

UN VEAC DE CONFLAGAȚII: REALITATE ȘI FIȚIUNE



CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

EDIȚIA A VII-A

Chișinău, 8 iunie 2018

Președinte al Conferinței:

Emilia Taraburcă, conferențiar universitar, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova

Comitetul științific al Conferinței:

Michèle Mattusch, profesor universitar, doctor, Universitatea Humboldt din Berlin, Germania.

Petrea Lindenbauer, doctor habilitat, Institutul de Romanistică, Universitatea din Viena.

profesor universitar, doctor, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România.

Gheorghe Manolache, profesor universitar, doctor, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România.

Vasile Spiridon, profesor universitar, doctor, Universitatea „V. Alecsandri” din Bacău, România.

Al. Cistelean, profesor universitar, doctor, Universitatea ”Petru Maior”, Tîrgu Mureș.

Gheorghe Clitan, profesor universitar, doctor habilitat, Director al Departamentului de Filosofie și Științe ale Comunicării, Universitatea de Vest din Timișoara.

Ana Selejan, profesor universitar, doctor, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România.

Ludmila Zbanț, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Decanul Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat din Moldova.

Sergiu Pavlicenco, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Elena Prus, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Prorector pentru Cercetare Științifică și Studii Doctorale, ULIM.

Ion Plămădeală, doctor habilitat în filologie, șeful sectorului de Teorie și metodologie literară al Institutului de Filologie al AȘM.

Maria Șleahțișchi, doctor în filologie, secretar științific al Secției Științe Umanistice și Arte a AȘM.

Tatiana Ciocoi, conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Emilia Taraburca, conferențiar universitar, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova

Comitetul organizatoric al Conferinței:

Emilia Taraburca, conferențiar universitar, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Adrian Lesenciuc, profesor universitar, doctor, Academia Forțelor aeriene ”Henri Coandă”, Brașov.

Adrian G. Romilă, scriitor, doctor în filologie, Iași.

Maria Pilchin, lector, magistru în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Veaceslav Filimon, lector, magistru în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Cristina Bosî, lector, magistru în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Ivan Pilchin, lector, magistru în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

Redactor – coordonator al volumului: **Emilia Taraburca**

**Articolele sunt publicate în redacția autorilor*

DEPARTAMENTUL DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ
ȘI COMPARATĂ
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

UN VEAC DE CONFLAGRAȚII: REALITATE ȘI FICȚIUNE

CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
EDIȚIA A VII-A
Chișinău, 8 iunie 2018



Chișinău, 2019

CZU 821.09(082)=135.1=111=161.1

U 62

Imaginea de pe copertă: **Salvador Dali. Le Sommeil**

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

”Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune”, conferință științifică internațională (7 ; 2018 ; Chișinău). Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune : Conferință științifică internațională, Ediția a 7-a, Chișinău, 8 iunie 2018 / com. șt.: Michèle Mattusch [et al.] ; com. org.: Emilia Taraburca (președinte) [et al.]. – Chișinău : Pontos, 2019 (Tipogr. ”Europres”). – 290 p.

Antetit.: Dep. de Lit. universală și comparată, Fac. de Lb. și Lit. Străine, Univ. de Stat din Moldova. – Text : lb. rom., engl., rusă. – Rez.: lb. rom., engl. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – 50 ex.

ISBN 978-9975-72-366-4.

821.09(082)=135.1=111=161.1

U 62

© Departamentul de Literatură Universală și Comparată

© USM, 2019

ISBN 978-9975-72-366-4.

CUPRINS

Emilia TARABURCĂ CUVÂNT DE SALUT LA DESCHIDEREA CONFERINȚEI	8
Emilia TARABURCA, Maria PILCHIN DUPĂ UN VEAC: FAȚA ȘI REVERSUL. ARGUMENT	11
Gheorghe MANOLACHE CUVÂNT DE SALUT LA DESCHIDEREA CONFERINȚEI	13
ALTERNATIVA OPTZECISTĂ LA CANONIZAREA ROMANULUI ISTORIC	16
Vasile SPIRIDON ÎN DRUM SPRE CHIȘINĂU. CUVÂNT DE SALUT LA DESCHIDEREA CONFERINȚEI	31
LITERATURA DE „FRONTIERĂ” A LUI GIB I. MIHĂESCU (ROMANUL <i>RUSOAIKA</i>)	32
Elena PRUS MITOSFERA UNEI UTOPII: „VREMURI SECOND-HAND” DE SVETLANA ALEKSIEVICI	40
Ludmila ZBANȚ STRATEGII DE TRADUCERE A MODELĂRII FIZIONOMIEI SOCIALE ȘI POLITICE ÎN ROMANUL ANTI-UTOPIE “SOUMISSION” DE MICHEL HOUELLEBECQ	64
Sergiu PAVLICENCO LITERATURA DUPĂ UN SECOL DE CONFRUNTĂRI ESTETICE	75
Tatiana CIOCOI KAFKA PE MALUL ATLANTICULUI: ÎNSEMNĂRI DESPRE AMERICA ÎN ANUL EUROPEAN AL PATRIMONIULUI CULTURAL	84
Emilia TARABURCĂ CRIZA VALORILOR: CATALIZATOR AL PROCESELOR LITERARE DIN SECOLUL AL XX-LEA	94
Grigore CHIPER ALECTURILE ÎN ROMANUL <i>DOAMNA BOVARY</i> DE FLAUBERT, BOVARISMUL ȘI EXODUL TINERILOR MOLDOVENI	105

Adrian LESENCIUC, Daniela NAGU AVANGARDĂ VS. EXPERIMENT: CONFUZII ȘI LĂMURIRI TERMINOLOGICE	112
Vasile Petru HĂTEGAN PREMISE ALE APARIȚIEI CONSILIERII FILOSOFICE ÎN ROMÂNIA SECOLULUI XX	130
Aliona GRATI IMAGINEA MOLDOVEANULUI ÎN JURNALELE CĂLĂTORILOR DIN INTERBELIC	137
Robert ADAM CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA, PĂRINTE AL POPULISMULUI ROMÂNESC, DE LA NARODNICISM LA SOCIALISM	147
Cristina HERMEZIU TOPICA, O ARTĂ A REZISTENȚEI ÎN ROMANUL GRĂDINA DE STICLĂ	155
Inna DANILOVA LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY AS REFLECTION OF DRUG ABUSE PROLIFERATION IN MODERN SOCIETY	160
Hristina DOROFTEI ÎNCHISORILE COMUNISTE DIN ROMÂNIA	166
Angela GRĂDINARU STUDIU CONTRASTIV A DOUĂ VERSIUNI DE TRADUCERE A ROMANULUI LITERATURII „GENERAȚIEI PIERDUTE” THE GREAT GATSBY DE FRANCIS SCOTT FITZGERALD	184
Natalia SPORÎȘ РОМАН М. А. БУЛГАКОВА ”МАСТЕР И МАРГАРИТА ” КАК ФЕНОМЕН САМООТРИЦАНИЯ ЭПОХИ	203
Jozefina Cușnir КНИГА УВЕ ТИММА ”НА ПРИМЕРЕ БРАТА”: К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТЕ ”ОСАДА ЧЕЛОВЕКА” (ПО О. ФРЕЙДЕНБЕРГ)	212

Nicolai CERVENCOV БОЛГАРЫ – МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДЕЯТЕЛИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА	226
Veaceslav FILIMON ”ISTORIA ESTE UN COȘMAR DIN CARE ÎNCERC SĂ MĂ TREZESC”: PROZA LUI JAMES JOYCE ÎNTRE REVOLUȚIE ȘI PACIFISM	236
Cristina BOSÎ TOTALITARIANISM AND THE DICTATORSHIP OF IDEA IN ANIMAL FARM BY GEORGE ORWELL	240
Ana GHEORGHÎȚĂ ABORDAREA CLASICĂ A SUBIECTELOR „RUPTE” DIN ISTORIE CA MODEL PENTRU CREAȚIA LITERARĂ MODERNĂ	244
Irina TULBU REZISTENȚĂ PRIN CULTURĂ LA DEZNAȚIONALIZARE: VASILE COROBAN, GHEORGHE BOGACIU ȘI NICANOR RUSU	248
Angela TULEI PERSPECTIVA PEDAGOGICĂ A DEFINIRII VALORILOR	254
Svetlana CĂLĂRAȘ LIMBĂ ȘI VORBIRE ÎNTR-O LUME GLOBALIZATĂ: ANGLICISME ÎN TERMINOLOGIA EDITORIAL-POLIGRAFICĂ	261
Valentina PRISECARI METAFORELE CONCEPTUALE COMPUSE ÎN DISCURSUL IDENTITAR GERMAN	266
Elisaveta IOVU IMAGOLOGIA LITERARĂ, DE LA SCALIGER LA JEAN-MARIE CARRE. SCURTĂ ISTORIE A DISCIPLINEI	272
Ingrid Cezarina-Elena BĂRBIERU LUMEA PERIFERIEI CITADINE ÎN ROMANUL „COANA TRUDA” DE VICTOR PAPILIAN	280
Dorin Sergiu URSUȚ DEMONTAREA PREJUDECĂȚII CU PRIVIRE LA INSIGNIFIANȚA PORTRETULUI ȘI A PEISAJULUI ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ	285

DESCHIDERA LUCRĂRILOR

CHIȘINĂU

8 iunie 2018

Stimate domnule Prorector, stimată doamnă Decan, onorată asistență, distinși invitați din țară și de peste hotare și, nu în ultimul rând, – dragi studenți,

Îmi permiteți să Vă salut din partea mea și a departamentului de Literatură Universală și Comparată al FLLS a USM, adresându-vă un cordial ”bun venit!”, împreună cu mulțumirile noastre pentru că ați răspuns și anul acesta invitației de a participa la evenimentul științific și cultural pe care îl organizăm în această perioadă, la sfârșit de primăvară – început de vară.

Anul trecut, de asemenea în această sală, anunțam că ne aflăm la cea de-a VI-a, dar, în realitate, la cea de-a IX-a ediție, dat fiind faptul că departamentul nostru, atunci - catedra de Literatură Universală, încă din anul 2009, sub conducerea dlui Sergiu Pavlicenco, doctor habilitat, profesor universitar, aproximativ în aceeași perioadă, la sfârșit de semestru universitar a început să organizeze câte un eveniment științific și literar cu participare internațională, dedicat diverselor teme și probleme din literatura națională și universală. Din anul 2012, cu mult profesionalism și dedicare ștafeta a preluat-o dna Tatiana Ciocoi, doctor habilitat, conferențiar universitar.

Iar acum cu o deosebită plăcere vreau să menționez că anul acesta conferințele noastre tematice au ajuns la ce de-a X-a ediție, cu alte cuvinte, marcăm un jubileu, care în condițiile când luptăm pentru a supraviețui, deoarece circumstanțele nu întotdeauna sunt în favoarea noastră, nu este deloc mic, jubileu care nu ar fi fost posibil fără de susținerea Dumneavoastră, dragi prieteni ai departamentului și ai conferințelor noastre. Unii dintre Dumneavoastră ne însoțesc și ne susțin de la primele ediții, alții s-au alăturat pe parcurs, dar vreau să vă asigur că apreciem foarte mult colaborarea cu fiecare în parte.

În ceea ce privește tema conferinței: ”Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune” – ne-am propus să ne încadrăm în discuțiile despre ce s-a întâmplat, cum s-a schimbat realitatea socială, politică și culturală în acest un secol după finalizarea Primului Război Mondial. În anul 1918 nu doar a luat sfârșit această conflagrație. Știm cu toții că în același an, la 1 decembrie, a fost declarată unirea tuturor provinciilor istorice, locuite de români, în cadrul unui stat național, eveniment de o însemnatate excepțională care a ramas în istorie cu denumirea de Marea Unire. Dar tot în același an apare și face ravagii în lumea întreagă gripa spaniolă, considerată cea mai letală pandemie după ”moartea

neagră” din perioada medievală. În decursul a doi ani (1918 – 1919) a omorât între 50 și 100 de milioane din populația terei.

Incontestabil, perioada care ne desparte de 1918 poate fi greu cuprinsă într-o formulă, caracterizându-se printr-o ambivalență de evenimente și de fenomene sociale, istorice și politice, prin lipsa unor repere unitare de referință, deseori oscilând între extreme (din acest motiv secolul al XX-lea deseori este apreciat ca secol al extremelor): dictatură, totalitarism, fascism, nazism, holocaust, lagăre de concentrare, exterminare în masă; Primul Război Mondial, cel de-al Doilea Război Mondial, tot felul de războaie civile și revoluții, criza economică mondială, divizarea bipolară a lumii și consecințele ei, Hiroșima și Nagasaki, ziduri, rățăciri, crize și răsturnări de valori, dar, în același timp și căutarea valorilor compensatorii: pluralitate, diversitate, dialog și toleranță, multiculturalism, internaționalizare, mondializare, cosmopolitism etc. (Pe ecran vedeți un caleidoscop de imagini, prin care am încercat să prezentăm unele dintre cele mai importante și cele mai recunoscute evenimente și personalități din acești o sută de ani.)

Progresul tehnico-științific: fața și reversul. În această perioadă de timp știința a cunoscut o dezvoltare impresionantă, facilitând existența omului, schimbând imaginea lui despre sine, despre lume (inclusiv acele despre spațiu și timp), despre locul său în univers. Bunăoară, conform statisticii, dacă la începutul secolului al XX-lea media speranței de viață era de doar aproximativ 45 de ani, peste un veac, inclusiv datorită descoperirilor în medicină, s-a ridicat la aproximativ 70 de ani. Dar, în același timp, știința a creat și armele de distrugere în masă.

Secolul XXI vine cu antinomiile sale. Printre metehnele lumii postmoderne amintim orientarea către consum, când chiar cultura se transformă în marfă, volatilitatea valorilor, birocratizarea, tendința spre omogenizare și uniformizare, atunci când se înmulțesc măștile și dispar persoanele. Omul contemporan devine vasal al tehnologiilor avansate, al telefoanelor inteligente, al rețelelor de socializare, al internetului și al imaginii TV. Totodată, aceasta este perioada cu cel mai mare și mai liber acces la informație, cu cele mai multe posibilități de manifestare și de afirmare.

În cadrul lucrărilor conferinței ne propunem să cercetăm în ce mod evenimentele importante din acest veac de extreme și de explozie a tehnologiilor s-au reflectat în literatură sau au avut vreun impact asupra literaturii și a sistemelor ideologice și filosofice ale secolului XX și începutul secolului XXI, pornind de la premisa că în literatură își găsesc expresia cea mai profundă și mai complexă toate schimbările și problemele vieții sociale, dar și spirituale ale omului. În același timp, vom încerca să urmărim și partea cealaltă a procesului: a avut literatura vreun rol în modelarea paradigmelor sociale și politice ale acestui veac? Influențele literaturii asupra gândirii, asupra schimbării mentalităților – care sunt acestea?

În continuare aş dori să adresez mulțumiri speciale dlui profesor universitar Gheorghe Manolache din Sibiu și dlui profesor universitar Vasile Spiridon de la Bacău pe care avem plăcerea să-i salutăm astăzi ca invitați de onoare ai conferinței, care ani la rând ne dăruiesc bucuria unui dialog academic deosebit și care anul acesta, în comparație cu anii precedenți, au depus un efort și mai mare pentru a fi astăzi împreună cu noi.

De asemenea, îi mulțumim din toată inima dnei Elena Prus, profesor universitar, doctor habilitat, Prorector pentru Cercetare Științifică și Studii Doctorale a ULIM, prieten de mulți ani al departamentului de Literatură Universală și Comparată, care susține mărinimos, inclusiv prin participări personale, toate inițiativele noastre științifice și culturale, precum și dlui Ion Plămădeală, doctor habilitat, șeful sectorului de Teorie și metodologie literară al Institutului de Filologie al AȘM care întotdeauna ne oferă privilegiul unei comunicări intelectuale la cel mai elevat nivel. Nu pot să nu-l amintesc și pe dl Anatol Moraru de la Bălți care este împreună cu noi de la prima ediție a conferințelor.

Mulțumirile noastre cele mai sincere sunt adresate tuturor, și celor numiți, și celor nenumiți, colegilor noștri de la Academie, de la alte instituții, oaspeților din țară și de peste hotare: este o plăcere și o onoare să Vă salutăm astăzi aici.

Acestea fiind spuse, îmi permiteți să declar lucrările conferinței deschise.

Emilia TARABURCA

doctor, conferențiar universitar,

directorul departamentului de

Literatură Universală și Comparată, USM

Emilia TARABURCA
doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

Maria PILCHIN
lector universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

DUPĂ UN VEAC: FAȚA ȘI REVERSUL. ARGUMENT

Aniversările, centenarele etc. provoacă dorința de a privi încă o dată în urmă, pentru a face unele totaluri, revizuirii și actualizări. Secolul trecut ne mai ține în „mrejele” lui. Revoluțiile, războaiele mondiale, loviturile de stat, modificările teritorial-geografice, depresiunile economice, unele reluându-se circular și la sfârșitul secolului – toate acestea constituie un caleidoscop tematic și ideatic prolific pentru cercetător.

Ne întrebăm în ce mod evenimentele importante din acest veac de mari transformări s-au reflectat în literatură sau au avut vreun impact asupra literaturii și a doctrinelor ideologice și filosofice ale secolelor XX și XXI, ne referim la impactul lor asupra literaturii și culturii, în general, și asupra scriitorului și omului de artă, în particular. La rândul ei, a avut literatura vreun rol în modelarea fizionomiei sociale și politice a acestui veac, în schimbarea paradigmatelor de înțelegere a lumii? În ce mod epoca și-a lăsat amprenta pe paginile scrise de ficțiune, memorialistică, epistole ale creatorilor. Și-a schimbat poezia structura, a intervenit vreo modificare de paradigmă poetică după? Astăzi războaiele, conflictele ideologice și politice sunt transformate în *show*, nu se mai luptă pe câmpul de luptă, ci în tranșeele din mass-media. Câștigă acel care a reușit să convingă opinia publică. Dar aceste metamorfoze actuale păstrează încă mirosul prafului de pușcă din 1914 și drama scindării din 1939. Modificările care au survenit în ultimul secol (în plan social, politic, economic, ca mod de viață, de gândire), în comparație cu cele din veacurile precedente (după ritmul de dezvoltare și accelerarea tuturor proceselor ultimii 100 de ani pot fi comparați cu un mileniu întreg din trecut), par să fi schimbat ADN-ul gândirii umane.

Primul război mondial (1914-1918) și revoluția bolșevică din Rusia (1917): au accelerat sau, dimpotrivă, au stopat progresul omenirii? Perspective de abordare: realitate și mit, adevăr și falsificare; catastrofă istorică sau salvare, idealizare sau denigrare? Utopiile, dictaturile, autoritarismele și totalitarismele de tot felul: de ce revin, de ce există cei care încearcă a le invoca? Omul recent și omul nostalgic – care sunt rădăcinile acestor moduri de raportare la existență? Sfârșitul poate fi/ a fost un nou început (o sută de ani de la sfârșitul Primului

Război Mondial)? Transformările teritoriale locale, Marea Unire de la 1918: unirea românilor mai este actuală/ posibilă astăzi?

Democrația declarată și cea adevărată, totalitarismul, comunismul, represiunile, Holocaustul și nazismul au configurat un secol de rătăcirii, de răsturnări de valori, de criză a valorilor, dar, în același timp, și de elaborare a valorilor compensatorii. Revoluția și reacțiunea, divizarea bipolară a lumii și consecințele ei, reforma ideologică și contrareforma sunt episteme ale epocii, care nu pot fi ignorate.

Arhitectura de securitate din perioadele interbelică și postbelică, zidul berlinez, Prutul ca un zid al arealului românesc, URSS, țara cu domiciliul obligatoriu, fericirea de după sârma ghimpată, „războiul rece” și „perestroika”, destrămarea URSS și a lagărului socialist, decolonizarea și evoluția lumii postcoloniale – alte planuri de referință ale acestui veac. Viața de după: Uniunea Sovietică și Uniunea Europeană: doar diferențe sau și similitudini, idealism și scepticism? Procesul de globalizare, de dispariție a frontierelor, pluralitatea, diversitatea, multiculturalismul, mondializarea, cosmopolitismul și naționalismul – pot fi soluții de depășire ale ororilor și erorilor trecutului? Libertatea și demnitatea vieții umane sunt doar lozinci convenabile sau constituie valori obiective? Schimbarea statutului femeii în ultimul secol este doar declarativă sau reală?

