imaterial este un veritabil „text de comunicare”, un discurs menit să (re)prezinte referentul patrimonial publicului chemat să participe la prezervarea sa.

⁵ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Intangible Heritage...”, *op. cit.*, p. 54.

⁶ Toate elementele de patrimoniu imaterial înscrise de România în Lista Unesco pot fi consultate pe [https://ich.unesco.org/fr/listes?text=&country\[\]=00182&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/fr/listes?text=&country[]=00182&multinational=3#tabs).

⁷ Jean Davallon, « À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions », *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e perspectiva*, Nov 2014, Lisboa, Portugal, 2014, apud Florinela Floria, « Patrimoine culturel immatériel: narrativité et digitalisation. Interférences discursives », in *Interstudia*, nr. 26/2019, p. 138.

⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Intangible Heritage...”, *op. cit.*, pp. 58-59, traducerea noastră.

⁹ *Ibidem*, p. 58.

2. Discursul patrimoniului imaterial – o perspectivă semiocomunicativă

Patrick Charaudeau arată că discursul este comunicațional și reprezentațional, iar analiza faptelor de limbaj este, în viziunea sa, „semiocomunicativă”. Aceasta integrează dimensiunea etnografică a situației de comunicare, având un obiectiv de natură performativă ce vizează influențarea *celuilalt*. Perspectiva semiocomunicativă asupra discursului are ca principii fondatoare *alteritatea* (raportarea la sine și la *celălalt* prin intermediul discursului), *influența* (destinatarul devine o parte a lumii discursive), *reglementarea* (intenția de a-l influența pe *celălalt* luând în considerare circumstanțele situaționale ale procesului de comunicare) și *relevanța* (împărtășirea unui univers comun de reprezentări asupra lumii, ceea ce face posibilă relația de comunicare)¹⁰.

Considerăm că transmiterea patrimoniului imaterial este încadrată, funciar, într-un sistem de comunicare în cadrul căruia discursul este unul orientat către un *celălalt* colectiv. „Competența discursivă” solicită o anumită organizare a discursului impusă de constrângerile cadrului comunicativ. Patrick Charaudeau identifică trei categorii de constrângeri, legate de enunțare, de dimensiunea descriptiv-narativă și de cea argumentativă.

Din perspectiva enunțării este obiectivată atitudinea subiectului enunțător, influențată de datele situației de comunicare, de modul în care este reflectată în discurs imaginea de sine, dar și imaginea atribuită *celuilalt*, prin intermediul categoriilor de modalizare elocutive, alocutive și delocutive. Din perspectivă descriptiv-narativă este relevantă atât „capacitatea de a denomina, cât și de a califica ființele lumii, în mod obiectiv și/sau subiectiv, pentru aspectul descriptiv; în capacitatea de a descrie acțiunile din lume din punctul de vedere al diferiților actori implicați, pentru aspectul narativ”. Dimensiunea argumentativă este corelată cu „capacitatea de a organiza lanțurile de cauzalitate explicativă a evenimentelor și evidența a ceea ce este adevărat, fals sau plauzibil”¹¹.

Ca proiect discursiv, patrimoniul imaterial se înscrie în dialectica relației cu alteritatea. Însăși cadrele definiției sale operaționale indică recunoașterea transmiterii sale comunitare, dialogice. Recuperarea patrimoniului imaterial impune, ca metodă tipică de cercetare, ancheta etnografică. (Re)prezentarea sa, punerea în circulație se face, adesea, printr-o recuperare de ordin evenemențial (în cadrul unor festivaluri etnografice, de pildă, se recrează sărbătoarea, tradiția), sau utilizând resursa simbolică a discursului.

3. O retorică multimodală a patrimoniului imaterial

Natura dialogică și acțională a patrimoniului imaterial impune o serie de elemente specifice discursivizării sale. Patrimoniul imaterial există în măsura în care este comunicat, ca text de comunicare.

După cum vom putea vedea în exemplul discutat în continuare, dialectica punerii în discurs a patrimoniului imaterial urmează două registre discursive: alocutiv și delocutiv¹². Registrul alocutiv este acela al dialogului, corelativ modalităților

¹⁰ Patrick Charaudeau, “A communicative conception of discourse”, *Discourse studies*, vol.4, no. 3, 2002, p. 301.

¹¹ *Ibidem*, traducerea noastră.

¹² Registrul alocutiv și cel delocutiv au fost discutate în Florinela Floria, *Retorica alterității*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, cu referire la prezența discursivă a

alocutive, registrul delocutiv este acela al desemnării indirecte, corelativ modalității delocutive. Patrick Charaudeau utilizează conceptul de *modalitate* pentru a marca implicarea discursivă a enunțătorilor. El identifică trei tipuri de modalitate, corelate cu trei tipuri de acte de limbaj: *modalitatea alocutivă*, care îi implică pe ambii co-enunțători, fiind orientată către alocutor, *modalitatea elocutivă*, orientată către locutor și *modalitatea delocutivă*, care este orientată spre mesaj¹³.