Apare fireasca întrebare dacă au dreptate acei care anunță falimentul civilizației moderne? Ea vine din dilemele lumii postmoderne, din contradicțiile ei, din competiția și rivalitățile umane, din opozițiile de interese economice și geopolitice.

Doctrinile politice și filosofice au afectat profund evoluția culturii universale, având un impact puternic asupra dezvoltării literaturii și artelor în acest secol al extremelor. Conflagrațiile politice și ideologice ale secolului trecut au fost însoțite și de explozii de ordin estetic, filosofic și artistic, mai mult sau mai puțin vizibile: literatura modernistă/avangardistă și postmodernistă versus literatura de tip tradițional (literatura realistă), literatura angajată și antiliteratura, literatura minorităților de tot felul, literatura subculturilor etc. Aceleași fenomene, evenimente sunt interpretate în mod diferit de persoane cu convingeri politice și estetice artistice diferite. Și textele literare atestă din plin această polifonie a opiniilor.

Este adevărat că trebuie să ne respectăm trecutul, oricare ar fi fost acesta. Mai bine zis, este nevoie să ni-l asumăm, să îl înțelegem. Generațiile tinere au nevoie de competențele necesare de revizitare a trecutului. Vorbim despre o revenire detașată, cu spirit critic și creativ, cu judecăți de valoare neangajate politic etc. Să ne cunoaștem trecutul, să nu-l radiem din memorie, pentru că „semințiilor condamnate la o sută de ani de singurărate nu le este dată o a doua șansă pe pământ” (Gabriel Garcia Marquez ”Un veac de singurărate”).

Gheorghe I. MANOLACHE

*doctor în filologie, profesor universitar, Institutul de Studii Universitare
de Doctorat al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu (I.O.S.U.D.)*

Multprețuiți colegi de dincolo și dincoace de Prut,

Stimată Doamnă Prorector Elena Prus,

Stimată Doamnă Decan Ludmila Zbanț,

*Dragi invitați din Franța, Belgia, Marea Britanie, Belarus și din alte
universități europene,*

*Stimați participanți la cea de-a VII-a ediție a Conferinței Internaționale
organizate de Departamentul de Literatură Universală și Comparată al
Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat din Moldova,*

Sunt convins că ați remarcat contopirea într-o sintagmă atotcuprinzătoare a nimbului ființial, la care am apelat în exordiu, nu pentru a respecta o cutumă de adresare, ci pentru a marca o necesară corecție a curbei istorice a secolului trecut, trasate ca urmare a unor decizii, nedrepte și arbitrare, de înstrăinare și separare; mai presus de voința noastră, vreme de trei sferturi de veac. Faptul, că ne regăsim la fiecare ediție, occidentali, mitteleuropeni, estici ș.a.m.d. confirmă voința comună de a ne desprinde de pe spirala istorică a singurătății și a ne refixa traseul ontologic în funcție de punctul fix al rostului nostru românesc: limba și neamul.

Ne-am întâlnit, prin urmare, spre a răspunde provocării din generic: „Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune” cu soluții la o serie de întrebări fundamentale referitoare la heteronomia fenomenului literar și, în subsidiar, de a ne face cunoscute așteptările posibile cu privire la rolul creațiilor literare în remodelarea fizionomiei sociale, culturale și politice ale celui de-al treilea mileniu, în schimbarea paradigmatelor de reînțelegere și reasumare a recurilor axiologice ale modernității, dezvoltată ca acoladă a crizelor secolului al XX-lea

Dincolo de iregularitățile, antagonismele, atrocitățile și paradoxurile secolului - din care nu lipsesc liberalismul și totalitarismul, comunismul și libertatea confiscată, nazismul și stalinismul, crizele umanismului și ale umanitarismului, monadele noii ordini, tranchilizantele globalizării cu pletora lor de rățaciri, răsturnările axei de valori tradiționale - răzbate alternativa ficțională regăsită în lumile posibile, cu pansamentele lor utopice și/sau în redeschiderea unor trasee distopice inerente unei aventuri de lungă durată.

Data fiind complexitatea problemelor propuse spre analiză și discuție, salutăm inițiativa organizatorilor de a sugera o abordare inter- și/sau transdisciplinară; oricum, una tolerantă în fața diversității de perspective și opțiuni exegetice: literare, culturologice, istoriografice, sociologice, filosofice, politologice etc.

Axiomele transdisciplinarității, în varianta manifestului lansat în 1996 de Basarab Nicolescu, (trad. 1999) infirmă eșecul proiectelor moderniste, mai vechi ori de dată mai recentă, de a construi structuri omogene, ignorând diversitatea de realități sociale, culturale, politice ș.a.m.d. ce atestă prezența mai multor lumi, fiecare cu norme generale de ființare, inadecvate unele celorlalte, și, mai cu seamă, inoportune celor care își revendică drepturi hegemonice. După cum se cunoaște, comunismul, nazismul, globalismul au forțat limitele discontinuității, fără a ține cont de faptul că universul în care trăim nu este unul omogen, ci, mai curând, o realitate pluristratifica(n)tă, fiecare continent, uniune statală, regiune sau țară avându-și propria dinamică de funcționare: una structural-diferită de la caz la caz.

Ceea ce i se poate imputa secolului trecut este faptul că nu a luat în calcul efectele istorice ale discontinuității, fenomen ce implică existența, între lumi și dincolo de ele, a unei zone de „non-rezistență”, una ce nu poate fi cuprinsă de/în experiențele, reprezentările, descrierile, imaginile sau formalizările imaginarului nostru. Este vorba despre o zonă translucidă ontologic, de transparență absolută a umanului, asociată, de Basarab Nicolescu, sacralului, diviziune ce face posibil ca fluxul de informație, virtualizată sau nu, să traverseze toate nivelurile/straturile universului în care trăim, asigurându-le coerența, autoconsistența și toleranța.

Această dimensiune „sacră” a umanului, reactivată ca replică la „moartea omului” (proferată de Michel Foucault) este transferată de Basarab Nicolescu în misiia „Terțului Ascuns” de a juca un rol vital în interacțiunea *dintre* „Obiectul transdisciplinar”, asumat ca „ansamblul nivelurilor de realitate” (biologică, socială, politică, economică, ideologică, culturală, etnică etc.) și zona sa complementară de „non-rezistență” și „Subiectul transdisciplinar”, admis ca „ansamblul nivelurilor de percepție” și aria sa complementară de „non-rezistență”.

Este vorba despre un fenomen subtil, inaccesibil celor angajați unidirecțional, disciplinar sau expansionist, care face posibilă, prin zona de „transparență absolută”, comunicarea dintre „fluxul de informație ce străbate lumea exterioară” și „fluxul de conștiință ce traversează universul interior”, epifenomen ale cărui fizionomie și fiziologie suntem invitați să le radiografiem, firească și fără complexe de inferioritate sau superioritate în lucrările Conferinței internaționale de față.

Epistemologic, inițiativa colegilor de la Departamentul de Literatură Universală și Comparată al Universității de Stat din Moldova, se bazează pe acceptarea exploziei complexității universului în care trăim, muncim și gândim, începutul de secol XXI venindu-ne în întâmpinare cu o provocare fără precedent: impactul cu „boomul informațional”, incontrollabil și imprevizibil, derutant și contradictoriu, prin care luăm act de transparența și pluristratificarea universului transuman în care ne este dat să conviețuim.

Stimați participanți, în ciuda desincronizărilor (cu care suntem, adesea, asociați), pledoaria mea, pentru o firească reasezare în paradigma transumană, certifică acceptarea complexității și asumarea unei noi/alte încadrări istorice, asociate cu o ideologie, un imaginar și o estetică specifice și suficient de rezervate în ceea ce privește recurența practicilor tardo- și postmoderniste. Opțiunea transumanistă, la care mă refeream, ne invită la o redefinire bipolară a Omului: pe de o parte una transumanistă, care să accepte, alături de moștenirile modernismului și de masivele „îmbunătățiri” tehnologice din epoca postindustrială și necesara reîntoarcere la setul de valori postumaniste, aflate în arsenalul secolului al XX-lea: cele de dinainte de moartea foucaultiană a omului modern.

Este un moment istoric în care, pe fondul ascensiunii digitalizării, cyberculturii, extropiei etc., filosoful britanic Max More admitea că transumanismul nu respinge, *ex abrupto*, valorile iluministe și propensiunea umanismului pentru rațiune și știință, devotamentul față de progres, valorizarea și ameliorarea existenței umane (sau transumane) în această viață în care suntem contorizați biologic, social, cultural, politic, ideologic ș.a.m.d. Ceea ce conferă „specificul” diferenței dintre transumanism și umanism se recunoaște în anticiparea și acceptarea modificărilor radicale (de către transumanisti) ale naturii și ale posibilităților vieții noastre de a ține cont de și a se acorda cu progresul științelor și tehnologiilor de vârf. Cu predilecție a celor pozitive, care ne vor permite să depășim limitările umane fundamentale; cu precădere, a celor din sfera problemelor etice implicate în dezvoltarea și utilizarea noilor tehnologii destinate ameliorării condiției umane. (v. More, Max „Transhumanism: Toward a Futurist Philosophy”, in „Extropy” 6 (Summer), pp. 6–12, 1990 (Revised June 1994 and 1996); „Pancritical Rationalism: An Extropic Metacontext for Memetic Progress”, in EXTRO-1 Proceedings, Extropy Institute, 1994) etc.

Așadar, dacă, în postumanism „Omul este prezent la propriile funeralii, cum ar putea atunci «El» să fie mort?”, se întreabă, nedumeriți, transumanisti (v. Neil Badmington, „Theorizing Posthumanism”, in „Cultural Critique”, nr. 53. Paris: 2003, pp. 10-27). În căutare a unui astfel de răspuns am pornit, pe un drum lung, de la Sibiu la Galați și apoi Chișinău, „forțând frontiera”, împreună cu distinsul universitar Vasile Spiridon, care mi-a fost călăuză și sfetnic pe cale...și, evident, un neîntrecut hermeneut al „cântecului cucului”...

Dincolo de toate, vreau să-i mulțumesc, neconvențional, Doamnei conferențiar Emilia Taraburca – sufletul acestei Conferințe de răsunset European! – pentru șansa de a putea vorbi deschis despre provocările transpost-, neo-umanismului, forjate prin experiențele „devastatoare” ale modernismului și cele „slabe” ale postmodernismului în care Omului i-a fost dat să treacă prin iadul Holocaustului și al Hiroshimei să aselenizeze, să cloneze și să reasculte „Simfonia a V-a”(în Do minor opus 67), a „Destinului”...

ALTERNATIVA OPTZECISTĂ LA CANONIZAREA ROMANULUI ISTORIC

Reconstituirea liniilor de forță ale „retablu-lui postmodernist” destinat romanului istoric optzecist presupune atât „schițarea” climatului socio-cultural dominant, cât și „inventarierea” prezențelor semnificative din viața literară a vremii (1979/80 – 1989/90), precum și sistematizarea postulatelor ce caracterizează discursul, replica optzeciștilor la adresa form(ul)ei canonice a romanului istoric, recunoscută într-un model teoretic, „o paradigmă” alternativă de fapt.

Literatura anilor '80 s-a aventurat în noua „deltă” convinsă că „autenticitatea scriiturii” nu se mai recunoaște în „satisfacția estetică modernistă”, ci în mimarea ludică, parodică, ironică a „sapiențialității”, subsumate încercării agonistice de a resuscita „golem textului”, asumat ca o „mașinărie monstruoasă cu mii de tentacule și papile” prin care se absoarbe, se anihilează și fagocitează realul.

Cuvinte-cheie: recontextualizare, fragmentarism, autobiografie, montaj, colaj, textualism, autenticism, establishment, intertextual, metaficțiune, historiografie, intertextualitate, parodie, pastişă etc.

The reconstitution of the force lines of the generation '80 fiction's "postmodernist" retable would imply both a "sketching" of the dominating social-cultural climate and an "inventory" of the meaningful presences from the literary life of the times (1979/80 - 1989/90) and of the postulates which characterize generation 80's discourse, its reply, all recognized in a theoretical model, in fact an alternative "paradigm".

The literature of the '80s ventured in this "delta" convinced that "the authenticity of writing" does not lie anymore in the "modernist aesthetic satisfaction" but also in the parodical and ironical imitation of the "sapientiality". Everything is subsumed to an agonical trial of resuscitating the golem of the text: a monstrous machine with thousands of tentacles and papillae by which the real is absorbed and annihilated.

Keywords: recontextualization, fragmentarism, autobiography, montage, collation, textualism, authenticity, establishment, intertextual, metafiction, historiography, intertextuality, parody, pastiche etc.

1. Mecanisme fagice și emice implicate în crearea unui „spațiu social” securizat politic și adecvat imagologic directivei

Reperete climatului socio-cultural, în care scriitorul român a trebuit să trăiască și să „producă” literatură, pot fi restrânse la o serie de indicii, circumscrise mediului politico-ideologic, avariat și alterat, al anilor '80. Dominanta aspectivă, vizând ierarhizarea și subordonarea politică unanimă, conturează, per ansamblu, formele cofrajului ideologic în care a fost turnat materialul de construcție al „centralismului democratic”, preconizat a fi utilizat în edificarea societății totalitar-comuniste. Reperete, prin care se concretizează un atare mecanism de subordonare, țin de concentrarea graduală a puterii în structuri de partid și de stat, de centralizarea, cenzurarea și de repartitia informației după principiile centraliste ale partidului comunist ș.a.m.d.

Chiar dacă, politic, civic, ideologic, tematica literaturii era acerb ținută sub observație, uneori, de-a dreptul imobilizată sub ghearele inflexibile ale

cenzurii, autorii optzeciști transmiteau, ori de câte ori li se ivea prilejul, semn(al)e de retivitate, frânând sau chiar boicotând subordonarea și supravegherea ideologică, prin recursul la form(ul)e duplicitare: parodice, ironice, ludice, palinodice etc. În plan scriptural, „delegitimarea” modernismului aseptice este marcată prin disoluția oricărui sistem ierarhic de transpunere artistică, prin întreținerea unei acute suspiciuni cu privire la primatul modernismului canonic, preocupat de omnisciență, purism estetic, parabolizare și obiectivitate. Fragmentarismul, micile adevăruri, relativizarea unicei perspective, parodiarea și abordarea ludică a caracterului rafinat, erudit, subtil, ezoteric al po(i)eticii moderniste sunt soluțiile particulare prin care optzecismul își marchează atât atitudinea ironică, peiorativ-discreționară față de tendințele totalizatoare, cât și suspiciunea, în raport cu reflexele așa-zisei libertăți de expresie.

Prin urmare, sunt emerse acele forme de independență, aparent ludice și „bășcălioase”, cu ajutorul cărora să se poată denunța „emancipările” de sub protectoratul canonului modernist și, în plan artistic, să se revadă clauzele de promovare ale contactelor (i)mediate cu „sistemele naturale”, indiferent de ipostazele coagula(n)te ale acestora. Meandrele trecutului dejist și subteranele „întunecatului deceniu”, redescoperite prin intermediul romanului românesc al anilor '60-'70, exploatate, prelucrate și propulsate, ca resurse ale unor standarde tabuizate, vor constitui paregoricul de sub faldurile căruia se va recupera consubstanțialitatea experimentală a canonului modernist.

În consecință, scriitorul optzecist nu va mai putea rămâne indiferent la efectele transpolitice ale unor atare „strategii fatale”, divulgate (cu voie de la partid!) în transparența, „obscentitatea” și canibalismul unui univers politic „obez”, „hipertelic” și „metastaziat” [1, p. 18]. Așa cum au dovedit-o (nu de puține ori!), promotorii „noului flux” știau, însă, că strategiile inevitabile, de care se folosea puterea politică și administrativă, în varianta „fagică” și „emică”, erau dependente de mecanismele indispensabile propagandei ideologice. Drept urmare, ele au fost folosite, *tale quale*, de puterea politică a vremii, pentru a-și crea „spațiul social” securiza(n)t, de care avea neapărată nevoie. Asemenea manevre își probau eficiența doar prin (co)prezență (ca/în pereche!), compensând și recuperând fiecare, pe cont propriu, după cum semnaleză Zygmund Bauman [2, p.178], lacunele sau deficiențele, pierderile celeilalte strategii, în cazul în care una dintre ele ar fi fost avariata.

Dacă, în cazul optzeciștilor, manevra „fagică”, „inclusivistă” interferează și asimilează (prin debuturi colective, cenacluri, antologii tematice etc.) „necunoscuții” cu „semenii”, strategia „emică”, exclusivistă îi contopește cu „străinii” aflați în afara sistemului și, indirect, a câmpului literar existent. Împreună, însă, ele polarizează „necunoscuții” și încearcă să elimine distanța supărătoare și îngrijorătoare (politic) dintre polul zgomotos al „generației în blugi” și cel al „străinilor”(de sistem) care au refuzat, cu retivitate, orice subordonare la directivă. Având, în cele din urmă, repercusiuni, cu efecte

directe în interzicerea dreptului de semnătură editorială, „străinii” (de ideologia partidului!) au fost, într-o primă etapă (1950-1960), izolați (recte: încarcerati!) și, mai apoi (după eliberarea din pușcăriile comuniste), ținuți sub „supraveghere”. „Necunoscuților”, în schimb, li se oferă alternativa unui autentic *sau/sau*. Altfel spus, „sau” să se conformeze politic și să fie înregimentați ideologic, asemeni majorității scriitorilor vremii, „sau” să se considere excluși din establishment, împreună cu cărțile lor cu tot. În rezumat: „sau” să „joc” după regulile impuse de partid, „sau” să fie dați la o parte din „jocul serios al literaturii”. Doar în această variantă a lui *sau/sau*, cele două strategii (emică și fagică) pot conta ca negreșit control, politic și ideologic, asupra spațiului literar al anilor '80.

Cum, lesne, se poate subînțelege, ele fac parte dintre instrumentele indispensabile „dominației culturale”, cu mențiunea că, aceste strategii, nu sunt, nicidecum, „soluții definitive” ale „problemei optzeciștilor” și nici ale neliniștii pe care „promoția în blugi” o stârnea în sânul puterii politice, în principal, și a establishmentului literar, în subsidiar. Ambivalența endemică, caracteristică statutului de precursori ai postmodernismului literar, manifestată în asumarea rolului de reformatori, desantați în „salonul literaturii” române moderne, a făcut ca o bună parte dintre optzeciști să fie amânați editorial, marginalizați publicistic și/sau refuzați de a fi „membri” ai Uniunii Scriitorilor.

Pentru că, în fond, asemenea stratageme nu reprezintă decât modalități perverse de a „ține problema sub control”; pe considerentul că, oricine se ocupă de cenzură în viața culturală și răspunde de securizarea „spațiului literar”, poate spera să retransforme fenomenul aporetic al „necunoscuților”, într-unul de prepotență culturală. Nivelul și scara acestui tip de oprimare reflectă nivelul hegemonic și scala despotică a „controlului general al partidului”, resimțit la/în toate domeniile vieții sociale și culturale din România lui Ceaușescu. Sentimentele confuze și ambivalente, trezite de prezența „necunoscuților”, a „veneticilor literari”, a celor prea puțin definiți și prea puțin determinați prin categoria „ceilalți”, au determinat acutizarea fenomenului de marginalizare. Nefiind *nici* semenii, *nici* străini, fiind, totuși, și una și alta, în mod potențial(!), optzeciștii se lansează într-un asalt asupra canonului. Reacția modernilor și a ideologilor poate fi circumscrisă proteofobiei, egală în intensitate cu „anxietatea” neînțelegerii schimbării polimorfice din cadrul vieții literare și pregetarea de a nu mai ști cum să „mergi mai departe”.

În construirea și întreținerea „spațiului social”, sentimentele sunt fie suprimate, fie reduse la un rol secundar (atunci când se exteriorizează), după cum, în inventarea „spațiului moral”, nu se mai ține cont de regulile care defineau „spațiul social”/„cognitiv”, explicația fiind că definițiile sociale ale proximității și ale distanței sunt eludate. În optica lui Zygmund Bauman, „obiectele creării spațiului cognitiv” sunt „ceilalți cu care trăim. Obiectele creării spațiului moral sunt ceilalți pentru care trăim – Acești ceilalți rezistă oricărei clasificări” [2, pp.180-181]. Dacă „proteofobia” reprezintă forța

determinantă a creării spațiului cognitiv, „proteofilia” determină eforturile de elaborare a spațiului estetic. Apelând la tehnica „falsei întâlneri” și/sau la cea a „neatenției civile”, ca instrumente ale creării „spațiului social” și/sau „cognitiv”, optzeciștii vor marșa pe „distribuirea inegală” a „interesului”, a „curiozității”, a „capacității” parodic-ironice, ludice, palinodice etc., ca repere ale unei po(i)etici revendicate de „spațiul estetic”. În ceea ce-i privește pe optzeciști, crearea „spațiului moral” se regăsește atât în disoluția reliefului social, cognitiv și estetic, cât și în instaurarea actului moral al experienței, într-o variantă similară celei sugerate de Arne Johan Vetlesen [3, pp. 371-386].

În cazul apariției la orizont a romanului istoric optzecist, „proteofobia” se referă la teama produsă în sistem de prezența acelor fenomene alotropice și fluctuante, ce sfidau, cu nonșalanță, barierele ideologice și pragurile tematice, estetice, filosofice etc. impuse de/prin plenare, consfătuiri și „congrese” periodice ale scriitorilor. Administrații spațiului socio-cultural autohton au utilizat-o, alături de „proteofilie”, ca filtru permeabil pentru curățarea de „impurități” și reciclarea „necunoscuților”, considerați „reziduri”, „corpuri străine” infiltrate în acest proces, deopotrivă, fagic și emic. Sau, în varianta lui J. Baudrillard, „anomic” și „anomal” [4, p.41]. Ocluzarea informației, spre și dinspre exterior, corelată cu ecluzarea și drămuirea strictă a circulației „veștilor”, în interior, constituia, la acea dată, nu numai mijlocul cel mai eficient al vârfului ierarhiei de a-și păstra superioritatea intangibilă, ci și calea de a anemia viața interioară la bază, cu intenția de a institui o variantă, cât mai ușor cu putință, „administrabilă” [5, p.18].

Sentimentul încorsetării într-o ierarhie de fier, impasibilă și imposibilă, dispusă la a „strivi” individul, în orice încercare de nesupunere sau de greșeală, convingerea că, în cadrul sistemului, omul nu e decât un obiect fără importanță și fără identitate, precum și „izolarea informațională tot mai impermeabilă”, au generat frica de monstruoșitatea sistemului din care să nu se mai poată evada. Iar frica are drept corolar, pe de o parte, suspiciunea „tuturor față de toți” și, pe de alta, secretomania, cultul și înălțarea Informației pe soclul unei adevărate „divinități malefice” [5, p. 26]. Vorbind despre succesul la public al romanelor „obsedantului deceniu”, Mircea Cărtărescu insistă asupra situației conform căreia, „într-o lume fundamental neliberă” se apreciază fiecare „grad de emancipare”, raportat nu atât la libertatea nefalsificată, cât, mai curând, la o precedentă stare de o și „mai mare supunere” [6, p. 134]. Conferind modulul satrapic de guvernare, stalinisto-dejist, atributele „țapului ispășitor”, op-urile despre teroarea comunistă din anii '50, „hibridizate” puternic cu „doricul referențial”, validau, prin ricoșeu, noua modalitate de guvernare (național-comunistă) din anii '70.

Referitor la „oamenii de stat” (Stalin, Hrușciiov, Dej, Carol, Antonescu etc.), ori la unii dintre liderii politici ai „întunecatului deceniu” (Ana Pauker, Teohari Georgescu, Alexandru Nicolschi ș.a.), reintrați în „atenția publicului” pe filiera romanului istoric, observăm că aceste „figuri” reprezintă ceea ce

psihanaliza aproximează prin „elementele de ambivalență”. Ca urmare, într-o primă fază, predomină tehnica romanescă de a remorca, la „istoria personală” a unor asemenea „figuri” din avantscena „marii istorii”, o responsabilitate excesivă pentru „curente de opinie” și schimbările bruște din societate. Se trece, însă, prea lejer peste constatarea că au fost readuse, în atenția publică, fenomene și fapte reprobabile care, cu certitudine, proveneau și/sau purtau girul aprobator al „poporului muncitor” și de care, în consecință, niciun individ n-ar fi fost „responsabil” doar de unul singur [7].

Astfel, în perspectiva unui „transfer malefic bun”, romanul istoric al anilor ‘60-’70 nu respingea „comunismul în sine”, deși se admitea că, în trecutul recent(!), se comiseseră unele „greșeli” datorate „mărginirii” unora dintre liderii politici, care „denaturaseră” această doctrină, aplicând-o „arbitrar și abuziv”; astfel de situații au condus, inerent, la tragedii „individuale” și/sau „colective”, de tipul celor descrise, cu talent și „bună-credință”, de un prozator ca Marin Preda [6, pp. 134-135]. Acest fel de a vedea, recepta și de a interpreta faptele și fenomenele era prezent, însă, (în aceeași perioadă) și în atitudinea revoluționară a partidului, care, oficial, prin vocea revoluționară a liderului său N. Ceaușescu, condamnase, în repetate rânduri, „guvernarea Dej”, eliberând din închisorile comuniste preoți, oameni de știință, militari de carieră ș.a., intelighentsia vechiului regim. De aceeași grație din partea partidului se vor bucura și scriitorii Radu Gyr, Nichifor Crainic, Dinu Pillat, Al. Paleologu, Constantin Noica, N. Steinhardt, Ion Caraion, Ștefan Aug. Doinaș, V. Voiculescu, Ovidiu Cotruș *et al.*, mulți dintre aceștia fiind reintegrați propagandistic în paginile revistei de export „Glasul Patriei”.

În condițiile în care, la sfârșitul anilor ’80, „lumea românească” se deteriorase exponențial la „toate nivelurile” și în toate „compartimentele” sale, printre „realitățile” cotate ca poziții avantajoase, semnalăm, pe de o parte, establishment-ul scriitorilor simpatizați de partid, și encomionul ceaușist, ambele agreeate în literatura oficială, din considerente de ordin politico-ideologic, în primul rând. Pe de altă parte, învederăm enclavizarea literară, ca fenomen artistic underground, împreună cu recursul la duplicitate și tăcere, ca forme românești de rezistență a intelighentsiei, supravegheate paranoic, după cum se poate constata din paginile *Cărții albe a securității* [8]. Cenzura și autocenzura erau gândite ca forme utile de a securiza sistemul.

Acutizarea cenzurii, la mijlocul anilor ’80, prin controlul circulației informației, atât la „bază”, cât și la „vârf”, este forma de opresiune cea mai profund resimțită de către scriitorii tineri, în special, dar, în egală măsură, și de către cei consacrați. În România ceaușistă, Laurențiu Ulici a disociat patru niveluri ale „filtrării” cenzoriale, de densitate și intensitate crescândă: cel al editurii/ revistei, al Consiliului Culturii, al secției de propagandă de la C. C. și al Securității. În practică, acestea se completau cu „precenzura” și „postcenzură”, ca forme de autocenzurare induse și/sau impuse scriitorului (în actul „publicării”) și cititorului (în „faptul” lecturării).

În consecință, scriitorul nu îndrăznește să publice tot ceea ce gândea, „cititorul model” nu îndrăznește să discute public despre ceea ce reușea să deconspire din ansamblul narativ al „instrucțiunilor” distribuite. Mircea Cărtărescu opina că ar mai fi existat și o cenzură inversă, diabolic eficientă. Este vorba despre tolerarea opțiunilor nonconformiste recunoscute în predilecția pentru „primatul” și „autonomia” criteriului estetic, ori în pasiunea pentru anumite „-isme ale contemporaneității”, fără a se intui că „driblarea prezentului” era, de fapt, „programată” și agreată de cei aflați la putere.

Mai mult chiar, după 1965, când, vreme de aproape două decenii, cenzura fusese formal desființată, ea va continua, totuși, să funcționeze (e drept, “destul de relaxat”!), printr-o colaborare tacită a „cenzorilor” cu unii dintre „scriitorii revoluționari”, autori ai unor dezvăluiri istorice acceptate și/sau chiar „încurajate” de establishment. Prin urmare, atât datorită cenzurii, remarcate în cazul eliminării capitolului despre Stalin din *Delirul* de Marin Preda, precum și subversiunii ori autocenzurii, tocmai adevărul, curajul și „credibilitatea” acestor cărți au avut de suferit cu mult mai mult decât substanța lor estetică.

Drept urmare, în ceaușism, romanul și istoria au avut un concubinaj atent supravegheat și, aparent, nelipsit de probleme; în sensul că, profitând de breșă creată în urma dezghețului ideologic, literatura a virat către neomodernism, lăsând în urmă romanul istoric à la Paul Anghel & comp., cu devoalarea trecutului recent cu tot. Nici măcar multdiscutatul esopism nu mai reprezenta o cale de întoarcere la „subiectele licite din trecut”, așa că, mai curând, putem vorbi despre un dialect naratorial oblic, extins asupra prezentului, ca soluție la compromis și/sau variantă la fenomenul de avarie culturală. Acuzația de concesiile făcute, prin omisiune, puterii politice, va veni abia după decembrie '89. Atitudinea critică va fi vizibilă, mai ales, dinspre versantul optzecist, care și-a declarat, *ab initio*, aderența la real, noii ficționari considerându-se apărătorii unui „realism” netrucat, „apăsător, banal și fotografic”. Este vorba despre intenția de a restitui literaturii „conștiința trădării involuntare a trecutului” de care și ea s-a făcut, în egală măsură, culpabilă. E drept că optzeciștii nu au „mistificat” realitatea vremii. Ori, dacă au făcut-o, s-au limitat, într-o măsură mai diminuată, față de elanul prozatorilor canonici, în a o face acceptabilă. În acest sens, ei au adus în plus, cu precădere, prin liderul junimismului (Mircea Nedelciu), o indeniabilă nuanță etică, alături de experimentalismul tel quel-ist; ambele de netrecut cu vederea, în contextul tot mai degradat al vieții sociale și literare românești din faza terminală a comunismului.

Despre disidența românească din anii '70-'80, ca formă deschisă de manifestare schismatică, a „dezacordului față de politica oficială” a partidului, putem vorbi doar luând în calcul atât tentative eșuate, de tipul celei reținute în cazul scriitorului Alexandru Jar. La sugestia lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, la 15 mai 1956, în cadrul unei ședințe a Uniunii Scriitorilor, Alexandru Jar s-a ridicat și a protestat contra exercitării, prea ferme, a controlului manifestat de conducerea de partid, în raport cu libertatea de creație promisă scriitorimii

române. Și, cu toate că scriitorul vizat era prieten cu Gheorghe Gheorghiu-Dej (care, de fapt, l-ar fi instigat împotriva scriitorilor proletcultiști), Alexandru Jar, după această „ieșire critică”, a fost exclus din Uniunea Scriitorilor, trecut la index, cu interdicția de a fi citat și/sau citit. Evident, a mai existat și o disidență benignă, începută în jurul anului 1967, odată cu/prin expedierea în Apus a manuscrisului *Ostinato* al lui Paul Goma.

Este momentul în care, în literatura română postbelică, se va recurge la discursul subversiv. O atare modalitate va căpăta, însă, contur și forme evidente, abia după 1980, odată cu volumele de debut ale lui Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Stelian Tănase, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Ioan Lăcustă, Sorin Preda, Ioan Buduca, Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Nichita Danilov *et al.*, dar și cu publicarea unor cărți de maturitate ale promoției șaptezeciste, semnate de Eugen Uricaru, Mihai Sin, Mircea Dinescu, Gabriela Adameșteanu, Emil Brumaru ș. a. Menționăm că antenele criticii de întâmpinare vor detecta „ascendentul valoric” al debuturilor optzeciste, față de cel al generației anilor '60-'70. Dacă despre o „literatură samizdat” este riscant a se vorbi, există, în schimb, scriitori cărora partidul le-a suprimat dreptul de apariție publi(cisti)că și/sau editorială. Ne referim la Mircea Dinescu, Octavian Paler, Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Dan Petrescu ș.a. Cu atât mai mult, scriitorilor emigrați în Occident și, ca urmare, „excluși” din circuitul cultural și literar: Paul Goma, Bujor Nedelcovici, Alexandru Papilian, Mircea Iorgulescu, Florin Gabrea, Dumitru Radu Popa, Mircea Săndulescu, Andrei Brezianu, Maria Mailat, Adina Keneres, Norman Manea, Alexandra Târziu, Matei Vișniec, Marian Popa, Dorin Tudoran ș.a.m.d.) li s-au a retras cărțile din librării și biblioteci, odată cu izolarea lor la „fondul secret”, intrând în vigoare și interdicția de cercetare și citarea lor. Potrivit lui Ion Simuț, această blocadă culturală „a însemnat o sărăcire continuă a imaginii literaturii române, așa cum era ea vehiculată acasă. Din păcate, din această traumă a cenzurii nu ne-am revenit pe deplin nici astăzi, după un sfert de veac de la reîntregirea literaturii române” [9], conchide, dezabuzat, autorul.

Un fenomen, mai puțin discutat, se poate observa din amânarea, *sine die*, spre publicare a unor cărți valoroase, pe motiv că se abăteau, tematic, în primul rând, de la „directivă”. *Malul albastru* (1990) de Gellu Naum; *Pândă și seducție* (1991) de Nicolae Breban, *Îngeri maculați* (1990) de Maria-Luiza Cristescu, *Cartea eșecurilor* (1990) de Mircea Mihăieș, *Înnebunesc și-mi pare rău* (1990) de Florin Iaru, *Corpuri de iluminat* (1990) de Stelian Tănase, *Utopia posesiunii* (1990) de Dorin Popa, *Radiografia clipei* (1990) de Leonard Oprea, *Deasupra lucrurilor, neantul* (1990) de Nichita Danilov, *Credință și frig* (1990) de Aurel Ștefanachi, *Mașina de uitat* (1990) de Nicolae Prelipceanu, *Verile după Conachi* (1990) de Lucian Vasiliu, *Furcile caudine* (1991) de Horia Bădescu, *Căutarea căutării* (1990) de Liviu Antonesei, *Umbra penei de gâscă* (1991) de Radu Țuculescu, *Lumina de la foc* (1990) de Ioan Stratan, *Zile sălbatice* (1992) de Dorin Spineanu ș.a.m.d.), *Femeia în roșu* (1990) de Mircea

Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș etc. care, într-un gest reparatoriu, au fost editate imediat după 1989 și difuzate într-un climat în care literatura, la concurență cu mass-media, pierdea, vizibil, teren.

Conștientă că, în cultura noastră, predomina, încă(!) „fuga de prezentul imediat”, ușor de recunoscut în „literatura dezvăluirilor”, supralicitată de ficțiunea istorică a anilor '70, „cantonată”, tematic, în trecutul apropiat, noua generație („livresc-ironică”) se aventurează într-un prezent (poate!) „prea imediat”, suprapus procesului de etalare a procedurilor de „facere” și „desfacere” a textului. Este momentul în care po(i)etica optzecistă, de inspirație tel quel-istă, în care „existențialul social-istoric” avea un acces limitat și bine controlat, intră în coliziune cu po(i)etica tardomodernistă, venită pe filiera „noului roman francez” și cea de echilibru canonic, aflată în elongația modernismului interbelic suprimat. De aici impresia (parțial-falsă!) că „optzeciștii” au evitat, „duplicitar”, confruntarea directă și radicală cu „sinele” și cu „prezentul său” și că, aiudoma șaptezeciștilor, și ei s-au „fofilat”, trăgând cu ochiul, pieziș, în oglinda retrovizoare a modernismului.

Convins că literaturii anilor '80 i s-ar putea imputa o astfel de relativă „eschivare” de la „presiunea fierbinte” a eticului și că această bravură s-ar complăce, uneori, într-un „estetism diversionist”, Ovid S. Crohmălniceanu devia discuția spre efectul de compoziție și spre „drama” postmodernismului de a nu se putea decide să „recunoască fățiș” tendința „impulsului” său profund de a o „rupe”: fie cu dogma sterilizantă a modernismului, fie cu modelul neo-stalinist, prefigurat de/prin tezele din iulie 1971 ale partidului comunist. De aici, întreținerea echivocului și a contrazicerilor optzecismului criptate sub promisiunile de „sinteză” integrală, regăsite în asigurările că niciuna dintre „inițiativele literare și artistice manifestate după război nu vor fi uitate” [10, p. 11]. E drept, asemenea „șovăieli” sunt subtil camuflate sub măștile ironiei și copios dirijate nu numai împotriva ticurilor tradițional-moderniste, ci, deliberat, extinse și asupra „noului roman”, pe care junimiști ca Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, George Cușnarencu, Nicolae Iliescu *et.al.* nu ezită să îl cultive, în varianta textualismului și să îl parodieze.

Se constată lesne că, în cazul romanului optzecist, de factură istoriografică, ineditul nu se cere a fi căutat în „literatura mărturiei”, directe și/sau indirecte, în dezvăluiri ale dramelor trăite de poporul român, în ultima jumătate de secol, sub cele patru dictaturi („carlistă”, „antonesciană”, „dejistă” și „ceaușistă”), ci se poate identifica în tendințele „reabilitării instinctului artistic”, convocat să corecteze orice „exces” fără acoperire creatoare și fără priză la real(itate). Pentru că, așa cum îl percep Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Sorin Preda, Tudor Vlad, Bedros Horasangian, Ștefan Agopian, Sorin Preda ș.a., instinctul artistic veritabil este în măsură să refuze „soluțiile” aberante sub raport tematic. Prin recursul la subminarea mărcilor naratoriale menite să indice, simultan, conjectura cu privire la ambiția romanului de a „spune tot adevărul” și de a se substitui istoriei sau sociologiei (de dată mai

recentă) și/sau prin întronarea deriziunii referitoare la primirea modelelor autonomiza(n)te artistic, noul roman istoric, în varianta optzeciștilor, confirmă caracterul paradoxal al canonului modernist susținut de opere considerate nu neapărat exemplare, ci, mai curând, exponențiale.

Corpusul de romane istoriografice, cu rol bine stabilit de ilustrare și etalare a configurației noului canon, are la bază un principiu de coagulare diferit de cel în vogă. Paradoxal, el integrează „excepția” și comunică (exhibă) „diferența” constituită din ceea ce e insolit naratorial *vizavi* de modelul „lukacs”-ian. În accepția propusă de Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Bedros Horasangian, Ștefan Agopian etc., romanul istoriografic subminează parodic, ironic, ludic, poetica modernistă, convenția romanescă, marcând abaterea de la canon prin devoalarea (autopsierea, la vedere, a narațiunii, în varianta propusă de *Femeia în roșu*) a faliilor narrative. Reactivarea metaficțiunii istoriografice, prin plasarea în prim-plan a „vocii auctoriale”, spre a da „un spectacol al inventivității” artistice, ludice, parodice și al ironiei avertizează cititorul să nu mai creadă tot ceea ce pretinde că ar spune (dezvălui) autorul de ficțiuni istorice [10, p. 12].

E adevărat, romanul istoriografic, în varianta lui optzecistă, după ce s-a descoperit, în sfârșit, pe sine, va ajunge să se conformeze și/sau chiar să se confunde cu înseși principiile de bază ale modernismului estetic, fără a-și fi barat mișcarea, ci, doar, schimbând macazul spre dezestetizarea și decredibilizarea modelului „lukacs”-ian.

2. Golemul metaficțiunii istoriografice

În anii '80, problemele istoriei și tendințele suprapunerii și întrepătrunderii evenimentului (factualului) cu literarizarea (ficționalizarea), reintră, concomitent, în atenția optzeciștilor și a scriitorilor din anii '60-'70, care au reactivat și canonizat romanul istoric. În opțiunea lui Mircea Nedelciu (*Zmeura de câmpie*, 1984), Alexandru Vlad (*Frigulverii*, 1985), Bedros Horasangian (*Sala de așteptare*, 1987), Tudor Vlad (*Adunarea și scăderea zilelor*, 1988), Ștefan Agopian (*Tache de catifea*, 1981, *Tobit*, 1983; *Sara*, 1987) etc. metaficțiunea istoriografică nu este altceva decât o textualizare a trecutului. În sensul ilustrat de aceștia, ea este determinată de elanul (re)creator, presupunând, potrivit lui Paul Veyne [11, p. 10], recursul la o serie de convenții, de la organizare și selecție, la diegeză, anecdotă, punere în intrigă ori desfășurare spațio-temporală etc.