Constantin Sălăvăstru consideră demersul retoric poate fi asimilat „discursivității performative”, care, sub diferitele sale forme de manifestare, are ca scop „influențarea auditoriului, prin intermediul intervenției discursive”¹⁴. În abordarea propusă de Constantin Sălăvăstru, conceptul de „performanță discursivă” ocupă un loc important pe relația dintre intenționalitate și act:

Departate de a sta sub semnul gratuității, actele umane sunt dominate de *intenționalitate*. Cu atât mai mult acelea care sunt rezultatul unei elaborări minuțioase, dacă nu al spontaneității unui geniu creator. Conceptul de performanță constituie punctul unei echilibrări fericite a „faptelor” umane pe traiectul care ne duce de la intenționalitate la act. *Performanța discursivă* dă seama de ceea ce se întâmplă pe acest drum atunci când mijlocul de acțiune este unul cu totul special și care este semnul libertății de spirit și de opțiune ale individului: cuvântul¹⁵.

Vom urmări în continuare retorica patrimoniului cultural imaterial având în vedere datele înregistrate pe platforma ecultfood.ub.ro. Platforma ecultfood.ub.ro cartografiază rezultatele a două proiecte de cercetare, *Digitalizarea patrimoniului cultural alimentar. Regiunea Bacău* (eCULTFOOD) și *Colecție digitală a patrimoniului alimentar românesc și transfer spre societate* (FOODie), proiecte care și-au propus colectarea elementelor de patrimoniu imaterial referitoare la alimentație la nivel național. Platforma include o colecție de resurse digitale (materiale de tip text, imagini sau video) reprezentative pentru patrimoniul culinar românesc.

Metodologia de cercetare a presupus colectarea de informație referitoare la patrimoniul imaterial alimentar în cadrul unor anchete etnografice, utilizând metode calitative de tipul interviului etnografic și experimentului etnografic pentru a identifica structuri ale vieții cotidiene în trecut și în perioada contemporană, aspecte revelatorii privitoare la memoria familiei sau a comunității.

Un tip discursiv al retoricii patrimoniului alimentar este *rețeta*. Materialul colectat este organizat în jurul identificării existenței în localitatea anchetată a unui anumit preparat/ element de patrimoniu alimentar și a tehnicii de preparare a acestuia (*rețeta și modul de pregătire*) :

Scopul a fost înregistrarea unei situații naturale de transmitere de cunoștințe, asociată cu pregătirea unui preparat, completată cu furnizarea de informații despre alte preparate cunoscute în familie [...]

Au fost intervievate 110 persoane, în majoritatea cazurilor femei, selectate pentru abilitățile și disponibilitatea lor de a găti și de a vorbi despre gătit. Astfel, acestea

alterității.

¹³ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, pp. 574-578, apud Florinela Floria, *Retorica alterității*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁴ Constantin Sălăvăstru, *Discursul puterii. Încercare de retorică aplicată*, București, Tritonic, 2009, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

sunt atât practici orale de împărtășire a rețetelor pregătite sub ochii cercetătorului, cât și de împărtășire a rețetelor din memorie.¹⁶

Discursul referitor la patrimoniul alimentar de pe platforma ecultfood.ub.ro este unul multimodal în sensul procedeele enunțiative utilizate în produsele multimedia postate. Înregistrările de pe platformă sunt practici orale de transmitere, de împărtășire a unor rețete și a modului de pregătire a unor preparate din gastronomia locală. Cele două modalități fundamentale de enunțare sunt registrul alocutiv, manifestat sub forma *rețetelor pregătite* în mod efectiv în fața echipei de cercetători, respectiv registrul delocutiv, manifestat sub forma *rețetelor povestite*.

A. În situația *rețetelor pregătite*, metodei interviului i s-a adăugat observația participativă, experiența multisenzorială a pregătirii preparatului completând documentarea realizată de cercetători cu elemente din sfera etnologiei sensibile. De altfel, designul cercetării a vizat „recrearea contextului de comunicare referitor la o rețetă împărtășită în timpul preparării ei.”¹⁷ Este o adevărată „lecție de gătit”, cu o mare putere evocativă datorată tocmai experienței senzoriale a comunicării autentice, *in situ*. Rețeta este explicată pas cu pas, în timp ce este pregătită. Transmiterea orală a rețetei implică, de regulă, verbalizarea gesturilor pe care le presupune gătitul. Rețeta nu este doar un discurs procedural, ci unul care „oferă sfaturi și consiliere”, în virtutea experienței dobândite în timp, verificate în comunitate. Procedura este descrisă, adesea, în manieră impersonală (în exemplul de mai jos: „Trebi, prima dată, ceapî cu mărar am pregătit”, „mai punim un pic di griș, aici punim niște făinî de grîu”), cu elemente subiective uneori, cu aproximări („ouî nu pun cu număr, pun... cât di multi, cî dacî sî puni mai multi îi mai bun”). Rețetele verbalizate sunt combinate, încorporate în evenimentul performativ complex al pregătirii și spectacularizării lor.