La începutul deceniului al optulea, tradiția și inovația își „dădeau mâna”, regăsindu-se într-o „sinteză sui generis”, prin reintegrarea și resemantizarea unor moduri retorice preexistente, înviorate prin pastişă, parodie, intertextualitate ludică și/sau resuscitate prin îndrăzneala unor noi explorări în limbaj [12, p. 10]. În form(ul)ele romanești, pentru care optează Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Bedros Horasangian, Ștefan Agopian, Tudor Vlad et

al., istoria este percepută în accepția unei relații problematice stabilite între realitatea istorică (înțeleasă ca succesiune de fapte și evenimente) și limbaj (ca fenomen supus unor constrângeri de natură semantică). Din această perspectivă, noii ficționari regândesc trecutul doar în relația cu prezentul și concep istoria ca pe un „construct uman” în derulare. Dincolo de proliferarea unor imagini în oglindă, multiplicare în copii deformate ale realității, semnificația reprezentărilor multiple din *Sala de așteptare*, *Zmeura de câmpie*, *Femeia în roșu*, *Frigul verii*, *Tobit*, *Sara* etc. capătă consistență narativă prin „paradoxurile asemănării” dintre lumi care pretind că există, mimând realitatea.

Seriozitatea neomodernistă/neotraditionalistă, aflată în siajul canonului, se pare că a mai cedat din morga estetică (la mijlocul anilor '80), în favoarea unei atitudini relaxate, ce presupune predispoziție ludică, impuls reconstructiv și, mai cu seamă, vocația „puzzle”-ului ajuns un „cuvânt-lemn” pentru o astfel de literatură în care până și „istoria însăși a putut fi comparată cu un imens, misterios și capricios „puzzle”! [13, p.8].

Subsumate demersului agonistic de a resuscita „golem” metaficțiunii istoriografice, asumat de optzeciști ca „mașinărie monstruoasă cu mii de tentacule și papile prin care se absoarbe și se anihilează realul” [14, p. 323], noile romane istorice propuneau o modalitate insolită de (re)organizare a „realității ficționale” admise ca alternativă „slabă” la „realitatea istorică” ori, în plan narativ, ca posibilitatea a „modurilor istorice” de a raționaliza particularitățile. Astfel, textul este detronat din împărăția „documentului-rege” pe considerentul că „non-scrisul”, imaginarul și imaginea „dilată” monstruos domeniul istoriei. Remarcile filosofului și istoricului Jörn Rüsen, potrivit cărora „omul deplin, cu trupul său, cu alimentația sa, cu limbajele, cu reprezentările sale, cu instrumentele tehnice și mentale, care se schimbă mai mult sau mai puțin repede, tot acest material, cândva neglijat, a ajuns să fie pâinea istoricilor” [15], sunt redescoperite în profilul metaficțiunilor istoriografice, în formula pentru care optează Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Ștefan Agopian, Bedros Horasangian ș.a.

Retrospectiva cu privire la prezența romanului istoric în planurile editoriale din anii '80, confirmă că opțiunea optzecistă asupra istoriei ilustrează, edificator, dramatismul glisării de la istoria socială la cea a mentalităților, de la istoria structurală la cea a vieții cotidiene, de la macroistorie la microistorii narative, de la imagine la imaginar, elecție contrastând cu perspectiva protocronistă sau cu opțiunea revoluționară de „recuperare a eroilor”, agreată de partid. Angajate în ilustrarea evenimentelor istorice (mai vechi sau de dată relativ-recentă), romanele lui Radu Theodoru (*VULTURUL – Din vremea lui Mihai Viteazul. Anul 1595*, I/1981; II *Planul bizantin* II/1981; III – *Magna Valahia* III/1982; – *Il Valacho* IV /1982; *Menușorul- stăpânul Bihariei*, 1973; *Ion Vodă Cumplitul*, 1974; *Cronică eroică 1877-1878*, 1977, Paul Anghel (*ZĂPEZILE DE ACUM UN VEAC: Scrisoare de la Rahova* (Cartea a V-a), 1977; *Te Deum la Grivița* (Cartea a IV-a), 1978; *Noaptea otomană* (Cartea a

III-a), 1979; *Fluviile* (Cartea a II-a), 1980; *Ieșire din iarnă* (Cartea I), 1981; *Noroaietele* (Cartea a IV-a); *Popasuri între arme*, 1979; *Întoarcerea morților*, 1987; *Ieșirea la mare*, 1989), I. D. Mușat (*Horea rex daciae* - I/1982; II/1984; III/1985-), Dumitru Almaș (*Inorogul cel înțelept*, 1981; *Necunoscuta din Sucevița*, 1982; *Voievodul fără teamă și fără prihană*, 1984), Aurel Mihale (*Focurile –Focul negru*, 1977; *Focul alb*, 1977; *Focul roșu*, 1978),), Corneliu Leu (*Plângerea lui Dracula*, 1977; *Romanul unei zile mari*, 1979; *Romanul nopții de februarie*, 1983), Mihail Diaconescu (*Culorile sângelui*, 1973; *Adevărul retorului Lucaci*, 1977; *Marele cântec*, 1980; *Speranța*, 1984; *Depărtarea și timpul*, 1986; *Sacrificiul*, 1988), Eugen Teodoru (*Din scrinurile regilor*, 1979), Radu Boureanu (*Frumosul Principe Cercel*, 1978), Nicolae Crișan (*Noaptea așteptărilor*, 1966; *Voievozi fără morminte*, 1979), Marcel Petrișor (*Măreasa*, 1975; *Crișan*, 1977), Vartan Arachelian (*Toamna pătimirii noastre*, 1980; *Duminică după infern*, 1983), Ioan Dumitru Denciu (*Luminile zeiței Bendis*, 1983; *Identitățile lui Litovoi* 1985), Ileana Vulpescu (*Sărută pământul acesta*, 1987), Eugen Barbu (*Princepele*, 1969), Marin PREDA (*Delirul*, 1975) ș. a. m. d. ilustrează „nota” în care s-au produs schimbările de paradigmă din literatura română postbelică. Timpul ca „durată reală”, dialectica „prezentului etern”, relativitatea cunoașterii, relaxarea raportului dintre temporalitatea istorică și opțiunea narativă, decalajele, asincroniile, pluralismul interpretărilor, refuzul linearității, fragmentarismul, discontinuitatea, dezideologizarea discursului, abundența scriiturii etc. sunt aspecte particulare ce definesc „noua etapă” a istoriografiei și a romanului istoric românesc.

Pe o asemenea structură instabilă, ce face imposibilă separarea de acronie, se vor replea romanele lui Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu, Bedros Horasangian, Tudor Vlad, Ioan Groșan, Alexandru Vlad etc., ademenind evenimentul istoric către ficționalitate, pentru ca, ulterior, în interiorul acesteia, să îl îmblânzească, să îl fragmenteze și asimileze. Drept urmare, elementele de literaritate răbufnesc, recuperate de către metaficțiunea istoriografică, din jurnalele și memoriile unor inși marginali și ne semnificanți istoric. S-ar părea că, în „metabioza” optzecistă: istorie-ficțiune, paradoxal, istoria ca „metanarațiune a incertului”, ca „ficțiune” alimentată de propria-i realitate, este beneficiara unui conținut, în egală măsură, inventat și redescoperit, turnat într-un cofraj narativ, în care adevărul se recunoaște în limitele „pluralismului istoric”. Într-un atare comensualism al „istoriilor plurale”, trecutul nu mai prezintă garanția autenticității, el fiind, în accepția lui Liviu Petrescu, produsul (re)construcțiilor imaginare care „transformă” faptele istorice în ficțiune, generând „adevăruri istorice plurale”, „fundamental provizorii”, în funcție de tipurile de narațiuni generice, reactivate în cultura proprie a istoricului [16, p. 50].

Ca urmare, coordonatele noului roman istoric românesc se reunesc, deopotrivă, în caracterul ficțional și falacios al „narațiunii istorice” secondat de psihologia „carstică” a martorului mistificator ce confirmă caracterul

necreditabil al „mărturiilor istorice”. În paralel cu „detronarea istoriei”, ca știință „tare”, prin convocarea unui număr impresionant de „martori mitomani”, fiecare cu relatările lui fanteziste asupra unor „fapte”, nu îndeajuns observate, însoțite „de explicații” căutate ulterior, romanul istoric optzecist va submina configurația „lukács”-iană (tare) a romanului istoric, prin multiplicarea „adevărurilor” și demontarea anumitor „prejudecăți” cu privire la relația dintre „literatură” și „istorie”, percepută ca raport mai amplu între „povestire ficțională” și „povestire factuală” [17, pp. 135-161].

În câmpul literar al celui de-al optulea deceniu, pe de o parte, asistăm la încurajarea variantei canonice a romanului istoric (tradițional), în care protagonistul trebuia să fie un tip, o sinteză a generalului și a specificului tuturor determinanților esențial umani și sociali. Pe de altă parte, metaficțiunea istoriografică optzecistă refuză rețeta de succes (agreată de partid) și adoptă ideologia postmodernă a pluralității și a recunoașterii diferenței. Spre exemplu, Mihai Viteazul din *Vulturul* (vol. I-IV: 1971-1974) de Radu Teodoru sau din trilogia *Frații Buzești* (1971-1977) de Dumitru Almaș, ori Burebista și Cezar, din *Călătoria spre zei* (1982) de Mihail Diaconescu, sunt tipuri, sinteze tari ale procesului prin care „cauzele”, identificate în trecut, au început să-și facă simțite „efectele”. Astfel, eroii se conformează idiolectului protocron, recunoscut în partitura oficializată a discursului ideologic, amplificat (exacerbat ideologic), de altfel, și în scenariile cinematografice cu temă istorică, după romane de succes. Raportați la un atare context, e limpede că protagoniștii unor metaficțiuni istoriografice optzeciste – Tobit, Heiler, Anița Bengescu, Glauber etc. (*Tobit*), Sara, Simion, Israel Hübner, Tobit etc. (din *Sara*), Victor Vlad (*Adunarea și scăderea zilelor*), Lucian, Paul Petrovicescu, „Naratoarea”, Minea etc. (*Sala de așteptare*), Avram, Sedler (*Frigul verii*), Valedulcean, caporalul Bobocică, Zare Popescu, Grințu (*Zmeura de câmpie*), Glăvan Bătrânu (*Ziua mâniei*), Costache Vlădescu, zis Tache de Catifea, Mamona cel Bătrân, Vaucher, Piticul, boier Lapai, Mamona cel Tânăr (*Tache de Catifea*), ș.a.m.d., nu mai sunt tipuri, sinteze, ci inși ex-centrici, figuri colaterale ale marii istorii.

Pe lângă această demontare a tipului istoric, metaficțiunea istoriografică optzecistă contestă presupuziția (lui G. Lukács) potrivit căreia romanul istoric ar putea fi definit și printr-o relativă lipsă de importanță a utilizării „detaliului” [18, pp. 186-216]. *Par contre*, romancierii optzeciști supralicitează detaliul, exploatându-l ca pe un mijloc de realizare a „veridicității istorice” și a transparentizării „necesității istorice” a unor situații concrete. Faptul, că acuratețea detaliului sau chiar veridicitatea avatarurilor acestuia ar fi „irelevante”, este infirmat de autorii și cititorii ficțiunilor istorice moderne românești din anii '80. Dacă *Zăpezile de acum un veac* (vol. I-X: 1977-1989) de Paul Anghel este un exemplu concludent în ceea ce privește dialogul cu o istorie deschisă, fără alte detalii, un roman experimental ca *Femeia în roșu* (1990) va jongla cu adevărul și alterările din documente, falsificând, în mod

deliberat, „arhiva” pentru a atrage atenția asupra relativismului sau omisiunii, asupra potențialului constant de eroare deliberată și/sau involuntară.

Dacă romanul istoric tradițional încorporează și asimilează „datele istorice” pentru a genera un sentiment de veridicitate - ca în cazul *Zăpezilor de acum un veac* - metaficțiunea istoriografică postmodernistă încorporează, în „burta ei încăpătoare”, o cantitate impresionantă de „date”, pe care nu le mai asimilează. Lucian, din *Sala de așteptare*, aduce în prim-plan acest proces al tentativei abstruse de absorbție a evenimentelor, încercând să dea un sens faptelor istorice, pe care le-a acumulat în „întunecatului deceniu” și, în același timp, să „facă ordine” în narațiune. *Femeia în roșu*, *Sala de așteptare*, *Zmeura de câmpie* admit paradoxul realității trecutului, dar, în același timp, și-l asumă și pe acela al accesibilității sale textualiza(n)te.

O ultimă precizare: dacă G. Lukács [18, pp. 138-186] nu contestă predispoziția romanului istoric de a atribui roluri secundare unor „personaje istorice”, o face cu scopul de a valida autentificările din lumea ficțională, girate de/prin prezența unor atari figuri memorabile. E ca și cum s-ar încerca escamotarea, printr-o mișcare de prestidigitator, formală și ontologică, a îmbinărilor dintre ficțiune și istorie, fenomen semnalat, printre alții, și de Linda Hutcheon [19, p. 189].

Prin „auto-reflexivitatea lor multifuncțională”, așa-zisele romane istorice postmoderne vor bloca astfel de subterfugii. Personaje ca „e doi”, „e unu” ș.a. (*Femeia în roșu*) problematizează alături de Victor Vlad (*Adunarea și scăderea zilelor*) această „asociere ontologică”, întrebându-se cum putem cunoaște trecutul și cât știm din/despre el. Secvențele istorice din cele două jurnale (mini romane non-ficționale, de fapt), ale lui Victor Vlad și cel al anonimei autoare a consemnărilor istorice (1914-1919 și 1939-1945), „înregistrările” lui Lucian (*Sala de așteptare*), „scenariile” lui A. Grințu, scrisorile lui Valedulcean (*Zmeura de câmpie*) sau „reproducerile”/colajele din ziare, arhive etc. (*Femeia în roșu*) ș.a.m.d. nu sunt decât testări ale comportamentului de receptare. În acest sens, Nancy Struever propunea o necesară distincție între „narațiunea istorică” și „romanul istoric”, apelând la contractul autor-cititor, cu mențiunea că, în numele obiectivității, romanele istorice neagă posibilitatea de participare a cititorului la realizarea proiectului colectiv [20, p. 264].

Astfel, istoriografia și ficțiunea postmodernă sunt irigate, de această dată, de ideea de „verosimil”, preferată celei de „adevăr obiectiv”, pe care o supralicitaseră la modul protocronist autorii „romanului popular-istoric-cu-formă-fixă”, pe întreaga durată a deceniului opt. Imagistica de fundal a unor „epoci de aur” era menită a redese(m)na coordonatele unei realități literare în care discursul și textualitatea imitau, *grosso modo*, imperativele istoriei, trasându-i „direcțiile” într-o manieră josnică, deplorabilă, slugarnică, fără să mai țină cont de „pericolele unei proximități prea intime față de istorie” [21, p. 111] și/sau fără a mai fixa distanța și discrepanța firească între „evenimente” și „limbaj”.

Recursul la „mimetism” se constituie într-o mișcare conservatoare, bine cristalizată în „establishment”-ul anilor '80, redusă la principiul utilitarist potrivit căruia „literatura educă, imită, oglindește realitatea, reactivează istoria neamului. Astfel se explică și faptul că reconstrucția” unor epoci adevărate (istorice), deși făcută uneori cu „dexteritate de miniaturist”, este secundă în raport cu „uimitoarea producție de perspective false”, de „looping-uri narrative”, prilejuite de paradoxurile vidării Istoriei de timp și de eroi (personalități) [6, p. 433]. Prins între faliile unei lumi care și-a pierdut transparența și derutat de hățișul antidetectivismului metafizic, lectorul este silit să admită că, în aceste romane, semnificanții au „divorțat”, irevocabil, de semnificați.

Ceea ce ne propune pactul optzecist consistă, tocmai, în redescoperirea unei imense cantități de mesaje, pe care istoria le trimite constant către noi, semnale care pot fi „recitite” și/sau „reasamblate” pe fondul celor mai dure încercări și eforturi vizibile de „rezistență” prin literatură. Restul e repovestire...

Referințe bibliografice:

1. Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*. Iași: Editura Polirom, 1996.
2. Bauman, Zygmund, *Etica postmodernă*. Timișoara: Editura Amacord, 2000.
3. Vetlesen, Arne Johan, „Why does proximity make a moral difference?”, in „Praxis International” (vol. 12), January, 1993.
4. Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*. Paris: Édition Grasset, 1983.
5. Nedelciu, Mircea, „INTERVAL INTERVIU: Sunt atât de orgolios încât consider că nici n-am avut modele și nici nu m-am lăsat influențat”, în „INTERVAL”, nr. 4 (12), 1998, Brașov.
6. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*. București: Editura Humanitas, 1999.
7. Girard, Réne, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii. Cercetări întreprinse cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort*. București: Editura Nemira, 1999.
8. Aioanei Constantin, Chirciu Vergil, Pelin Mihai (coord.) *Cartea albă a securității : istorii literare și artistice 1969/1989. Istorii literare și artistice (1969 - 1989)*. București: Editura Presa Românească, 1996.
9. Simuț, Ion, „Cronologia exilului literar postbelic” (I-II), în „România literară” (Comentarii Critice), nr. 23-24, 2008.
10. Crohmălniceanu, Ovid. S., „Postmodernism; ce se spune și ce nu”, în „Caiete Critice”, *Post-modernismul*, nr. 1-2. București: Viața românească, 1986.
11. Veyne, Paul, *Cum se scrie istoria*. București: Editura Meridiane, 1999.
12. Crăciun, Gheorghe (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* (ediția I, 1994). Pitești: Editura Paralela 45, 1999.
13. Zub, Al., „În căutarea unei paradigme”, în „Xenopoliana”, nr. 1-4, tom III. Iași: 1994.
14. Mincu, Marin, „Romanul postmodernist sau golemul textului”, în Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*. Constanța: Editura Pontica, 1991.

15. Rüsen, Jörn, *Konfigurationen des Historismus: Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993; *Studies in Metahistory*. Pretoria: HSRC, 1993.
16. Petrescu, Liviu, „Noul istorism și mișcarea postmodernă”, în „Steaua”, nr. 12, Cluj-Napoca, 1993.
17. Genette, Gérard., *Introducere în arhitext-Ficțiune și dicțiune*. București, Editura Univers, 1994.
18. Lukacs, Georg, *Romanul istoric* (vol. I-II). București: Editura Minerva, 1978.
19. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*. București: Editura Univers, 2002.
20. Struever, Nancy S., „Historical discourse”, în van DIJK (ed.), *Handbook of Discourse analysis* (vol I). London and New York: Academic Press , pp. 249-271, 1985.
21. Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului. Literatură. Progres și reacțiune*. București: Editura Univers, 1997.

Vasile SPIRIDON
doctor în filologie, profesor universitar,
Universitatea "Vasile Alecsandri" din Bacău

ÎN DRUM SPRE CHIȘINĂU

Dragi colegi,

conferința noastră despre veacul conflagrațiilor are loc într-o republică unde se știe ceea ce este acela un război. Aproape de fiecare dată când vin la Chișinău, dinspre Albița, mă gândesc la pustietatea locurilor pe care le parcurg. Pe distanța a 100 de kilometri, nu trec, practic, prin nicio localitate și explicația îmi este la îndemână. Nu trebuie să descind cu închipuirea mai departe de epoca lui Ștefan cel Mare pentru a-mi da seama că nu se putea sta în aceste ținuturi, unde totul era pustiit înainte de războiul propriu-zis. Cum îți poți duce traiul în asemenea locuri în care cei veniți cu oaste și război ca să ne certe „niciun colț nescocirât n-au lăsat” (vorba lui Dimitrie Cantemir)?

Pământul Republicii Moldova de astăzi a fost o regiune de graniță disputată și divizată de puteri străine, mereu doritoare să o modeleze după chipul și asemănarea lor. Toate războaiele purtate pe aici au avut drept scop să-i facă hotarele mișcătoare, istoria inducându-le mereu moldovenilor un sentiment nesigur de diferențiere față de cei din jur. Impresionant este faptul că ei au crezut în identitatea lor românească și că au refuzat cu tărie ficțiunile diferențelor culturale și lingvistice pe care au tânjit să le impună cotropitorii. Învingătorii temporari (dar și temporali, dacă mă raportează la ceea ce este peren) au încercat să le creeze o identitate standardizată, după tipare impuse. De exemplu, ori au fost văzuți ca fiind o prelungire estică a românilor, ori au fost considerați moldoveni care trebuiau să fie confundați și unificați ulterior cu „moldovenii” dintr-o republică fantomă, creată în vecinătatea estică, din rațiuni strategice, la câțiva ani după Primul Război Mondial. Dar credința moldovenilor în românitatea lor a rămas nezdruccinată, iar beligeranții nu au înțeles un lucru elementar: naționalismul creează națiuni, iar nu invers. Este motivul pentru care, imediat după căderea comunismului, în ochii străinilor (de cauză) a rămas foarte curioasă o atitudine a moldovenilor. În timp ce în fostele capitale unionale se sărbătorea renașterea culturilor și identităților indigene, moldovenii arborau, cu lacrimi în ochi, steagul unei alte... țări.

Tot pe același drum înspre Chișinău, mă gândesc câteodată că viața m-a ferit de felurite integrări și dezintegrări identitare. Dacă m-aș fi născut cu 120 de kilometri mai la est, aș fi fost un cetățean bilingv și aș fi citit cărți în limba română cumpărate de la librăria „Drujba”, specializată în literatura importată din „țările frățesti” comuniste. Nu-mi dau seama cum aș fi evoluat și ce aș fi devenit (poate că aș fi fost unul dintre organizatorii prezentei întâlniri...), dar sper să fi putut deosebi poncifele propagandei oficiale de adevărurile de acasă

sau măcar să fi distins – potrivit temei colocviului nostru – realitatea de ficțiune. Oricum, faptul că acum ne aflăm împreună nu reprezintă o ficțiune. Bine v-am regăsit!

LITERATURA DE „FRONTIERĂ” A LUI GIB I. MIHĂESCU (ROMANUL RUSOAIKA)

În prezenta comunicare, sintagma „literatură de frontieră” nu am folosit-o în accepția știută din teoria literaturii, referitoare la frontiera dintre genuri sau specii. Ea se raportează strict la o specie a genului epic, și anume la roman, cu aplicație la acela scris de Gib I. Mihăescu și care are legătură directă cu spațiul (trans)frontalier: *Rusoaica. Bordeiu pe Nistru al locotenentului Ragaic*. Am abordat regimul de frontieră mai degrabă din punct de vedere imaginar și uman (atât la nivel individual, cât și la nivel colectiv), decât din perspectiva legilor statale ce se vor imuabile. Și aceasta pentru că, în romanul *Rusoaica. Bordeiu pe Nistru al locotenentului Ragaic*, râul Nistrul devine o linie de graniță care desparte în mod tragic două țări cu orânduiri istorice diferite.

Cuvinte-cheie: capitalism, comunism, frontieră, Marea Revoluție din Octombrie, Nistru, refugiați, rus.

The expression "frontiere literature" was used in this paper with a different meaning from that one the theory of literature displays when referring to the borderline between genres and subgenres. It strictly refers to a subgenre of the epic genre, the novel, especially one directly related with the (trans)frontalier space: "Rusoaica/the Russian girl. Lieutenant Ragaic's Cottage on the Dniester", written by Gib. I. Mihăescu. I have approached the frontier theme from an imaginary and human point of view (both at individual and collective level), rather than the perspective of the state laws meant to be unchangeable. And the reason of this perspective is the fact that, in this novel, the Dniester is seen as a borderline which tragically separates two countries with different historical regimes.

Key words: capitalism, comunism, frontiere, the Great October Socialist Revolution, the Dniester, refugees, Russian.

În cadrul legilor Dreptului internațional, pe care se sprijină și limologia (adică studiul frontierelor), se face distingerea între „granițe naturale” și „granițe convenționale” sau statale, cele din urmă având la bază, desigur, acorduri interstatale. Dacă ne întrebăm ce reprezenta după Marea Unire zona de graniță de la râul Nistru, putem răspunde că, dincolo de ceea ce definește „granița convențională”, ea redevenise o „graniță naturală” sau, mai curând, una firească. Redevenise o graniță firească după o sută de ani de la încălcarea oricărei legi și după alte câteva sute de la ceea ce spunea Ion Neculce în *Letopisețul Țării Moldovei*: „Deci Luca vistiernicul au găsit pre împăratul Moscului aproape, în Țara Leșască, la Iaroslav, și așa au așăzdat cu împăratul de-a făcut legătură: Țara Moldovii cu Nistrul să-i fie hotarul, și cu Bugeacul și cu toate cetățile tot a Moldovei să fie” [1, p. 526].

Or, ceea ce se narează în romanul *Rusoaica. Bordeiu pe Nistru al locotenentului Ragaic*, în privința cadrului istoric, numai de domeniul firescului nu ține, deoarece întâmplările, care sunt veridice, reprezintă o

consecință gravă directă a răsturnărilor sociale produse odată cu Marea Revoluție din Octombrie. Frontiera de pe Nistru devenise un zid de separare tragic, iar nu o „cale fluvială” de comunicare destinată relațiilor interumane. Acest râu – căruia personajul-narator îi spune mereu „fluviu”, dar poate că, în închipuirea sa înfierbântată, a mărit distanța dintre țărături – despărțea, de acum înainte, după mutarea graniței de pe Prut, nu neapărat concepții despre viață cu totul diferite manifestate în două țări limitrofe, ci sisteme ideologice și sociale opuse: capitalismul și socialismul. „Să stai pe malul unui fluviu care desparte două țări. Dincoace domnește pacea și ordinea. Dincolo, groaza și haosul” [2, p. 29] – astfel sintetizează Ragaiac situația în care se afla. Gib I. Mihăescu surprinde, prin ochii și prin comportamentul contradictoriu al protagonistului, instruit (nu numai din punct de vedere militar), dar cuprins și de fantasme erotice, tocmai atmosfera tensionată de la granița fluidă ce începea să despartă două state conduse după principiile opuse.

Malul românesc, unde se recuperase și Basarabia, rămăsese capitalist, așa cum fusese, cel puțin, în ultimele decenii, pe când pe malul de dincolo de Nistru se încerca un salt epocal, dar și mortal pentru unii cobai ai istoriei, de la orânduirea feudală la aceea socialistă. De o parte exista concepția veche de evoluție treptată prin metodele pașnice, organice, ale unui stat constituțional, de cealaltă parte se impunea o concepție revoluționară, prin mijloace brutale de distrugere și prin teroare armată. Învățătura posterității ne îndeamnă să tragem concluzia că, în Rusia în curs de sovietizare, această ardere bruscă a etapelor de la feudalism la socialism nu a urmat logica istorică firească, deoarece, după șapte decenii de experiențe sângeroase, a trebuit refăcut drumul normal, înspre capitalism. Din păcate, și teritoriul *de la Nistru până la Tisa, via Prut*, a fost târât, după cel de-al Doilea Război Mondial, într-o astfel de experiență istorică dureroasă.

Odată cu agravarea războiului civil și cu consolidarea puterii sovietice în prima perioadă de după 1918, mii de refugiați ruși au încercat, cei mai mulți în zadar, să treacă Nistrul în România, cu speranța scăpării de ceea ce Ragaiac numește „farmecul și poezia sfintei Rosii” (cum vom citi și mai departe) sau „raiul roșu”. Pe refugiați îi trimitea „înapoi, nazat! Înapoi la raiul roșu. Noi vrem să rămânem cu iadul nostru și n-avem nevoie de nicio rază din cerul lor” [2, p. 155]. Antifraza personajului-narator traduce o situație de fapt, ce ținea de arsenalul propagandistic sovietic (răspândit ulterior și în România sovietizată prin lozincă axiomatică „Lumina vine de la Răsărit”). De altminteri, erau sintagme nepotrivite pentru denumirea unui teritoriu pe a cărui întindere ideologia oficială „predica” un ateism radical ce nu avea nimic sfânt. Cunoaștem dramele la care au fost supuși în acea vreme slujitorii Bisericii și creștinii lipsiți de fariseism, în general, pentru a nu mai vorbi despre destinația ce le-a fost hărăzită bisericilor dezafectate.

Chiar dacă nu putem spune că în partea apuseană a malului de Nistru ar fi fost iadul pe pământ, trebuie să admitem că, în privința refugiaților politici,

administrația românească nu prea era încercată de frica față de Dumnezeu. Iată ce spune Alexandru Murad Mironov, în studiul *Pe Nistrul liniștit. Viață și moarte la granița româno-sovietică, 1918–1940*: „Deși în România mai erau în vigoare prevederile legale, ce datau din timpul Constituției din 1866, conform cărora refugiații politici erau ocrotiți și nu puteau fi extrădați în țările de origine, ele nu erau aplicate. Cu o cruzime greu de înțeles, dar explicată prin temerile față de propaganda comunistă, cei care își riscau viața pentru a scăpa din U.R.S.S. erau, în cel mai bun caz, arestați și deferiți tribunalelor sub acuzația de trecere frauduloasă a frontierei. Cel mai adesea erau însă forțați să se întoarcă pe malul sovietic” [3, p. 70].

O variantă „ameliorată” și justificatoare a acestei stări de fapt referitoare la refugiați (dar nu toți dintre ei fiind și politici), explicată mai sus din punct de vedere istoric, o descrie Ragaic: „Ajungerea pe limanul românesc era pentru ei suprema fericire, termenul tuturor suferințelor; pe țărmlul celălalt, pe care abia îl părăsiseră, vedeau încă spectrul foamei și al mizeriei [...]. Îi lămuriam că legile românești interziceau și reprimau trecerea clandestină a frontierelor [...]. [...] numărul celor cari apucaseră să vină înaintea era atât de mare, încât închisorile românești nu mai puteau face față aplicării legii pașapoartelor, oricât de restrâns ar fi fost termenul pedepselor, pentru ca toți noii-veniți să poată face comparație între cele două regimuri, comunist și burghez. [...] statul nostru era în imposibilitate de a-și încărca bugetul cu noi închisori, așa că-i iartă de vina lor gravă de a fi trecut frontiera clandestin [...] și-i invita politicoș să se întoarcă de unde au venit... [...] aveam grijă ca trecerea înapoi a Nistrului să fie făcută în cele mai bune condițiuni de siguranță pentru ei; astfel lucrul nu se întâmpla decât spre dimineață, sau la orele când, după semnele și informațiile ce aveam, pe malul celălalt al râului nu se găsea picior de grănicer rus – astfel încât până în faptul zilei să aibă toată vremea să se îndepărteze de frontieră într-atâta, ca să nu trezească bănuieli propriilor lor autorități...” [2, pp. 16–19]

În altă parte a romanului, cele spuse de protagonist sunt infirmate de un colonel rus care a fost reținut pentru trecerea frauduloasă a frontierei nistrene. Înainte de orice interogatoriu, care i-ar fi lămurit o situație asemănătoare pentru toți fugarii, locotenentul este curios să știe cât mai multe de la cineva care putea avea o perspectivă sintetică asupra a ceea ce s-a întâmplat în interiorul țării: „Sunt lacom să aud de la dânsul ce s-a făcut cu toată *lumea bună* surprinsă de revoluție, cu atâția oameni de seamă ori numai de treabă, cu atâtea... femei respectabile, cum se împacă ele cu noul regim, cum poate toată această lume să rabde stăpânirea care a deposedat-o, să nu-și găsească o ieșire, să răzbească, oricâte obstacole i-o sta împotriva, la lumină și la civilizație. [...] Este atât de maltrată și atât de zdrențuită această lume, care făcea odată «farmecul și poezia sfintei Rosii», că nu pot să nu-i împărtășesc mila și indignarea” [2, pp. 115–116]. Însă răspunsul colegului țarist este de un ton plin de neașteptat reproș: „– *L'Evrope* – o dă domnul colonel nițel pe rusește, în loc să-i dea ajutorul, pune bariere la hotare celor ce voiesc să scape de urgie. Asta o face

l'Evrope. Ca pe contaminații de ciumă; ne încercuie și împușcă pe cei ce vor să scape de moarte. Asta e tabloul cel mai înfricoșător cu putință; să rămână cu toții acolo, să moară grămadă! Ce lipsă de umanitate! Europa civilizată! Ei da, cu tot asiaticismul nostru, noi, domnule, am fi avut alt suflet...” [2, p. 116]

Agravarea relațiilor politice dintre România și tânăra Uniune Sovietică, plină de idealuri expansioniste, a dus, ulterior acțiunii petrecute în roman, la crearea fantomaticii Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească (R.A.S.S.M.) și la întreruperea oricăror legături, nu numai la nivel oficial, ci și la nivelul traficului de frontieră (atât în sens propriu, cât și în sens figurat) din partea populației: „Trecerea râului se solda cu incidente violente, soldate cu sute de morți și răniți de pe ambele maluri, făcându-se uz de armă, deși în cazul sovieticilor s-au folosit și mitraliere” [3, p. 90]. Îmi permit să reformulez partea a doua a frazei scrise de Alexandru Murad Mironov, pentru a avea sensul deplin al celor expuse: „în cazul sovieticilor folosindu-se chiar și mitraliere”.

Granița, supusă metamorfozelor cartografice, este o linie imaginară cu geometrie și cu geografie variabile ce dă de furcă păzitorilor ei: „Nistrul face atâtea cotituri, că ți-ar trebui un regiment întreg să-i supraveghezi fiecare meandru, în partea asta. Toată noaptea băturăm ca să găsim locul pe unde trecerea ar fi fost mai cu putință și găsirăm, numai pe-o întindere de doi kilometri, treizeci și opt de ferite întortocheri” [2, p. 84]. Pentru Ragaiac, spațiul de dincolo de țară se mulează pe reprezentările sale și formează un palimpsest supus unei îndelungi descifrări, deoarece linia imaginară despărțitoare de la mijlocul râului nu are o existență pur obiectivă. Iar descifrarea se face în regim de așteptare, așa cum demonstrează Gheorghe Lăzărescu: „Acest ofițer ușuratic este bolnav de magia depărtării. Meka emirului macedonskian s-a transformat pentru el în Rusoaică, femeie arhetipală, pe care o caută zadarnic în toate femeile care îi cedează, deși știe că nu o va găsi în nici una din ele. Condiția de existență a Rusoaicei este depărtarea. Eroul nu poate porni în căutarea ei și de aceea romanul Rusoica poate primi ca subtitlu «Aventura așteptării»” [4, p. 171].

„Ascetismul matematic” [2, p. 26] (de fapt, geometric) în care pretinde că se complăce locotenentul este curând abandonat și începe să viseze la întâlnirea cu fenotipul rusoaicei: „O rusoaică a vremii dinaite, din romane și din visuri... Tu nu te-ai gândit la o astfel apariție, așa cum stau aici, la hotarul unei mari frământări omenești?” [2, p. 58] Pentru cel care, cuprins de „oceanul singurătății”, stă de strajă la fruntarii, veghea febrilă din motive erotice modifică logica privirii, a percepției spațiilor străbătute. Și, cum văzul este el însuși o formă de interpretare, nu doar o simplă înregistrare de stimuli, deformarea de perspectivă are repercusiuni asupra înțelegerii lumii între-zărite, acest tip de „extrateritorialitate” răstălmăcind în planul „geografiei simbolice” relațiile spațiale obișnuite.

Astfel, în imaginația înfierbântată a locotenentului, Nistrul nu separă doar două state ce se învecinează pe harta geo-politică, ci și cerul cu pământul.

Umbra grănicerului de pe celălalt mal al râului este pusă de Dumnezeu „la vămile văzduhului” (sintagmă găsită și în poezia *În țara de peste veac*, din volumul cu același titlu, al lui Nichifor Crainic, apărut cu puțin timp înaintea romanului). Nu se întrevide nicio speranță de trecere dincolo de vămile metafizice: „Întunericul domni dușmănos și rece acolo, despărțind parcă pentru totdeauna cerul de pământ, ca în noaptea fără veac a începutului. Și mâhnirea mă înăbuși atunci și-mi strivi și ultimele fărâme de nădejde. Nimic nu va mai veni, de nicăieri, niciodată, nimic nu se va mai împlini: niciun vis, nicio minune. Norul opac al perdelei de apoi a fost tras” [2, p. 111].

Este motivul pentru care între Ragaiac și Rusoaică ar putea avea loc doar o „nuntă în cer”, cu semnificația pe care i-o conferă Mircea Eliade în romanul cu acest titlu. De altfel, trioul Ragaiac-Iliad-Valia (Rusoaica) are câteva similitudini cu acela format de Mavrodin-Hasnaș-Lena (Ileana), dar nu vom dezvolta niciuna dintre ele, deoarece nu ar intra în economia temei propuse. Consider că, dând curs înclinației sale pentru scene senzaționale (Nicolae Manolescu găsește originile scrierii de față în romanul englezesc de aventuri combinat cu acela erotic francez – [5, p. 232]), Gib I. Mihăescu nu a oprit acțiunea unde ar fi trebuit, adică la intrarea în posesie, din partea lui Ragaiac, a cutiei negre de vioară, ce i se pare că are formă de sicriu, ci pune „soldatul fanfaron” (astfel se și intitulează studiul lui Nicolae Manolescu din eseul despre romanul românesc) să înceapă asaltul pentru recucerirea Marusei, pe care aș numi-o, paronimic față de Donna Alba, Rusoaica Alba. Dragostea, nu-i așa?, nu are frontiere, ea aflându-se într-o continuă transgresiune a opreliștilor, și trebuie să-i dăm dreptate lui G. Călinescu, care spunea că „Soldatul este eroticul curat, neîmpiedicat de nicio complicație ideologică, întreprinzătorul care se plictisește fără de femei” [6, p. 763].

Prima încercare a Valentinei Andreevna Grușina de părăsire a propriei țări, în curs de ateizare, pare a fi pusă sub semnul creștinescului botez, deoarece apare în sectorul lui Iliad în seara de Bobotează. Însă a doua încercare sfârșește prin înecarea în apa râului devenit infernal pentru toți cei care încercau să-l treacă fraudulos. Atributele mitului orfic, la care au făcut referire unii critici literari, nu sunt cu puțință de aplicat aici, nu numai pentru faptul că eventuala „liră” îi aparține Rusoaicei, fie și sub forma unei viori („Arcușul ei nu era de aur; ea însăși recunoștea. Era o bună cântăreață și atât” – [2, p. 127], dar și pentru că Ragaiac eșuează în tentativa de a o întoarce pe virtuala Euridice la viață. Eforturile sale se reduc la aspirația de a o chema de dincolo pe aceea ce se pierde în lumea umbrelor întunecatului râu, așa cum îi și apare într-un vis premonitoriu. Ea bate din mâini inutil, ca să se mențină la suprafața apei („două mâini fără stăpân, băjbâind prin aer” – [2, p. 225], el bate câmpii, cu picioarele pe pământ, chiar dacă este de părere că pasul i-ar fi fost săltat: „Aș fi dorit să păstrez intact pasul meu săltat spre dulcele vis, pe care îl taie în două râul de gheață” [2, p. 281].

Neconstituind pentru Ragaiac copia imperfectă a unui prototip irealizabil (vorba lui Titu Maiorescu), Valia nu are o constituție antro-po-ihiomormă, de sirenă, deși îl atrage, fără să o știe, în mrejele sale, pe gelosul coleg al lui Iliad. Pentru Al. Protopopescu, „[...] individul erotic al lui Gib I. Mihăescu nu tânjește (când tânjește!) după «frumoasa fără corp», ci cu corp» [7, p. 187], dacă tot am adus vorba de prototipul eminescian. De fapt, Al. Protopopescu este acela care se referă la o interpretare a lui Mihail Diaconescu, care vorbește despre „romanticul Ragaiac îndrăgostit ca Miron de «frumoasa fără corp»” [8, p. 229]. Indiferent cine dintre critici are dreptate, cert este că Ragaiac nu-i poate închipui (în sensul propriu al termenului, de „chip”) fața Rusoaiței: „Numai fața Valiei mi-era cu neputință, cu neputință s-o văd în întregime, deși știam acum mărimea ochilor, clinul nasului, linia bărbiei, obrajii, fruntea, sprâncenele, genele, alunița din colțul buzei... deși-i știam tot ce se putea ști despre ea...” [2, p. 164] Iată o posibilă analogie cu portretul făcut în poezia *Către Galateea*, din partea unui poet pe jumătate român și pe jumătate rus (Nichita Stănescu): „Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile,/ [...] râurile – mișcătoare umbre ale sângelui tău”.