Exemplu: Alivancă, rețetă pregătită, Goioasa, jud. Bacău

Titlu	Alivancă
Sursă	
Descriere	Tipul de prezentare: rețetă pregătită Categorie: alimente Categorie specifică: preparate din cereale Ingrediente: ceapă, mărar, sare, mălai, griș, brânză zburată, ouă, zahăr, esență de vanilie, drojdie, lapte, făină de grâu, smântână Proces: coacere Frupt

-Ce ne pregătiți astăzi, bunica?

-O alivancă moldovenească, specific zonei. Trebi, prima dată, ceapî cu mărar am pregătit, la cari pun puțin mălai în el. Pi urmă punim griș, apoi îi dăm drumu’

¹⁶ Petronela Savin, “Oral Practices for Sharing Recipes”, *Transylvanian Review*, Vol. XXX, Supplement No. 2 (2021), p. 151. Sunt discutate în acest articol rezultatele investigațiilor de teren desfășurate în 45 de localități din zona centrală a Moldovei în perioada 2016– 2021.

¹⁷ *Ibidem*, p. 153.

peste brânză. Aici esti brânză di vaci zburat. Ouă nu pun cu număr, pun... cât di multi, cî dacî sî puni mai multi îi mai bun. Acu' batim ouli. Punim puțin sari în ou. Înmuim drojdia cu un pic de lapte. Acu' dăm drumu' la zahăr, mai punim un pic di griș, aici punim niște făină de grâu, aici o esență di vanilie. Toati ingredientii le amestecăm și mai punem ci ni mai trebi. Fac cu mâna ca sî-mi dau seama cât îi di legați și dacî-i mai trebui ceva. Deci am încălzit cuptorul la 250 di gradi. Băgăm tava un 10 minute și după 10 minute dăm cuptorul la 190. Întindem frumos... În zahăr punim vanilie... Amestecăm tot cu mâna... O-mprăștiem tot cu mâna.

În cele mai multe cazuri, bucătăria este spațiul în care sunt realizate înregistrările, prilej pentru cercetători de a lua contact cu elemente de cultură locală, cu obiceiurile familiei respective, oferindu-se oportunitatea de a studia practicile culinare în condiții naturale. Spațiu al convivialității, al comunicabilității, bucătăria a facilitat și relația echipei de cercetători cu protagoniștii anchetei, în încercarea de a păstra cât mai mult din autenticitatea întâlnirii „naturale” cu gastronomia locală.

B. *Rețetele povestite*, reconstituite din memorie, reprezintă cealaltă formă sub care este prezent discursul patrimoniului pe platforma ecultfood.ub.ro. Se evocă astfel, experiențe alimentare trecute, moștenirea culinară a familiei sau a comunității, legând istoria alimentară de cea a evenimentelor trăite. Rețetele povestite au un fundament interreferențial, informația se construiește prin dialogul cu cercetătorul („-Era pi vremuri o copturi cari sî făcea doar cu lapti acru... / -Asta alivancî să numește. / -Cum să făcea?”)

Rețetele povestite pot fi continuate în narațiuni (a se vedea în exemplul de mai jos: „ca sî v-o spun și pi-asta”) sau pot apărea din narațiuni („Cu panî sî dădea înainte. Gâștili când li tăiem înainte luam penili. Întotdeauna unjem cu ieli, măturam cu ieli pi la cuptori, fășeam treburi de-iestea, băbești, pi timpuri”). Ca și rețetele pregătite, cele povestite constituie un discurs procedural, marcat lingvistic de elemente caracteristice, inclusiv schimbări în sintaxa comunicării, timp și persoană, terminologie specifică. O diferență esențială între rețetele povestite și cele pregătite este că, în primul caz, avem de-a face cu un discurs sintetic, relativ omogen, în timp ce, în cazul rețetelor pregătite, discursul este destructurat, fiind intercalat în actul de pregătire.

Recuperarea rețetelor din memorie este integrată într-o practică conversațională bazată pe actul pregătirii unui fel de mâncare. În cadrele gătirii preparatului de referință al anchetei, gazda este chestionată cu privire la alte elemente de patrimoniu alimentar local, interacțiunea verbală ia forma unui dialog referențial. Registrul delocutiv conferă discursului procedural al rețetei povestite „statutul de argument tehnic în economia comunicării despre cunoașterea sistemului alimentar”¹⁸, perceput ca sistem de semne culturale.

¹⁸ Petronela Savin, “Oral Practices...”, *op. cit.*, p. 155.

Exemplu: Alivancă, rețetă povestită, Buda, jud. Bacău



-Era pi vremuri o copturî cari sî făcea doar cu lapti acru...

-Asta alivancî să numește.

-Cum să făcea?

-Ei... alivanca sî ie... sî opărești făina di sara... ca sî v-o spun și pi-asta. Și sî puni o mîni di făinî di grâu în făinî di porumb... Da' dădei făina șeia printr-o sâti deasî, sî iasî finî așeia di porumb... di la o moarî cari mașinî mărunț tari... Și puneți o mîni di zahăr acolu... și-o lasai di sara pînî dimineța. Puneți un pic di drojdii-ntrînsa, ti dușei în grădinî, luai o frunzî-douî di nuc, li puneți pi tavî așa, frumos, și după și dădei gustu' la umplutura șeia ... și numea umpluturî, făcut-așa, din compoziția cari era făcutî din făinî di porumb, grîu, zahăr. Și-o-ntindeți pi foili șeli di ... pi frunza di nuc, în tigai. Da' nu sî fășe groasî, numa' di dou degeti. Luai umpluturî de-șeia cu făinî, făceți într-un castronel și mai puneți mai multî făinî di grâu. După-așeia puneți ai de-asupra și-ntindeți cu panî. Cu panî sî dădea înainte. Gâștili cînd li tăiem înainte luam penili. Întotdeauna unjem cu ieli, măturam cu ieli pi la cuptiori, fășeam treburî de-iestea, băbești, pi timpuri. Ei, luai și dai pi deasupra și o ungi așa frumos și cînd îi focu' făcut la cuptior o baji în cuptior. Și li scoț de-acolu, li ungi cu smîntînî, tai feliuțali șelea așa frumos, pi colțuri, cum sî tai acuma pizza, și pui parti pisti parti, și după așeia poftî bunî și ia și mînîncî! Ti saturați dintr-o bucățaci de-șeia cî nu-ți mai trebui altșeva!

Concluzii

Discursul patrimoniului alimentar al platformei ecultfood.ub.ro poate fi considerat un „text de comunicare” datorită dimensiunii sale performative. Patrimoniul imaterial alimentar, de esență metaculturală, este prezentat prin medierea discursivă a rețetelor pregătite sau povestite, în cadrul registrelor pe care le-am numit alocutiv, respectiv delocutiv, prin raportare la instanțele situației de comunicare. Retorica patrimoniului imaterial este dependentă de inserția sa într-un sistem comunicant, într-o rețea de „jocuri de limbaj” în care sunt prinși membrii comunității, moștenirea culturală care se perpetuează prin intermediul practicilor de comunicare. Modul în care ecultfood.ub.ro organizează discursul patrimoniului imaterial confirmă observația lui J. M. Klinkenberg: „retorica apare astfel ca o parte creativă a sistemului

semiotic: ea determină evoluția sistemului prin producerea de noi relații între unități și, mai departe, prin producerea de noi unități”¹⁹.

BIBLIOGRAFIE

- Charaudeau, Patrick, “A communicative conception of discourse”, *Discourse studies*, vol. 4, no. 3, 2002, pp. 301-318.
- Floria, Florinela, « Patrimoine culturel immatériel: narrativité et digitalisation. Interférences discursives », in *Interstudia*, nr. 26/2019, pp. 137-144.
- Floria, Florinela, *Retorica alterității*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Grupul μ, *Retorică generală*, București, Univers, 1974.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, “Intangible Heritage as Metacultural Production”, in *Museum international*, vol. 56, no. 1–2/ 221–222, 2004, pp. 52-65.
- Klinkenberg, Jean-Marie, *Inițiere în semiotica generală*, Iași, Institutul European, 2004.
- Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Iași, Institutul European, 2007.
- Savin, Petronela, “Oral Practices for Sharing Recipes”, *Transylvanian Review*, vol. XXX, Supplement no. 2 (2021), pp. 151-162.
- Sălăvăstru, Constantin, *Discursul puterii. Încercare de retorică aplicată*, București, Tritonic, 2009.
- <http://www.ecultfood.ub.ro>.
- <https://ich.unesco.org/fr/listes>.
- <https://ich.unesco.org/fr/convention#part3>.
- [https://ich.unesco.org/fr/listes?text=&country\[\]=00182&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/fr/listes?text=&country[]=00182&multinational=3#tabs).
- .

¹⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Inițiere în semiotica generală*, Iași, Institutul European, 2004, p. 327.

Recenzii

Gheorghe Iorga, *Sfidarea secundarului. Alte eseuri critice*, București, Tracus Arte, 2023

Cunoscut ca traducător din și în persană, Gheorghe Iorga își completează profilul intelectual printr-un nou volum, *Sfidarea secundarului. Alte eseuri critice* (București, Tracus Arte, 2023), care ni-l dezvăluie ca subtil hermeneut și comparatist de anvergură. Lucrul acesta n-ar trebui să surprindă. Exista, ce-i drept, prejudecata potrivit căreia avem de-a face cu un specialist în cultura orientală, cu un persanolog, însă nu trebuie uitat că Iorga este autorul unor solide exegeze dedicate lui Rainer Maria Rilke, Lucrețiu, Paul Valéry și Fernando Pessoa, plus al câtorva volume cu titluri grăitoare: *Rândunica din nasul lui Buddha* (2012), *Ispitele textului și demonii interpretării* (2016), *Când muzele mai purtau corset* (2022). Cum se poate lesne observa, compasul său hermeneutic e larg deschis, demonstrând, o dată în plus, elasticitate și curiozitate, calități definitorii pentru un intelectual rafinat, care, după decenii de acumulări, a dat drumul la cărți, valorificându-și preocupările mai vechi pentru literatura universală și pentru studiul comparativ.