Dacă este să ne gândim la valențele orfice, acestea ar putea fi găsite mai lesnicios într-o povestire fantastică a lui Gala Galaction, *Copca rădvanului*. În finalul acestei narațiuni, plasată tot în mediu acvatic, se îngemănează puterea orfică a viorii țiganului Mură cu forța stihială a apei Oltului. Este de fapt un cântec premonitoriu, cu fiori de patimă și de moarte, pe care lăutarul îndrăgostit, îngenunchat la picioarele miresei conduse altuia în rădvanul de nuntă, îl „interpretează” de-a lungul drumului pe valea Oltului, până când, deodată, malul se surpă și amândoi sunt înghițiți de ape. Doar vioara, ce exprimă deopotrivă iubirea și unirea prin moarte, țâșnește în văzduh și ia foc. Arta lăutarului țigan exprimă nu numai talent, meșteșug și virtuozitate, ci degajă un fluid izvorât din inima lui îndrăgostită. Dacă inima este centrul forțelor interioare ale ființei, atunci melodia susurată din ea deține puterea de a schimba universul, așa cum spune mitul lui Orfeu. Această similitudine de formă și de fond între vioară și inimă o găsim și în roman, cu referire atât la Valia („Pentru că veneai de departe, de foarte de departe, pentru mine din altă lume, cu o vioară în mână, cu cheia sufletului tău în mâini...” – [2, p. 212]), cât și la Niculina („ea n-are în mână o cutie de vioară, și semețul ei piept minunat e însăși cutia extrem de întinselor coarde, care se înfioară sub degetele mele pentru un altul, care se zbat pentru un altul și dau, pentru el numai, nemaiauzitele lor sunete” – [2, p. 153]).

Plasarea acțiunii din roman în preajma liniei hotarnice a Nistrului, în mediu lichid, nu este întâmplătoare. Valia pășește pe gheața râului („vestmânt de nuntire”) ce capătă atribute de adevărat Styx și moare înecată, altfel spus, în termeni psihanalitici, este „ofelizată”. Potrivit lui Gilbert Durand, apa nu face decât „chiar o invitație directă la moarte”, o „amară invitație la călătoria fără de întoarcere”, deoarece apa care curge „figurează irevocabilul” [9, p. 117]. „Apa

nu se mărginește să conțină puritate, ea și «radiază» puritate» [9, p. 213]. Or, visul lui Ragaiac, Rusoaica, trebuie să apară alunecând pe vadul de gheață lucioasă, înaintând „prin tufișurile de chiciură ca o prințesă a iernei...” [2, p. 61]. Explicația acestei dorințe rezidă în faptul că suprafața lucie reprezintă un element purificator, atât prin albeața ei, cât și prin răceala conținută.

Gaston Bachelard ne convinge că, în profunzimea psihicului său, omul urmează destinul elementului tranzitoriu al apei curgătoare: „Datorită apei, moartea devine elementară. Apa moare o dată cu mortul în substanța sa. Apa este atunci un neant substanțial. Nu se poate merge mai departe întru deznădejde. Pentru anumite suflete, apa este materia deznădejzii” [10, p. 106]. Rușii deznădăjduiți care încearcă să se refugieze nu au făcut lecturi bachelardiene, dar ei știu din instinct că Nistrul nu este atât o întindere orizontală numai bine de trecut la pas dacă este înghețată, cât un abis, o amenințare permanentă a bivalenței viață-moarte. Substanță omogenă într-o instabilitate perpetuă, proliferând forme înșelătoare mai ales la sfârșitul iernii, apa își revelează taina adâncului ațipit sub stratul de gheață. Prin urmare, apa râului reprezintă în același timp vedere și opacizare a primejdiei, plutire și scufundare în frigul adâncurilor, speranță de viață și teamă de moarte. Linia imaginară de la mijlocul râului devine o *no man's land* unde se face trecerea de la cunoscut la necunoscut, unde se poate tranșa limita dintre spațiul naturalului și cel al hazardului existențial.

Prin felul în care a dispărut din „orizontul de așteptare” al lui Ragaiac, Valia nu face decât să reitereze soarta tatălui: „Tatăl ei fusese deposedat de revoluție și l-au executat prin înecare; fusese aruncat în mare cu o piatră de picior. Acolo în mare, la locul execuției, scanfandrii se plimbau printr-o pădure întregă de oameni, ținuti ferm la fund de pietrele cele grele; dar sforile permiteau cadavrelor să facă tot felul de mișcări de dans, când vreun scanfandru sau vreun delfin își croia drum printre ele. Altfel își păstrau toate o atitudine oblică, pântecul și fața spre zăriștea de deasupra, o pădure întregă de evlavioși într-o ținută elevată, comunitate mistică și impresionantă, dedându-se încă la cele mai caraghioase balansări și figuri pe invizibila sârmă a neantului, la cea dintâi apropiere străină” [2, p. 126].

În interpretările critice orale din timpul comunismului revărsat de dincolo de Nistru, făcute „pe la colțuri”, „Rusoaica” a devenit mult mai mult decât prototipul himeric la care visa Ragaiac. Pentru a trece de cenzură studiul *Accidentele imaginației*, din cartea *Eros și utopie*, Marian Papahagi explică titlul romanului altfel decât în sensul raportării la o identitate etnică. El ar trimite la rusalka din mitologia populară rusă, căpătând o adevărată statuare alegorică întruchipând-o pe Maica Rusia. Așa s-a spus și despre felul în care a conturat-o Marin Preda pe Matilda, protagonista din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*. După ce teoretizează pertinent asupra literaturii exotice, Romanița Constantinescu face în cartea *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei* o observație ce are legătură directă cu

posteritatea romanului imediat după căderea comunismului: „Exotismul lui Gib Mihăescu constă în cutezanța de a imagina un viitor pitorescului de frontieră, «podului de flori», diversității duminicale” [11, p. 280].

În romanul *Rusoaica*, Marea Unire – supusă inconfortului geografic și istoric la toate granițele României Mari – s-a înfăptuit pe malul românesc al Nistrului mai mult în simțiri decât în cuget. Geografia și istoria au conturat imaginea unui teritoriu de graniță în care Celălalt devenise un potențial adversar și prima formă de contact cu acesta trebuia să fie dușmănia. O sintetică definire a acestei stări de fapt o întreprinde în aceeași carte Romanița Constantinescu: „Exotizarea celui alt mal al Nistrului traduce două tentații opuse: cea de a îndepărta o lume dușmăna (exotism discriminator) și, paradoxal, aceea de a apropia aceeași lume, în virtutea unor legături de solidaritate mai vechi și chiar numai a responsabilității pentru o lume izolată și în derivă (exotism integrator). *Rusoaica* este romanul confruntării celor două tendințe” [11, p. 258].

În concluzie, în disputa dintre ficțiunile identității și fricțiunile diferenței, granița pe Nistru nu devine imediat după 1918 o limită, un „capăt de țară”, ci o zonă de confluență cu doi versanți, în „două ape”, unde identitatea individuală și colectivă nu pot fi epuizate printr-o unică definiție sau determinare, de tip totalitar(ist). Re-teritorializarea frontierei dintre cele două țări vecine și neprietene a produs după Marea Unire noi configurări ale conflictelor. Încă o dată s-a confirmat că funcția frontierei este constitutiv politică, ea fiind consubstanțială exercitării teritoriale a puterii prin mijloace discursive, geografice sau sociale.

Referințe bibliografice:

1. Neculce, Ion, *Opere*, București: Editura Minerva, 1982.
2. Mihăescu, Gib I., *Opere III. Romane*, București: Editura Minerva, 1995.
3. Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită*, Iași: Ed. Polirom, 2008.
4. Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București: Editura Minerva, 1983.
5. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Vol. I, București: Editura Eminescu, 1991.
6. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Editura Minerva, 1985.
7. Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, București: Editura Eminescu, 1978.
8. Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, București: Editura Univers, 1973.
9. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom., București: Editura Univers, 1978.
10. Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, trad. rom., București: Editura Univers, 1995.
11. Constantinescu, Romanița, *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei*, Iași: Editura Polirom, 2009.

Elena PRUS

profesor universitar, doctor habilitat,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

MITOSFERA UNEI UTOPII: „VREMURI SECOND-HAND” DE SVETLANA ALEKSIEVICI

Scriitoarea și jurnalista Svetlana Alexievich, laureată Nobel (2015) din spațiul post-sovietic, a fixat în cărțile sale amprenta civilizației sovietice și post-sovietice. În toate cărțile sale, scriitoarea s-a luptat cu „ideea roșie”, cu absurdul multilateral dezvoltat al sistemului cancerizat, a demascat angajarea mitului în constituirea unei „mărețe și groaznice utopii – comunismul”. Protagonștii istoriilor sale mărturisesc cum, dincolo de atmosfera idealizată a pretinsului nou umanism socialist (deschiaburire, colectivizare, deștelenire) se întrevede spiritul războinic rus, atmosfera de frică și teroare, Gulagul. Practica vicioasă a ideilor utopice a dus la degradarea miturilor produse de socialism (Omul nou, pacifismului, libertatea și egalitatea în stil sovietic ș.a.) și a provocat agonia unui sistem care s-a autodistrus.

Svetlana Alexievich arată cum, în perioada post-sovietică, Marele Rău nu a sucombat, el a rămas în mentalitatea multor oameni, reciclând miturile și legendele. Nu se mai vorbește despre ideal și libertate, ci de falimentul politico-economic și metafizic. Astfel în societatea rusă a apărut „cererea” pentru Uniunea Sovietică, nostalgia pentru ideile demodate, se remitizează miturile marelui imperiu, iar „specificul căii rusești” trăiește „vremuri second-hand” periculoase pentru Rusia, spațiul post-sovietic și Europa.

Angajamentul total de partea unui nou umanism al autoarei caută răspuns la întrebarea dacă e capabilă națiunea rusă de o reexaminare globală a întregii sale istorii.

Cuvinte-cheie: Svetlana Aleksievici, Premiu Nobel pentru literatură, utopie, demitizare, remitizare.

The writer and journalist Svetlana Alexievich, Nobel Laureate from the post-soviet area (2015), fixed the print of soviet and post-soviet civilization throughout her books. In her works, the writer fought with “red idea”, with multilateral developed absurdity of the cancerous system, she exposed the myth usage in the development of communist Utopia. Her principal protagonists confess that beyond of idealized atmosphere of collectivity, dispossession, following, there is the Russian fighting spirit alongside the atmosphere of fear and terror, Gulag. The practice of destroying the values has led to myths degradation (New human, pacifism, freedom and equality in soviet style, etc.) and agonies of a system that later self-destroyed.

Svetlana Alexievich showed that in the post-soviet period the Great Evil hadn't succumbed, it remained in the mentality of many people and recycled in other myths and legends. No one talked about ideal and freedom, the political-economic and metaphysical failure was the main topic of the given period. Thus, in the Russian society appeared the “demand” for Soviet Union, the nostalgia for old-fashioned ideas. The myths of the Great Empire are in the process of re-mythicizing and the “peculiarity of the Russian way” lives “second-hand times” that are dangerous for Russia, post-soviet space and Europe.

Being based totally on a new humanistic approach, the author's commitment seeks an answer to the question if the Russian nation is able to make a global reexamination of its whole history.

Key-words: Svetlana Aleksievici, Nobel Prize in Literature, utopia, demythicization, remythicization.

1. Svetlana Aleksievici: Literatura ca semnificant al istoriei

Svetlana Aleksievici, laureata Premiului Nobel pentru literatură în 2015 din spațiul postsovietic, este autoare bielorusă de limbă rusă, *lingua franca* a Imperiului Sovietic, urmându-i pe Ivan Bounin (1933), Boris Pasternak (1958), Mihail Șolohov (1965), Aleksandr Soljenițin (1970) și Iosif Brodsky (1987), originari din același spațiu rusofon.

În patria sa, Svetlana Aleksievici nu a publicat până la decernarea Premiului Nobel decât două cărți: „Dezastrul de la Cernobîl. Mărturii ale supraviețuitorilor“ în 1999, care este o carte despre lumea de după catastrofa de la Cernobîl, și *Vremuri second-hand* în 2013. Ca rezultat, autoarea era mai bine cunoscută și apreciată peste hotare decât în propria sa țară.

Premiul Nobel pentru literatură (2015) i-a fost acordat pentru opera sa "polifonică, memorial al suferinței și curajului în epoca noastră", potrivit argumentului Comitetului Nobel. Academia suedeză a recompensat astfel o scriitoare care are „pasiunea realului” (cum declară ea însăși) și are ca misiune lupta pentru adevăr.

„Este un mare scriitor care a găsit noi cai în literatură”, a declarat la televiziunea publică SVT (2015) secretara permanenta a Academiei suedeze, Sara Danius. Tiphaine Samoyault, specialistă în literatura comparată, consideră că Svetlana Aleksievici simbolizează un curent nou în literatură care poate fi numit „literatură documentară” [21].

Astăzi, când lumea a devenit atât de diversificată și polifonică, Svetlana Aleksievici consideră că documentul în artă devine tot mai interesant, fără el este imposibil de imaginat un tablou complet al lumii. El ne apropie de real, el fixează autenticitatea trecutului și a prezentului [3]. Noi repede uităm trecutul, explică Svetlana Aleksievici, cum am fost acum zece, douăzeci sau cincizeci de ani în urmă.

Puterea autoarei stă în forța de convingere, de creare a unui univers al personajelor-voci care rememorează trecutul. „A trăi în istorie, nu este, cu siguranță, o ficțiune. A o rememora, a o povesti însă este, cu certitudine, și ficțiune.” [6 p. 173] Svetlana Aleksievici ne familiarizează, sub forma unei povestiri, cu istoria dramatică a Imperiului Sovietic/Rus.

Ceea ce unește toate cărțile Svetlanei Aleksievici este rememorarea comunismului. Cărțile sale ne fac să înțelegem ce au însemnat, la scară individuală și colectivă, etapele absurdului „multilateral dezvoltat” și punerea în practică a utopiei comuniste. Dintre toate cărțile, „Vremuri second-hand” este poate cea mai prețioasă astăzi, deoarece este, cum remarca Andrei Crăciun, „scrisă cu preocupare pentru cei de mâine (până și această grijă...). Știi ei ce a însemnat comunismul?” Pericolul despre care ne atenționează deja prin titlul cărții sale autoarea ține de faptul că, la peste două decenii de la căderea imperiului sovietic, Rusia, păstrând un spirit sovieto-comunizat cu care

continuă să polueze atmosfera politică și astăzi, pare a face pași înapoi spre vremea Războiului Rece.

The Christian Science Monitor califică această operă ca pe cea mai ambițioasă carte a secolului, precizând că literatura rusă nu a produs nimic atât de tulburător după „Arhipelagul Gulag” al lui Soljenițan (un alt laureat Nobel din spațiul sovietic, 1970), nimic la fel de necesar și de datorat demult. Dacă Soljenițan a fost scriitorul răului sovietic, Svetlana Aleksievici radiografiază și răul post-sovietic. Olivier Rollin consideră că această tradiție se trage de la Dostoievski și de la Varlam Șalamov, pe ultimul Svetlana Aleksievici îl invocă în discursul Nobel ca cel mai bun scriitor al secolului XX, considerând că a participat la o mare bătălie pierdută pentru o renovare efectivă a vieții. În comentariu, autoarea va spune că ea a reconstituit istoria acestei bătălii – victoria și înfrângerea. Este semnificativ că această idee se regăsește în titlul conferinței Nobel – „Despre o bătălie pierdută”/„On the Battle Lost”.

2. „Vremuri second-hand”: de la mitizarea la demitizarea Imperiului Sovietic

În toate cărțile sale, Svetlana Aleksievici s-a luptat cu „ideea roșie”, cu crearea mitosferei regimului cancerizat și a demascat angajarea mitului în constituirea ideologiei comuniste.

„Vremuri second-hand” (2013), cea mai recentă carte a Svetlanei Aleksievici, întregeste seria „Vocile Utopiei”, consacrată de autoare celor care s-au aflat timp de aproape un secol sub semnul ideologiei comuniste. Svetlana Aleksievici fixează în acest volum amprenta civilizației sovietice și post-sovietice, a evenimentelor și a chipurilor cunoscute: „Istoria unei mărețe și groaznice Utopii – comunismul, ideea căruia nu a murit nici în Rusia, nici în lume. [...] Cronica mea continuă. Eu merg în timp după eroii mei.” [3]

La momentul acordării Premiului Nobel, aproape toate ziarele și revistele americane au făcut referire anume la această „foarte valoroasă carte a autoarei despre perioada post-sovietică și ascensiunea lui Putin” [9, Remnick, *The New Yorker*]. *Chicago Tribune* consemnează că Svetlana Aleksievici furnizează în *Secondhand Time* întreaga istorie a căderii Imperiului Sovietic, iar *The New York Review of Books* califică cartea ca un studiu panoramic al vieților ordinare afectate de căderea sistemului sovietic. Calificând acest volum ca pe cel mai ambițios proiect al autoarei, *The Economist* notează că autoarea a construit un monument al supraviețuitorilor colapsului Uniunii Sovietice și a examinat apariția unui capitalism sălbatic [8, Garner].

Contrastul între două țări, notează Adam Hochschild [15], formează subiectul “Secondhand Time” – cea simțită de poporul care trăiește în cea de-a doua (*Rusia), dar își aduce aminte de prima (*Uniunea Sovietică).

În comparație cu tradițiile de a rememora istoria, fie punctul de vedere al învingătorilor (perspective tradiționale), fie din punctul de vedere al victimelor

(perspective mai noi), Svetlana Aleksievici combină ambele perspective, cartea sa câștigând prin aceasta obiectivitate.

2.1. *Homosovieticus* și construirea miturilor noi

În introducerea la volum, Svetlana Aleksievici configurează portretul omului sovietic: „Vreme de mai bine de șaptezeci de ani, în laboratoarele marxism-leninismului a fost creat un tip aparte de om – *homosovieticus*. Unii îl socotesc un personaj tragic, alții îl numesc *sovok*. Mie mi se pare că-l cunosc pe acest om, îl cunosc bine, am trăit mulți ani alături de el, umăr la umăr. El – sunt eu. El – sunt cunoștințele, prietenii, părinții mei. Vreme de câțiva ani am călătorit prin toată fosta Uniune Sovietică, pentru că *homosovieticus* nu e numai rus, ci și bielorus, turkmen, ucrainean, kazah... Acum trăim în state diferite, vorbim limbi diferite, dar suntem inconfundabili. Ne recunoști imediat! Noi toți, oamenii din socialism, semănăm între noi și nu semănăm cu ceilalți oameni – avem propriul vocabular. Propriile reprezentări despre bine și rău, despre eroi și martiri.” [2, p. 9] Discursul Svetlanei Alexievici la decernarea Premiului Nobel este elocvent în acest sens: „Bien que nous habitons à présent dans des pays différents, « l'homme rouge », lui, est partout. Il vient de cette vie-là, avec ces souvenirs-là.” Autoreprezentarea omului sovietic este una exactă: „Omul sovietic era un om de nădejde, putea să se ducă în Ural, în stepă - de dragul unei idei, nu al dolarului. [...] Hidrocentrala de pe Nipru, bătălia de la Stalingrad, călătoria în Cosmos – el le-a făcut pe toate. Marele Sovok!” [ibidem, p. 44]. Patriotismul și devotamentul cauzei era total: „Odată m-am întors de la serviciu cu un ziar în mână: „Să mergem pe marele șantier. Patria ne cheamă.” Copiii erau încă mici. Mergem și gata. Patria poruncește... Așa am ajuns noi la BAM... pe șantierele comunismului... L-am construit! Credeam că aveam totul înainte. Credeam cu tărie în puterea sovietică. Din tot sufletul.” [ibidem, p. 211]

De altfel, tocmai acest „pretins bilanț pozitiv al realizărilor sociale” ale comunismului [19, p. 17] revine ca un reproș generațiilor următoare: „generația mea... Tot ce aveți, noi am construit. Uzine, baraje, hidrocentrale... ale voastre unde sunt?” [2, p.186] Numele făuritorilor noii ordini devine semnificativ: „Vă mai amintiți denumirile sovietice – Strada Metalurgilor, Entuziaștilor, Uzinei, Proletariatului... Omul mărunț era important.” [ibidem, p. 52]

Pretinsul noul umanism socialist prezenta un peisaj sociomoral deosebit: nemaipomenita dezlănțuire de energii, munca trepidantă, efortul uman entuziast al milioanelor, devotamentul și eroismul oamenilor educați în spiritul moralei comuniste. Făurirea construcției noi, socialiste, dă naștere chipului omului nou constructor al societății viitorului. La noul drum se pleca eroic, cu entuziasm multiplicat de o energie colectivă contagioasă: „Și da! Da! Da! Visul cel mare era să murim! Să ne jertfim. Să dăruim.” [ibidem, p. 97]