Așa cum ne-o arată și titlul, volum de față are o asumată finalitate polemică, intrând în dialog cu o întreagă tradiție exegetică. Gheorghe Iorga revizitează câțiva scriitori canonici, propunând unghiuri de lectură diferite, în răspăr cu interpretările consacrate. E un gest care probează nu doar asimilarea unor opinii avizate, ci și îndrăzneala de a le chestiona și, de ce nu, amenda. Reluând dosarul Dostoievski-Tolstoi, Iorga vede în relația dintre cei doi uriași prozatori „un uimitor dialog literar”, „un dialog critic” care depășește cadrele strâmte ale unei inevitabile rivalități, deslușind în rândurile tăioase ale lui Dostoievski despre Anna Karenina (pe care Tolstoi a refuzat să le citească) „o extraordinară anticipare a sorții lui Tolstoi: dar, pesemne, și o înțelegere intimă a ceea ce poartă, în ele, personajele romanelor sale...” Nu altfel stau lucrurile cu Franz Kafka, pe care Iorga îl reinterpretează din perspectiva minoratului, într-un splendid eseu care contestă ideea unui prozator abstract, detașat de lumea în care trăiește, pledând pentru unuia ancorat în realitățile vremii sale: „A-l reciti pe Kafka acceptând că în spatele profetului închis în camera lui se află un om angajat în problematica timpului său, militând pentru recunoașterea națională a poporului său înseamnă, nici mai mult, nici mai puțin, a accepta că apărarea împotriva derivelor științei absolute, ale violenței care exclude și anihilează orice alteritate, ale miturilor totalitare nu se situează – sau mai mult – în glorificarea unei literaturi pure, ci, dimpotrivă, în chiar înscrierea literaturii în inima omului. În sensul acestor afirmații, concluzii ale noilor cercetători, Kafka s-a metamorfozat din profet în simptom...”

Gheorghe Iorga nu se oprește doar asupra unor scriitori consacrați, ci și asupra unora mai puțin cunoscuți, încercând astfel o flexibilizare a rigidului canon occidental, încremenit în propria formulă și, ca atare, insensibil la ceea ce vine din exterior. Numai așa se explică interesul pentru poeți ca Forugh Farrokhzād, Severo Sarduy, Nicolas Gilbert sau Victor Escousse. Paginile dedicate lor echivalează cu o încercare de a crea punți către personalități pe nedrept neglijate, cărora li s-a refuzat, din ignoranță sau din aroganță, accesul la masa bogaților. Forugh, spre exemplu, este considerată o scriitoare exemplară prin faptul că a produs un adevărat șoc în literatura iraniană, dominată, secole de-a rândul, de strivitoarea tradiție a „Șăhnâmeh”. Importanța poeziei sale nu poate fi înțeleasă cu adevărat decât prin raportare la această

tradiție caracteristică lumii persane, pe care Gheorghe Iorga o cunoaște ca nimeni altul.

Cartea lui Gheorghe Iorga intrigă și, în egală măsură, place prin diversitatea problemelor atacate. El nu scrie doar despre scriitori (omologați sau nu), ci și despre teme incitante cum ar fi boema, metapovestirea sau poetul blestemat. Sunt eseuri teoretizant-reflexive, în care criticul ajustează puncte de vedere aparent infailibile, cum ar fi cel potrivit căruia mitul poetului blestemat este un *topos* definitoriu pentru a doua jumătate a veacului al XIX-lea. În fapt, demonstrează Iorga, pornind de la excelenta lucrare a lui Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, rădăcinile ideii de poet blestemat coboară în Antichitate, străbat Evul Mediu și capătă strălucire în epoca lui Baudelaire și Verlaine, având însă, o vechime redutabilă, întrucât nefericirea poetului e un loc comun pentru secolele XVIII-XIX, câtă vreme se considera, pe baza teoriei umorilor, că melancolia, sărăcia și persecuția sunt atribute inerente ale celui care scrie.

Gheorghe Iorga nu e doar un erudit și rafinat comentator, ci și un pasiona(n)t teoretician literar, preocupat în permanență de obiectul, metodologia și prefacerile literaturii comparate, urmărind, cu vervă, noutățile din domeniu, într-un lăudabil efort de updatare la cele mai recente mutații ale disciplinei. Deloc întâmplător, cartea include și câteva eseuri dedicate metaforei vii, metapovestirii, discursului, convențiilor discursive ale poeziei sau semioticii vizuale din lucrarea dedicată lui Pavel Șușară lui Constantin Brâncuși. Cu trimiteri bogate, care pornesc de la estetica aristotelică și se opresc, să zicem, la un avizat cercetător contemporan ca Franco Moretti, ale cărui contribuții sunt analizate în eseul „În afara canonului. Punerii în serie, cicluri literare, configurări”.

În tot, *Sfidarea secundarului* confirmă, prin erudiția și nervul polemic al eseurilor incluse, că Gheorghe Iorga este unul dintre comparațiștii importanți ai prezentului, cartea sa reprezentând, cum se spune în jargonul de specialitate, o contribuție necesară în tentativa de revitalizare a unei discipline care se vede tot mai amenințată de evoluțiile post-umane, deloc favorabile domeniului umanioarelor.

Adrian Jicu¹

Cătălina Bălinișteanu, *Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann*, Iași, Editura Universității „Alecsandru Ioan Cuza” din Iași, 2012, 385 p.

Așa cum afirmă profesorul Andrei Corbea-Hoișie, autorul cuvântului-înainte și coordonatorul tezei de doctorat a autoarei Cătălina Bălinișteanu, opera lui Heinrich Mann a fost neglijată nejustificat în condițiile în care poate oferi o cheie de înțelegere a relației dintre producția intelectuală și istoria Europei sfârșitului de secol XIX. Pierderea încrederii în resorturile supranaturale ale ființei a făcut ca generația sfârșitului de secol să fie atrasă de profunzimilor atavice ale omenescului. Acest fapt s-a reflectat într-o răsturnare a valorilor tradiționale, cultivate de spiritul burghez și o căutare a sensului în simțuri. Din acest punct de vedere, Heinrich Mann a fost, prin

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

talentul său literar, una dintre vocile care au surprins transformările epocii, reprojectând relația dintre sexe.

În volumul *Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann*, Cătălina Bălinișteanu s-a apropiat de creația scriitorului german din perspectiva studiilor de gen, analizând tipurile feminine pe care acesta le-a creat. A făcut acest lucru inserându-l pe Heinrich Mann în epocă și făcând vizibile reflexele acesteia la nivelul textelor sale. Acest demers a depășit cadrele metodologice ale monografiei, autoarea apelând la momente și personaje ale romanelor lui Heinrich Mann pentru a ilustra contextul sociopolitic și cultural al sfârșitului de secol XIX. Reconstrucția lumii care a însoțit creația lui Heinrich Mann și locul acesteia în contextul cultural a reprezentat miza primei părți a lucrării. Următoarele părți ale studiului s-au concentrat asupra operei scriitorului, urmărind analiza imaginii femeii în textele de până la 1914, insistând asupra narațiunii și personajelor feminine, asupra „semioticii corpului” și asupra identității feminine și crizelor ei la turnanta secolelor. Analiza se referă, așadar, numai la acele romane ale lui Heinrich Mann care au fost scrise în perioada Germaniei imperiale, până la începutul Primului Război Mondial: *In einer Familie* (Într-o familie), *Im Schlaraffenland* (În țara huzurului), *Die Göttinnen* (Zețele), *Die Jagd nach Liebe* (Goana după iubire), *Professor Unrat* (Îngerul albastru), *Zwischen den Rassen* (Între rase), *Die kleine Stadt* (Orășelul), *Der Untertan* (Supusul).

Majoritatea romanelor timpurii ale lui Heinrich Mann, aflate sub influența decadentei și a decadentismului, ipostaziază femeile în relație directă cu sexualitatea. Analiza procesului de construire a identității feminine în opera scriitorului a fost subsumată ipotezelor propuse de psihanaliză, filosofie, semiotică. Este remarcabilă, de asemenea, acuratețea cu care este valorificat instrumentarul studiilor de gen în contextul unui orizont comparatist larg. Exemplificatoare este alăturarea personajelor feminine din romanele lui Heinrich Mann de biblicele Salomeea și Maria Magdalena sau de arhetipurile feminine ale decadentei, *la femme fatale* și *la femme fragile*. Corpusul de texte este exploatat, așadar, din perspective diferite, valoricând lecturi teoretice și critice impresionante. Interpretările converg către ideea că opera lui Heinrich Mann surprinde avântul emancipator decisiv pentru identitatea feminină în procesul modernității și al modernizării societății occidentale.

Volumul *Femei, corpuri, pasiuni în literatura lui Heinrich Mann* este, așadar, un studiu asupra eroinelor scriitorului german, văzute prin prisma schimbărilor sociale și culturale ale turnantei secolelor. Astfel, Cătălina Bălinișteanu reușește să definească de o manieră complexă criza de identitate reflectată la nivelul operei unui autor care s-a dovedit emblematic pentru o epocă tumultuoasă.

Petronela Savin²

„Credință, învățătură, univers spiritual”

Acesta a fost genericul celei de-a VII-a ediții a Reuniunilor Culturale „Alecsandriada”, particularizată printr-un interval de timp mai larg (20-27 nov., 1 dec.

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

2023) și prin participare internațională: Bălți, Cubolta (Republica Moldova), orașul Kunming, provincia Yunnan (Republica Populară Chineză), Bacău, Buhuși (România). Mai întâi a fost marcat bicentenarul Melchisedec Ștefănescu (1823, Gârcina, jud. Neamț – 1892, Roman), *contemporan și comiliton cu Vasile Alecsandri pentru cauza românismului*, printr-o sinteză informativă pregătită de mrd. (Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău) Magdalena Chitic și o consistentă fundamentare științifică prezentată de pr. dr. Aurel-Florin Țuscanu (Arhiepiscopia Romanului și Bacăului): „O glorie a episcopatului român și o podoabă a țării sale – episcopul academician Melchisedec Ștefănescu”. Istoricul Vilică Munteanu a completat subiectul cu o suită de medalii tematice.