Partidul apare ca arhitect structural al prefacerii sociale și politice, al unei noi realități, al unui pretins nou tip uman: „Comunismul a avut un plan smintit:

să-l schimbe pe omul <vechi>, pe bătrânul Adam. Și i-a reușit.” [ibidem, p. 9]. De rând cu superioritatea sistemului, s-a edificat și idealizat figura omului – erou: „Eram devotat partidului. De viață îmi amintesc prea puțin, îmi amintesc numai munca. Țara era un mare șantier...un cuptor...un furnal! Acum nu se mai muncește așa. Dormeam câte trei ore pe noapte. Trei ore... Eram în urmă față de țările avansate cu cincizeci-o sută de ani. Un secol întreg. Planul lui Stalin era să-i ajungem în douăzeci-treizeci de ani. Celebrul salt înainte stalinist. Și noi credeam – aveam să-i ajungem! Acum oamenii nu mai cred în nimic, dar pe atunci credeau. Credeau cu ușurință.” [ibidem, p.170]

Cartea Svetlanei Aleksievici se compune din povestiri ale unor subiecți reali autonomi, construite în primul rând pe apartenența la specia *homosovieticus*. „În cărțile mele, oamenii simpli își povestesc micile lor istorii, iar odată cu propria lor istorie, și marea Istorie”, declara autoarea în discursul Nobel. „Nu cred că este vreun interviu pe care să-l citești și din care să nu merite să citezi”, afirmă Răzvan Vanfirescu. Toți oamenii intervievați de Aleksievici au ceva de spus demn de luat în seamă.” Par a fi studii de caz, fișe de psihologie a vârstelor, foarte diverse, și de multe ori contradictorii, ceea ce permite de a reda contururi morale și psihologice diferite, dar aparținând lumii sovietice. Svetlana Aleksievici precizează în discursul Nobel că este de părere că adevărul este multiplu, divers și dispersat peste tot în lume: „Marea Revoluție din Octombrie! Iar acum e numită lovitură de stat militară... complot bolșevic... catastrofa rusească... Lenin e agent german, iar revoluția au făcut-o niște dezertori și niste marinari beți.” [ibidem, p. 91]. Chiar și susținătorii regimului văd diferite aspecte ale socialismului, care „este o teorie măreață, o să supraviețuiască oricărei prigoane. Chiar și eșecului nostru sovietic. Pentru că... sunt multe motive... Socialismul nu înseamnă numai lagăre, denunțuri și Cortina de Fier, este și o lume dreaptă, limpede: să împarți cu toți, să-ți fie milă de cei slabi, să ai compasiune și nu să acaparezi singur totul.” [ibidem, p. 52]

În vederea perspectivei dezvoltate de Svetlana Aleksievici, „dorul de ideal” este una din trăsăturile intelectualilor ruși și, drept urmare, scriitoarea mărturisește că pentru interviurile sale i-a căutat pe cei „în care s-a înrădăcinat adânc idealul, care l-au lăsat să crească în așa măsură, încât nu l-au mai putut smulge – Statul a devenit universul lor, a înlocuit totul, ba chiar și propria lor viață.” [ibidem, p.10]. Ne rămân în memorie câteva personaje de o complexitate surprinzătoare. Vasili Petrovici N., membru al Partidului Comunist din 1922, este o voce reprezentativă a omului sovietic, el susține înflăcărat: „*Patria mea e Octombrie. Lenin... socialismul... Am iubit revoluția! Partidul a fost tot ce-am avut mai de preț. Am fost în partid șaptezeci de ani. Carnetul de partid este Biblia mea. [...]* Noi ne imaginăm o viață dreaptă, fără bogați și săraci. Muream pentru revoluție, muream idealiști...dezinteresați [...] *Vreau să mor comunist. E ultima mea dorință [...]* Noi știam doar atât: victorie sau moarte! Să murim, dar să știm pentru ce murim” [ibidem, p.169, 171, 176]

Acești oameni deja „nu puteau ieși din istoria mare, nu se puteau despărți de ea, nu puteau fi fericiți altfel.” [ibidem, p.10] Istoria lui Timerian Zinatov, veteran al războiului, 77 de ani, este și ea exemplară sub acest aspect. Fost combatant al fortăreții din Brest, el revenea aici în fiecare an deoarece aici mai regăsea sensul sacrificiului său: „De ce venea atât de des la fortăreață? Asemenea prietenilor și tovarășilor săi de regiment, cu care se întâlnea acolo, numai la fortăreață se simțea în siguranță. Aici nimeni, niciodată nu se îndoia că fuseseră eroi adevărați, nu inventați.” [ibidem p. 189] Dar pentru veteranii, care se bucurau de imense onoruri în Uniunea Sovietică, noua Rusie este un șoc greu de suportat. Neputând suporta viața plină de lipsuri și umilințe din anii '90, el revine la fortăreață hotărât ca să rămână aici pentru totdeauna. Apărătorul fortăreții din Brest, care supravețise măcelului din 1941, se aruncă sub tren, lăsând un bilet: „Am fost eroi și murim în mizerie! (...) Mor, dar nu mă predau. Adio, patrie!” [ibidem, p. 191] și cerând să fie înmormântat în fortăreață.

Printre cei care au crezut profund în visul comunismului sovietic, se regăsește mareșalul S.F. Ahromeev, erou al Uniunii Sovietice, consilier pe probleme militare al președintelui URSS din 1990, care devine în august 1990 membru al CSSU pentru a-l înlătura de la putere pe Mihail Gorbaciov și a reveni la principiile unioniste: „Am jurat credință Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice [...] Cât voi trăi, cât voi respira, voi lupta pentru Uniunea Sovietică...” [ibidem, p. 109] Pentru descrierea acestui caz, Svetlana Aleksievici folosește reportajele de presă, documentele oficiale, interviuri cu persoanele care l-au cunoscut, însemnările personale și biletele pe care mareșalul le scrie înainte de suicid, printre care penultimul: „Nu pot să mai trăiesc când îmi pierd patria și este distrus tot ce am considerat a fi sensul vieții mele.” [ibidem, p. 114]. Tentativa de a se opune democratizării țării l-a distrus pe mareșal. Este simbolică umilința la care este supus în final mormântul mareșalului, devastat pentru decorațiile și medaliile prizate de anticari.

În discursul la decernare a Premiului Nobel, Svetlana Aleksievici confirmă că, printre cunoștințele și prietenii săi care vin din socialism, sunt mulți idealişti, romantici, pe care azi îi denumesc „romantici ai robiei, robi ai utopiei”: „Omul nu-și vedea statutul de rob, ba chiar îl iubea.” [ibidem, p.10] Este sugestiv faptul că „VS” a primit, în varianta franceză, denumirea *La Fin de l'hommerouge* (2013, prix Médicis Essai), fiind dedicată lui « homosovieticus », pe care autoarea dorește să-l salveze de uitare, povestindu-ne visurile, confruntările și tragicul său destin. Metoda permite sondarea tenebrei sufletului pentru a constata că viața s-a împlinit sau s-a salvat dezonorant. În mare parte tocmai din cauza acestei radiografii elaborate a omului sovietic incapabil să fie liber, impresionanta carte a Svetlana Aleksievici a fost mult timp interzisă în țara sa.

2.2. Imperiul Sovietic: utopie vs practici vicioase

Gigantul sovietic apare ca un mare imperiu, ca univers al utopiei (care are cel puțin două mii de ani și se regăsește sub forma de societate perfectă la Platon, Aristofan, Thomas More, Tommaso Campanella, Saint-Simon, Fourier sau Robert Owen ș.a.). În discursul la decernarea Premiului Nobel Svetlana Aleksievici va sublinia că literatura rusă este interesantă prin povestirea experienței unice la care a fost supusă o țară imensă, unde, spre deosebire de alte țări unde ideea comunismului la ruși a existat ceva ce i-a împins să încerce să-și realizeze visurile. Cele cinci cărți din ciclul „Vocile Utopiei“ constituie pentru autoare „o singură carte despre istoria unei utopii”. Tânărul cercetător român A. Crăciun, care i-a adersat Svetlanei Aleksievici o scrisoare deschisă, vorbește despre dimensiunea tragică a acestei utopii: „Utopia a fost cândva tânără și strălucitoare. Ea a sedus și a înregistrat victorii. A adus lumină acolo unde înainte era întuneric și a trimis omul în cosmos. Precum cunoaștem, pâinea a fost gratuită, iar costul mult prea mare.” Această ideologie și spațio-temporalitate sovietică sunt obiectul de studiu ale Svetlanei Aleksievici: „În toate cărțile mele m-am luptat cu ideologia comunistă, cu „ideea roșie“, cum i se zice, în varianta rusească. Am vrut să arăt ce a însemnat bolșevismul rusesc, nu libertatea ca idee romantică – idee frumoasă, de altfel, adică să fim toți egali și fericiți împreună –, ci cum anume a fost aplicată această idee mereu actuală în spațiul rusesc, în varianta rusească.” [1]

Caracterul specific al revoluției ruse și al sistemului sovietic instaurat este crearea unui sistem bazat pe ideologizarea excesivă cu un instrument politic nou - partidul politic profesional, preocupat de ideologia sa utopică - inevitabilul viitor luminos.

Comunismul este ca o orbire, explică istoricul francez Stéphane Courtois, autor al „Cărții negre a comunismului” (1997), o credință ce nu se bazează pe ceva real, văzută de Svetlana Aleksievici ca o mitologie înreținută de propagandă [18, p. 8]: „La comitetul raional s-a vorbit mult despre Stalin. Mitologie de partid. Era transmisă din generație în generație.[...] Toată viața, zi de zi, am construit o țară măreață. Așa ni se spunea.” [2, p. 57, 88]

Ca elemente ale mitizării apăreau omagierea omului nou, a partidului, a marxism-leninismului, ceremoniile, cultul personalității și sacralizarea conducătorului: „pe vremuri învățam la școală că Lenin e Dumnezeu și Karl Marx e Dumnezeu. [...] Există un ceremonial al viitorului luminos: în sala de conferințe era atârnat portretul lui Lenin, în colț stătea drapelul roșu. Un ceremonial... un ritual.” [ibidem, p. 80, 56] Orice schimbare de sistem se începe și se termină cu iconografia cu simbolistica: „Culoarea roșie. Culoarea preferată. Culoarea revoluției, culoarea sângelui vărsat în numele ei [...] Epoca sovietică. Cuvântul avea un statut sacru, magic.” [ibidem, p. 91, 32].

Această mitologie purta un caracter identitar pătrunsă de încrederea în superioritatea specificului rusesc sovietic: „Patria mea – URSS. Pot trăi fără multe. Numai fără trecut nu pot.” [ibidem, p. 103]

Svetlana Aleksievici aduce discuții din diferite spații, cum ar fi, spre exemplu, una dintr-o berărie, unde se întâlnesc oameni de toate felurile: profesori, muncitori, studenți, cerșetori. Se filozofează mereu despre același lucru: despre soarta Rusiei, despre comunism: „- Rusul are nevoie să creadă în ceva...Să creadă în ceva luminos, înălțător. Avem imperiul și comunismul întipărite pe cortex. Nouă eroismul ne e mai aproape. [...] - Socialismul l-a făcut pe om să trăiască în istorie... să simtă că asistă la ceva mareț... [...] - Cât îi invidiez pe oamenii care au avut un ideal! Noi acum trăim fără ideal. Vreau Rusia măreață! Nu mi-o amintesc, dar știu că a existat.” [ibidem, p. 39] Așa cum afirmă mulți intervievați de Svetlana Aleksievici, visurile ruse țin în continuare de imperiu și de un țar care l-ar conduce: „Eu sunt comunist...Am fost un susținător pătimaș al CSSU, pentru că îmi plăcea să trăiesc într-un imperiu [...] La cehi merge un Vaclav Havel, dar noi nu avem nevoie de un Saharov, ci de un țar. Un țar-tătuc. Că e secretar general sau președinte, pentru noi tot țar e.” [ibidem, p. 112, 126]

Obiectivul bolșevicilor de permanentizare a revoluției a alimentat mentalul rusesc agresiv față de cei pe care considera dușmani externi și interni: „Mentalul nostru era războinic. „Dacă mâine e război, dacă mâine pornim. [...] Trăiam încercuți de dușmani”, cum ne învăța partidul, „într-o cetate asediată. Ne pregăteam pentru un război mondial.” [ibidem, p. 145, 58] Buharin, ca și alți revoluționari, „Era gata, ca toți ceilalți, să arunce oameni în cuptorul revoluției mondiale, fără deosebire. Să educe prin împușcare. Stalin n-a fost primul care s-a gândit la asta... Toți erau războinici – după revoluție, după războiul civil.” [ibidem, p. 128] Frica era dominantă care ținea regimul în picioare: „Rusul are nevoie de o idee care să-i înghețe sângele în vine și să-i dea fiori pe șira spinării. [...] Dacă ți se făcea frică și încercai să fugi, comandantul te împușca pe loc... Era ceva obișnuit...” [ibidem, p. 194] Exagerarea acestor trăsături agresive îi oprește pe ruși, cum constată unii intervievați, din dezvoltarea sa: „Am învins, am reconstruit țara și ar fi trebuit să plecăm, fiindcă nu știam să trăim altfel decât după criteriile războiului. De asta am rămas atât de mult în urmă față de restul lumii...” [ibidem, p. 130].

Stéphane Courtois insistă în exegeza sa asupra faptului că „În cazul comunismului, problema constă în mimarea unui obiectiv nobil: viitorul luminos al omenirii. Și atunci când pentru asta încep să fie uciși oameni, situația devine extrem de periculoasă, fiindcă cei care ucid cred că au dreptate în crimele lor, că asta fac pentru un scop nobil.” [18, p. 8] În cartea S. Aleksievici această idee este confirmată: „Comunismul e ca prohibiția: ideea e bună, dar nu funcționează... Rusia și-a atins limitele în ce privește sângele, războiul și revoluția.” [2, p.139]

Omul sovietic provine din catastrofa comunistă, dintr-o perioadă marcată de teroarea istoriei, care a schimbat morala, valorile, idealurile. Svetlana Aleksievici este convinsă că „totalitarismul a transformat poporul nostru”. Energia creatoare și idealismul quijotesesc au cedat locul omului conștient de forța lui terifiantă (derivată din forța clasei muncitoare) și unor raporturi de dominare și de forță cu efecte dezastruoase: „La început i-ați împușcat pe nobili și pe preoți...asta în 1917...iar în 37 v-ați împușcat între voi...” [*ibidem*, p.172]

Regimul comunist s-a legitimat prin crimă și dominare prin frică. „O asemenea societate putea fi stăpânită numai prin frică. Într-o stare de urgență – mai mulși împușcați, mai mulși deportați” [*ibidem*, p. 51]. De frica, „așa, ca la război” omul sovietic nu a putut scăpa mult timp.

Dar condamnarea regimului autotalitar instaurat de Stalin, care, după spusele lui Hrușciiov, „și-a distrus propriul popor” nu este un lucru ușor, deoarece implică victime colaterale ale regimului. Comunismul implică obligația de a-i supraveghea și denunța pe toți cei cu care vii în contact, transformând astfel întreaga societate în „societate a delațiunii” [19, p. 16]. Comunismul a demolat soarta oamenilor cu care a venit în contact proxim, unora dându-le drepturi de a-i judeca pe alții: „De ce nu l-am condamnat pe Stalin? Ca să-l condamnăm pe Stalin, ar trebui să ne condamnăm toate rudele, toate cunoștințele” [2, p. 28], deoarece nu au fost puțini din cei care au colaborat, din convingere sau fiind constrânși. În timp, situațiile deveneau ambigue și absurde: „Generația mea, povestește un interviu, a crescut cu tați întorși fie din lagăr, fie din război. [...] Cei care nu fuseseră luați se temeau să nu-i ia. [...] Iar dacă nu-i luau, se punea întrebarea: de ce pe toți i-au luat, și pe mine nu?” (*idem*). Oamenii apropiați pot deveni complici ai crimelor, fapt care instituie generalizarea, în spiritul lui Dostoievski, a vinovăției: „Eram în stare să-mi denunț și propriul tată și pe mama...” [*ibidem*, p.100] Cazuistica prezintă situații cutremurătoare: „Pe masa anchetatorului se afla un denunț semnat – numai venea să cred! – de vecinul nostru. Am recunoscut scrisul. Semnătura. Fusese tovarășul meu [...] Pe folclorist îl denunțase propria mamă.” [2, p. 180, 181] Societatea în întregime devine bolnavă de suspiciune, stare care a mutilat profund relațiile dintre oameni: „Pe de-o parte, sistemul îi zdrobea pe oameni, iar pe de alta, oamenii n-aveau milă unii de alții.[...] În apartamentele comune era ceva obișnuit ca oamenii să se spioneze între ei. [...] Lagărului îi pot supraviețui, dar oamenilor nu.[...] Eu vă spun că oamenii erau de acord cu arestările. [...] Dar arestările sunt necesare, uitați-vă câtă neobrăzare e în jur.” [*ibidem*, p. 70, 197,198] Același Vasili Petrovici N., membru al Partidului Comunist din 1922, se confesează: „Acum mă trezesc uneori scaldat într-o sudoare rece: și pe mine m-ar fi putut trimite să lucrez în NKVD. Și m-aș fi dus.” [*ibidem*, p.183] Dar, după ce a fost arestat și el-însuși, mărturisește: „mi-am dat seama de ceva: socialismul nu rezolvă problema morții. A bătrâneții. Sensul metafizic al vieții. Trece pe lângă. Numai în religie există răspunsuri la toate acestea.” [*idem*] Moartea acestui martor este edificatoare: „După moartea

lui s-a găsit un testament: apartamentul de trei camere, din centrul orașului, nu îl lăsa nepotului său, ci „*pentru nevoile iubitelui meu Partid Comunist, căruia îi dătoz totul.*” [ibidem, p.188] Svetlana Aleksievici o face publică și explică de ce: „Toate acestea aparțin astăzi mai mult unei epoci decât unui om anume. [...] În anii 90 am publicat doar o parte a acestei confesiuni. Acum am hotărât să public povestea în întregime.” [ibidem, p.188]

Crimele se desfășurau și din motive de înțelegere denaturată a patriotismului. În acest tăvălug nimereau și oamenii cu intenții sincere. Așa se producea amestecul, până la nivelare, între opresor și oprimat, victimă și călău („Noi am crescut printre victime și călăi”, mărturisea scriitoarea în discursul Nobel), preschimbarea urmăritului în urmăritor... Denaturarea lucrurilor și manipularea s-au făcut masiv, la toate nivelurile. Membrii de partid compromiși ajungeau să se bucure de oportunitatea de a pleca la război pentru a-și reface parcursul: „Anul 1941... Toți plângeam... Eu urlam de fericire: era război! O să plec la război! [...] Războiul era salvarea... singura șansă de a-mi reabilita numele.” [ibidem, p.185]

Svetlana Aleksievici va denunța, prin destinele martorilor, mecanismele totalitare de control ale partidului-stat, ale nomenclaturii care conduce ansamblul societății, coerciția ideologică și cultul personalității dictatorului. Lunga listă a metodelor totalitare care include, cum subliniază N. Valéry-Grossu, distrugerea justiției, torturarea „dușmanilor poporului”, asasinarea națiunilor captive, interdicția circulației persoanelor și ideilor ș.a. va fi și ea în vizorul atenției. Cartea Svetlanei Aleksievici se impune în special prin pătrunderea în „structura internă” a acestor mecanisme totalitare: datoria de delațiune, educarea urii, distrugerea familiei, virulența anti-intelecuală, minciuna generalizată, procese care au deformat profund moralitatea societății ruse. Astfel vom conchide că omul sovietic și-a însușit socialismul ca pe un mod de viață, nu doar ca ideologie.

Atenția Svetlanei Aleksievici se îndreaptă spre efectele cauzate cu predilecție de zona mult timp tabu a problematicii puterii. Putere bazată pe teroare, victime care se calculează în milioane, genocid a propriului popor, înscenare (ca farse tragice) a tuturor proceselor, exproprierea, deportarea devin lucruri comune. Gulagul, de fapt, este o rețea de lagăre. Folosirea muncilor deținuților ca sclavi. Deportării sunt transformați în „glod de lagăr”, cum spunea Beria: „În șase ani a uitat ce-i ăla măr sau cotor de varză... cerșaf sau pernă... De trei ori pe zi primeau o fiertură și un codru de pâine la douăzeci și cinci de oameni. Iar de dormit – un buștean sub cap, iar în loc de saltea scânduri puse pe jos.” „În primii doi ani de lagăr niciunul dintre ei nu credea că o să supraviețuiască; de acasă își aminteau cei ce aveau condamnări de cinci- ase ani, cei ce aveau zece-cinsprezece ani nu pomeneau de ea. Nu povesteau despre nimeni: nici de neveste, nici de copii. Nici de părinți. „Dacă începi să-ți amintești, nu supraviețuiești” [ibidem, p. 46].