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău este privilegiată grație unei importante donații de carte (cu multe piese vechi, în limbi străine) din biblioteca filologului Mihail Andrei (1 dec. 1923, Cubolta, raionul Sângerei, Republica Moldova – 4 iun. 1990, Buhuși, jud. Bacău). Gestul familiei reputatului lingvist a favorizat înființarea în anul 2010 a Societății Cultural-Științifice „Vasile Alecsandri” Bacău. La centenarul nașterii sale, a fost organizată, printre altele, o sesiune de comunicări susținute de cadre didactice de la Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți (*Un destin basarabean – Petre Andrei* – prof. univ. dr. habil. Gheorghe Popa; *Designul lecțiilor de tip atelier la limba și literatura română* – conf. univ. dr. Viorica Popa; *Politețea lingvistică – o abordare interculturală* – conf. univ. dr. Lilia Trinca) și de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău (*Aspecte ale denominației populare culinare* – conf. univ. dr. habil. Petronela Savin; *Mihail Andrei – ctitor al Societății Cultural-Științifice „Vasile Alecsandri” Bacău* – conf. univ. dr. Ioan Dănilă), precum și de doctoranzi băcăuani (*Metaforă și creație, în viziune populară* – Ciprieana Băclea; *Filonul popular în opera lui Anton Pann* – Tincuța Horonceanu-Bernevic) ori din țară (*Vasile Alecsandri, în presa românească din 1915 (un sfert de veac de la moarte)* – Simona-Nicoleta Lazăr; *Vasile Alecsandri, în presa anilor Primului Război Mondial* – Valentin Ioan).

Prin grija Primăriei Buhuși (Vasile Zaharia, primar; Adrian Păduraru, șef sector cultură), a Școlii Gimnaziale „Mihail Andrei” (director, Adrian Lăzăroiu), a Bibliotecii Orășenești „George Bacovia” (Eduard Mihăilă) și a Asociației Culturale „Renașterea” (Petre Botezatu, Ion Fercu), s-a acordat celui omagiat titlul de „Cetățean de onoare – post-mortem – al orașului Buhuși”, s-au realizat medalii, plachete și un bust, iar pe fațada casei în care a locuit Mihail Andrei a fost așezată o placă comemorativă. Gimnaziști și liceeni au participat la o ediție specială a Concursului de Limba Română „Mihail Andrei”. Anterior, o sală de clasă de la Colegiul Național Pedagogic „Ștefan cel Mare” Bacău, școală pe care a slujit-o exemplar decenii la rând, a fost „botezată” cu numele lui Mihail Andrei.

Secțiunea *Univers spiritual* a cuprins debutul universitarei Cai Qing (cercetător asistent/lector, Universitatea Yunnan Nr. 2 Cuihu North Road, orașul Kunming, provincia Yunnan, Republica Populară Chineză), cu volumul de poezii și eseuri „Meridianele timpului” (Editura *Alma Mater* a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău). Constantin Lupeanu, fost ambasador al României în Republica Populară Chineză și director al Institutului Cultural Român din Beijing, prezent la manifestare, a asigurat varianta bilingvă chineză-română. Cai Qing este mama cursantului chinez de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău Yin Yuguo (15 mart. 2002, Republica Populară Chineză – 26 ian. 2019, Roman, județul Neamț). Autoarea a dialogat, online, cu publicul, bucurându-se de revederea Deliei-Raisa Poede,

beneficiară a bursei „Yin Yuguo”. (La 15 martie 2023, în Amfiteatrul „Dumitru Alistar” al Facultății de Litere, se organizase un eveniment în memoria lui Yin Yuguo, la împlinirea a patru ani de la acordarea titlului de *Cetățean de onoare post-mortem al municipiului Bacău* și a 21 de ani de la naștere, ca Nicolae Labiș, în secolul trecut. Fusesse proiectat documentarul „Bucuriile și suferințele tânărului Yuguo”, în regia Ilincăi Călugăreanu și cu comentariul criticului de film Irina-Margareta Nistor.) Profesoara de limba chineză la Facultatea de Litere Liu Yun a citit poezia „Hora Unirii”, de Vasile Alecsandri, în versiunea lui Cai Qing.

În ultima decadă a lui noiembrie, s-au derulat alte momente din program, în Republica Moldova: dialogul cultural-științific (trans)frontalier *De la Sfatul Țării, la românismul de azi*, în localitățile Bălți (conform acordului de parteneriat dintre Universitatea de Stat „Alec Russo” și Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău) și Cubolta (la Primăria comunei și la Liceul Teoretic „Pan[telimon] Halippa”). Cel aflat în fruntea Sfatului Țării din 1918, Pantelimon Halippa (1883, Cubolta – 1979, București), a fost omagiat la 140 de ani de la naștere.

Parteneri ai organizatorului au fost, în afara celor numiți până aici, Biblioteca Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, Despărțământul ASTRA „Vasile Alecsandri”, filialele locale ale Uniunii Scriitorilor din România și Uniunii Ziariștilor Profesioniști din România, Serviciul Județean al Arhivelor Naționale, Inspectoratul Școlar al județului Bacău, Casa Corpului Didactic „Grigore Tabacaru” Bacău, Gruparea Alumni Vasile Alecsandri, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Bacău, Liga Studentească a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, Biblioteca Județeană „C. Sturdza” Bacău, Liceul Teoretic „Ion Borcea” Buhuși. Sponsorul evenimentului a fost Asociația DEDEMAN.

Ioan Dănilă³

„Philologica Banatica” 1/2022

Primul număr pe 2022 al revistei timișorene celebrează împlinirea a 15 ani de la înființare. Revista (al cărei președinte este prof. univ. dr. Vasile D. Țâra și redactor-șef, prof. univ. dr. Sergiu Drincu) a fost întemeiată în anul 2007 și are ca misiune promovarea cercetării filologice românești. Apare de două ori pe an, sub egida filialei Timișoara a Societății de Științe Filologice din România.

Secțiunea de început a numărului, „Istoria limbii. Dialectologie”, cuprinde două articole consistente care pun probleme importante legate de relația limbă-context sociocultural. Primul, „Microsistemul numeralilor cu formantul *-spre-* în Noul Atlas Lingvistic Român pe Regiuni. Moldova și Bucovina. Cazul *optisprezece*” aparține Luminiței Botoșineanu și propune o taxonomizare a variantelor regionale ale numeralului, analizând mecanismele simplificării și pe cele ale variabilității. Cel de-al doilea articol, „Contribuții la reevaluarea toponimului *Iulia/Alba Iulia*”, scris de Laurențiu Nistorescu, reprezintă o investigație etimologică a toponimului pe baza unor argumente istorice menite să furnizeze demonstrației suport factual.

³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Secțiunea „Gramatică” include două studii care privesc sistemul limbii române din perspectiva unor contribuții importante ale lingvisticii contemporane. Primul, realizat de Ancuța Cociuba-Opriș, are ca subiect „Determinarea completivă și circumstanțială în concepția lui Corneliu Dimitriu” (II), în timp ce al doilea, realizat de Anca Petrescu, privește „Sincretismul *timp-aspect* în gramatica limbii române”, făcând, cu precădere, referire la GALR 2005, GBLR 2010, în relație cu lucrările lui G.G. Neamțu.

Secțiunea „Formarea cuvintelor” înregistrează studiul complex „Un formant lexical cu probleme: s- (z-)” (I), elaborat de Sergiu Drincu, care oferă o privire critică asupra bibliografiei acestui segment fonic de la inițiala unor cuvinte românești, reevaluând interpretările existente (ca prefix moștenit din latină sau ca împrumutat din slava veche și din slavonă, ca element intensiv sau ca element pur protetic).

Secțiunea „Stilistică. Limbă literară” găzduiește un articol al Florinei-Maria Băcilă, „*Egestas linguae* și sacralitatea tăcerii în poezia lui Traian Dorz”, care propune o interpretare a relației cuvânt-tăcere în opera psalmistului bihorean, în timp ce Livius Petru Bercea, în articolul „Expresivitate și context. (Însemnare despre «Baltagul» lui Mihail Sadoveanu)”, reevaluează relația dintre stilul autorului și fascinația față de „tiparele originare”. Problema creării limbii române moderne sub influența modelelor romanice este subiectul articolului propus de Mirela Boncea, „Modelul italian de îmbogățire a lexicului limbii române la Ion Heliade-Rădulescu” (I).

Într-o secțiune aparte, „Textologie”, este publicat articolul-manifest al lui Ionel Funeriu „Dacă vă place Eminescu, respectați-l!” Autorul insistă asupra responsabilității de a respecta corectitudinea textului eminescian valorificat în diferitele compoziții muzicale.

Secțiunea „Didactica nova” orientează conținutul numărului spre zona largă a problematicii educaționale. Roxana Gaiță, în articolul „Gamificarea în mediul educațional”, pledează pentru utilizarea mecanismelor și strategiilor jocurilor în motivarea pentru învățare.

În categoria „Miscellanea” este integrat un studiu al Afroditei Cionchin despre receptarea românească a complexei opere a lui Claudio Magris, unul dintre cei mai importanți scriitori din literatura italiană contemporană. Un articol foarte interesant este și cel al Laurei Maftei, „De la Șeherezada la Coloana Infinitului”, care are ca subiect arta de a amâna sfârșitul în literatură, muzică, sculptură, publicitate etc. Ultimul articol al acestei secțiuni este realizat de Remina Sima și are ca subiect „Semnificația spațiului public/privat, de la Imperiul Roman de Răsărit până în epoca Luminilor”.

În secțiunea „Recenzie”, Sergiu Drincu realizează o analiză complexă (pp. 194-208) a volumului semnat de Ioan Dănilă și Corina Tîrnăveanu, „Știință și destin – Gorge Pascu” (Bacău, Editura Egal, 2015), afirmând că această lucrare, dedicată unei personalități controversate atât în plan științific cât și social, „va fi una de referință în istoriografia lingvisticii românești”.

Revista se încheie cu secțiunea „Consemnări”, în care Elena Trifan prezintă numărul 1/2020 al revistei „Philologica Banatica”, dedicat memoriei prof. univ. dr. Ștefan Munteanu, de la a cărui trecere în lumea cerului s-a împlinit un an.

Petronela Savin⁴

⁴Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.