Paradoxal este că și printre cei care au fost deportați, nu toți au făcut concluziile adecvate. În familia unui deportat, ulterior reabilitat, atmosfera nu s-a schimbat: „la noi în casă multă vreme a stat portretul lui Stalin. [...] Tata trăia fără ranchiună, își zicea că așa au fost vremurile. Vremuri crude. [...] Se construia o țară puternică”. [*ibidem*, p. 47] Astfel, și suferințele au fost elemente în construirea mitului unui stat atotputernic. Mentalitatea stalinistă a supraviețuit, deoarece nu s-a făcut un proces similar celui de la Nürnberg: „Ar fi trebuit să stăm zi și noapte în piață. Să ducem treaba până la sfârșit – să obținem un Nürnberg pentru PCUS. Ne-am împrăștiat prea repede pe la casele noastre.” [*ibidem*, p. 27] Frica a rămas infiltrată pe lung timp în societatea sovietică și chiar postsovietică: „Cel mai mult, bunica se temea de un nou Stalin și de război, toată viața a stat pregătită, așteptându-se la alte arestări și la foamete. N-aveam motive să iubim puterea sovietică.” [*ibidem*, p. 108]

Demitizarea comunismului începe când crimele în masă, dezastrul economic și cel social au devenit evidente, când regimul a început să se asocieze cu un regim violent și criminal.

Experiențe socio-politice, prin care s-a impus și memorat sistemul, sunt în mare parte de faimă terifiantă: expansiunea revoluției, identificarea dușmanilor, distrugerea elitelor, arestările, colectivizarea tuturor pământurilor, strămutatul populațiilor, deschiaburirea: „La noi în sat au fost deschiaburite toate familiile solide, dacă aveai doi cai și două vaci în curte erai chiabur. În duceau în Siberia, îi aruncau acolo în pădurea pustie a taigalei...Femeile își sufocau copiii ca să nu se chinuie. [...] Sunt niște nenorociți de culaci! N-avem ce face cu ei în viața cea nouă!” [*ibidem*, p. 81, 177] Rusia rurală e distrusă de colectivizare, practică pe care o impune peste tot: „Era în anii 30... colectivizare...În Ucraina era foamete mare, în ucraineană *golodomor*. Au murit milioane de oameni...Sate întregi au murit...Nici să-i îngroape n-avea cine... Ucrainenii erau omorâți pentru că nu voiau să intre în colhozuri. Erau omorâți prin înfometare.” [*ibidem*, p. 99]

Mai mulți participanți la război îi dezvăluie adevărata față: „- De ăștia de la Secția Specială ne temeam mai mult decât de nemți. Și generalilor le era frică de ei...- Teroare... tot războiul a fost teroare...” „Tații erau luați noaptea și dispăreau fără urmă. [...] Războiul! După război îmi era frică să-mi amintesc de el... de războiul meu...” „Sute de evrei fugiți din ghetou cutreierau pădurile. Țăranii îi prindeau, îi vindeau nemților pe un pod de făină, pe un kilogram de zahăr.” [*ibidem*, p. 197, 198]

Chiar și procesele care au avut o aură pozitivă, fiind difuzate și înnobilate de propaganda comunistă (deștelenirea, șantierul siberiene), au fost distruse de practicile mutilante și deformatoare ale socialismului. În spatele acestor procese la scară mare, dispărea ființa individuală a omului, omul a fost redus la un simplu obiect de înfăptuire a planurilor mărețe: „am plecat în Siberia. Să construim comunismul. Tot în zadar... în zadar ne-am chinuit.” [*ibidem*, p.89]

Țelul suprem al mecanismelor totalitare este anihilarea fundamentului psihic al omului, subliniază N. Valéry-Grossu, „prin distrugerea Eului, adică a afectivității, inteligenței și voinței de acțiune; prin sărăcirea – economică și culturală – a patrimoniului național până la demisia totală a individului și abandonarea oricărui spirit critic, a oricărei idei personale, în fața implacabilei autorități a statului.” [23, p. 14]

Svetlana Aleksievici a dezvăluit viața secretă a sentimentelor, ponderea colectivului în deciziile umane, rolul miturilor care ne călăuzesc din adâncuri. În anumite condiții, toate fundamentele și categoriile existențiale își pot schimba semnul, concluzionează mareșalul Ahromeev: „Nu ne-au dovedit tancurile și rachetele, ci tocmai ceea ce era forța noastră: spiritul nostru. A putrezit sistemul, a putrezit partidul. Și poate tocmai de aceea... și asta e unul dintre motivele pieirii lui...” [2, p. 128] Fisurile socialismului i-au grăbit căderea și au impulsionat demitizarea sistemului. Chiar dacă ipoteza comunistă se revedindică din idei care sunt valabile și azi (libertate, egalitate, fraternitate), ele nu au funcționat deoarece au fost denaturate

Svetlana Aleksievici a reușit să surprindă mutațiile profunde determinate de ideea socialismului survenite în perioada postbelică, când decenii la rând s-a trăit o normalitate întoarsă pe dos: „Dar duceam o viață sovietică, în care existau reguli ale jocului uniforme, pe care le respectam toți. Cineva urcă la tribună. Minte, toată lumea îl aplaudă, dar toți știu că minte, știe și el, și știe că știu și ei că minte. Dar el spune tot ce are de spus și se bucură de aplauze. Nu aveam nicio îndoială că așa vom trăi și noi, și că trebuia să căutăm o cale de scăpare.” [*ibidem*, p.157] Era un simulacru instaurat și o deturnare a valorilor. Cu timpul, atmosfera generală din anii comunismului a devenit ambiguă: „Era în anii sovietici... comuniști... Eram educați în cultul lui Lenin, al revoluționarilor înflăcărați, foarte înflăcărați, nu consideram că revoluția a fost o greșeală, o crimă, dar nici nu eram atrași de balivernele marxist-leniniste. [...] Din difuzoare răsunau cuvinte, unii le credeau în totalitate, alții parțial, alții de loc. Dar toți păreau fericiți.” [*ibidem*, p. 156] Oamenii simțeau că trăiesc într-un fals și „se săturaseră de drapele roșii și de toată strălucirea aia falsă: adunările comsomoliste, învățământul politic... Socialismul credea că omul e tâmpit...” [*ibidem*, p. 34]. Pierre Hassner, specialist francez în relații internaționale, conchidea că „regimurile totalitare nu pot rezista fără să producă o minciună totală și, invers, o minciună totală nu poate fi impusă decât de un regim totalitar” (*apud* 11, p. 6). Această deturnare permanentă a semnificațiilor și sensurilor, oferă concluzii de gen paradoxal celor ce au crezut în lozincile și ideile Puterii Sovietice: „- Ce fel de eroi suntem noi? Nimeni nu ne-a tratat vreodată ca pe niște eroi. Eu și nevastă-mea ne-am crescut copiii într-o baracă, apoi ne-au dat o cameră la comun. Azi primim câteva copeici... lacrimi în loc de pensii. La televizor vedem cum trăiesc nemții. Bine! Învinșii trăiesc de o sută de ori mai bine decât învingătorii.” [2, p. 195]

Ca scriitoare care se ridică la concluzii supranaționale, Svetlana Aleksievici va sintetiza radiografia omului sovietic și va defăima unul din miturile sacre despre pacifismul sovietic: „În general, noi suntem războinici. Fie ne războim, fie ne pregătim de război. Niciodată nu am trăit altfel. De aici și o psihologie războinică. Chiar și în viața pe timp de pace totul era ca în război. Bătea toba, flutura drapelul... inima îți sărea din piept... [...] regretam până la lacrimi că revoluția, războiul civil au avut loc fără noi.” [ibidem, p. 10] Această contaminare la nivelul întregii societăți cu bacilii de ostilitate creează o atmosferă mitică a agresivității, care era reversul pacifismului declarat.

Un alt mit, care a trebuit abandonat rapid după prăbușirea URSS, este cel al prieteniei popoarelor, cu predilecție a poporului rus cu celelalte națiuni conlocuitoare. Această tragedie a spațiului postsovietic a fost o urmare a conflictelor etnice, religioase, de ocupație inițială și de pseudofrăție ulterioară. În 1990 în apartamentul Margaritei Pogrebitkaia din Minsk locuiau cincisprezece rude de naționalitate rusă care s-au evacuat din cauza amenințării din Baku, iar ulterior au venit și cei din Tadjikistan. Ea constată că atitudinea față de ruși s-a schimbat în intoleranță și a devenit una extrem de periculoasă: „Cară-te în Rusia ta. În curând n-o să mai rămână picior de rus aici. [...] noaptea, pe peretele blocului învecinat cineva a scris cu roșu: „Teme-te, rus nerorocit! Tanchiștii tăi n-o să te mai ajute.” Rușii erau dați afară din funcțiile de conducere... erau împușcați pe după colțuri... Orașul a ajuns curând murdar, ca un kișlac. Un oraș străin. Nu mai era unul sovietic. [...] Dușanbe devenise de nerecunoscut, și oamenii deveniseră de nerecunoscut. S-au umplut morgile.” [ibidem, p.104, 105] Laura Sandu proiectează consecințele demitizării atmosferei de nezdruccinat a popoarelor din fosta URSS sub aspect de necesitate de reciclare a conceptelor de altă dată: „Unii deplâng golul afectiv rămas în urma destructurării sentimentelor naționaliste: [...] Și probabil că, din perspectiva unei critici a naționalismului, aceasta e una dintre cele mai serioase teme de reflecție deschise de mărturiile din *Vremuri second-hand*: cum funcționează mecanismele apartenenței naționaliste, ce nevoi împlineste aceasta și cum altfel pot fi ele împlinite?” [22].

„Noii istorici” mergeau până la defaimarea miturilor patriotice și victoria în cel de-al Doilea Război Mondial: „Nici Victoria n-a existat. Dar au existat detașamente de baraj și batalioane disciplinare. Războiul a fost câștigat de *zeki*, ei au ajuns sub gloanțe până la Berlin. Care Victorie? Am umplut Europa de cadavre...” [2, p.135]

Îi vom da dreptate lui Răzvan Vanfirescu, care consemnează un lucru important: „Cărțile Svetlanei Aleksievici nu sunt comode pentru vechii sau noii comuniști [...] autoarea [...] alege să intervieveze poporul rus, popor obligat să se obișnuiască cu ideea că ideologia comunistă a fost un fiasco total”. Este semnificativă înțelegerea de către comuniști a colapsului URSS, dar ei nu învinuiesc ideologia sau sistemul, doar imperfecțiunea omului care nu s-a ridicat la înălțimea ideii: „A fost o epocă măreață! N-o să mai trăim niciodată

într-o țară așa de mare și de puternică. Am plâns când s-a destrămat Uniunea Sovietică [...] Un vis frumos, dar nerealizabil, omul nu este încă pregătit pentru asta. Nu este încă desăvârșit.” [2, p.171] Svetlana Aleksievici se asociază generației, căreia i-a fost mai ușor să se împace „cu prăbușirea ideii comuniste, căci noi n-am trăit acele vremuri când ideea era tânără, puternică, încununată de magia nespulberată încă a unui romantism catastrofal și a unor speranțe utopice. [...] Patosul subzistă încă, dar apăruse conștiința faptului că utopia nu poate fi transformată în realitate.” [ibidem, p. 11-12].

Cronica de Newsday va sublinia că, pentru a înțelege Rusia contemporană, „Vremuri second-hand” este o lectură esențială, un „tabloul plural al uui popor care și-a pierdut locul în istorie” [9, *San Francisco Chronicle*].

3.1. Generații de lideri și metamorfozele ideologemelor

Svetlana Aleksievici relatează pentru *Adevărul*: „Am intervievat oameni foarte diferiți, unii care au trăit la începuturile comunismului, alții staliniști, hrușciovști, gorbaciovști. Pentru fiecare trebuia să-mi pregătesc întrebările potrivite, exact ca un compozitor care-și alege din toate sunetele pe acelea care să-i alcătuiască compoziția.” [1] Explicațiile celor intervievați oferă o sinteză prezentată din mai multe perspective, cu predilecție însă cu accent pe idealul de libertate și diagnosticul speranțelor și neîmplinirilor, prezentate din punctul de vedere al mitizării sau demitizării epocii respective. Svetlana Aleksievici alege martori de pe baricade diferite, deoarece constată că „nimic nu coincidea în poveștile lor, în afară de numele proprii: Gorbaciov, Elțin... Numai că fiecare avea Gorbaciovul ei, Elținul ei. Și anii 90` ai săi.” [2, p. 42]

Ruptura radicală în URSS a fost produsă de echipa lui Gorbaciov, care țineau de o altă generație și de o altă lume, decât generațiile anterioare: „de la Stalin până la Brejnev, la cârma țării au fost conducători războinici [...] Cei dintâi nu aveau încredere în Occident, vedeau în el un dușman, ceilalți voiau să trăiască la fel ca în Occident.” [2, p. 131,132] Dacă pentru un număr mare de oameni numele lui Gorbaciov se asociază cu libertatea, din altă perspectivă, cea a comuniștilor sau a oamenilor simpli care s-am născut în URSS și le plăcea acolo, Gorbaciov „a trădat comunismul”.

Numeroase mărturii din „Vremuri second-hand” sunt despre promisiunile lui Gorbaciov și Elțin, care însă nu au fost îndeplinite. „Hrușciov, țin minte, ne-a promis... că în curând se va instaura comunismul. Gorbaciov ne jura, vorbea așa de frumos... așa de bine. Acum ne jură Elțin, amenință că se culcă pe șinele de tren...” „Pe scurt toți ne-au păcălit, viața s-a înrăutățit și mai tare. Așteaptă, rabdă și iar așteaptă, iar rabdă.” [ibidem, p. 80] Iluzia reformelor și a libertății s-a preschimbat în prăbușirea colosului sovietic, urmat de descompunerea URSS, de capitalismul sălbatic și divizarea societății în victorioși și ratați.

Figura-cheie care a schimbat sistemul este Gorbaciov. Foarte prețioasă în înțelegerea faptului cum s-a putut ca Gorbaciov să învingă sistemul este aducerea în paginile cărții a unui „martor excepțional” - un oarecare N., din cadrul aparatului de la Kremlin care a dat o interpretare sistemică a fenomenului colapsului URSS: „trebuie să încep cu Gorbaciov... Fără el am fi trăit și acum în URSS. [...] Am fi învins în orice război. Soldatul rus nu se teme de moarte. În privința asta suntem asiatici... Stalin a creat un stat care nu putea fi năruit de la bază, era de nezdruccinat. Dar la vârf era vulnerabil, fără apărare. (...) Secretarul general se va fi dovedit cel mai mare revoluționar strecurat la Kremlin. De la vârf a fost ușor de distrus acest stat. Disciplina de fier și ierarhia din partid au lucrat împotriva lui. E un caz unic în istorie.” [ibidem, p. 123, 124]

În partea introductivă a cărții denumită „Însemnările unui complice”, sunt deja trasate liniile majore și punctele nodale ale istoriei ruse din ultima perioada, care au cutremurat ordinea prestabilită a lucrurilor: „Era în 1991... Fericire vremuri! Credeam că mâine, literalmente mâine, va începe libertatea. Va veni din senin, din dorințele noastre.” [ibidem, p. 11]. Dar situația din epoca de tranziție este paradoxală: „Se întâmplă ceva total neașteptat: toți erau îmbătați de libertate, dar nu erau pregătiți pentru ea. Unde era libertatea asta? Doar în bucătărie, unde din obișnuință continuau înjurăturile la adresa puterii. Îi înjurau pe Elțin și pe Gorbaciov. Pe Elțin pentru că a schimbat Rusia. Iar pe Gorbaciov pentru că a schimbat totul. Întreg secolul XX. [...] Rusia se schimba și se ura pe sine pentru că se schimba. ‘Mongolul inert’, cum scria Marx despre Rusia.” [ibidem, p. 12].

Elena Iurevna S., al treilea secretar al comitetului raional de partid, mărturisește că oamenii „consideră că au fost păcăliți, nu le-a spus nimeni că o să fie capitalism, ei au crezut că începe să fie reformat socialismul. [...] În timp ce strigau pe rupe la mitinguri „Elțin! Elțin!”, ei au fost jefuiți. Fabricile și uzinele au fost împărțite fără ei. Și petrolul și gazul...” [ibidem, p. 43]. Un constructor intervievat în Piața Roșie în decembrie 1997 rememorează schimbarea de atitudine față de Elțin: „Cine sunt eu? Sunt unul dintre acei idioți care l-au apărat pe Elțin. Am stat în fața Casei Albe și eram gata să mă întind sub tanc. Oamenii au ieșit în stradă ca luați de val, cuprinși de elan. Dar ei erau gata să moară pentru libertate, nu pentru capitalism. Mă consider păcălit.” [ibidem, p. 137]

Astfel, vedem cum ideologemele produse de spațiul sovietic și postsovietic au suferit metamorfoze, iar liderii au avut un rol definitoriu în configurarea diferită a constructului mental și al paradigmatelor societale.

3.2. Crizele tranziției: temporalitate secundă și remitzare

Martorii invocați în cartea Svetlanei Aleksievici asistă siderați la dezastrul moral și economic al Rusiei: „Rusia țaristă, cum citim în memorii, a apus în trei zile; la fel și comunismul. În două-trei zile.[...] Au distrus așa o țară! Un

imperiu! Fără un glonț... ” [*ibidem*, p. 67, 88] Evoluții greu de prevăzut, motivate de condiționările timpului, produc efectul unei furtuni existențiale: „Problema e că regimul sovietic și-a încheiat existența în condiții absolut diferite: a căzut de unul singur, a făcut o implozie.” [18, p. 9] Neînțelegerea acestui eveniment provoacă sentimentul de deznădejde profundă chiar și la eșalonul de vârf al puterii. Astfel, pregătindu-se să plece din viață, mareșalul Ahromeev „vorbea despre ce era mai important: „zburăm spre beznă. A fost odată o țară uriașă, țara asta a câștigat un război cumplit, iar acum e distrusă.” [2, p. 128] Svetlana Aleksievici transmite starea de spirit tensionată a acestui timp: „Puterea sovietică părea veșnică. Aveau s-o prindă și copiii și nepoții! Și ea s-a terminat pe neașteptate pentru toți. Acum e clar că nici Gorbaciov nu s-a așteptat la asta, el a vrut să schimbe ceva, dar n-a știut cum. Nimeni nu era pregătit. [...] Gorbaciov avea mai multă putere decât țarul. O putre nelimitată. Și el a venit și a zis: „Așa nu se mai poate trăi” Celebra lui frază. Și țara s-a transformat într-un club de discuții.” [*ibidem*, p. 61] Prăbușirea imperiului sovietic a fost însoțită de o derută ideologică și existențială totală. Svetlana Aleksievici a reprodus, în discursul la decernarea Premiului Nobel, această atmosferă de stare de șoc total a rușilor în primele zile de libertate cu care nu știau ce să facă, care se instaurase după „catastrofa Atlantidei socialiste”: „omul roșu” se confrunta cu sute de întrebări în fața cărora era absolut singur, oamenii nu știau cum să trăiască și să supraviețuiască, în ce să mai creadă, sub care noi drapele să se reunească în prezent. „În final, „omul roșu” nu a fost capabil să accedă la libertatea la care a visat în bucătărie. Rusia a fost departajată fără el, el a rămas cu mâinile goale. Umilit și jefuit. Agresiv și periculos.” Iar întrebările au apărut mai multe decât răspunsuri: „Speram ceva. Unde e partidul nostru? Partidul nostru leninist invincibil. Lumea s-a prăbușit” [*ibidem*, p. 71] Pentru nostalgici, URSS rămâne țara cu care se identifică și pe care nu o mai recunosc în anii 90: „Asta a fost țara mea, iar acum nu trăiesc în țara mea. Trăiesc într-o țară străină.” [*ibidem*, p. 44]

Consecințele schimbărilor sunt radicale, iar deziluziile și decepțiile profunde. Adolescenții, care sunt întotdeauna mai radicali și deseori de cealaltă parte a baricadei, își învinuesc părinții: „Să trudești toată viața fără nici un rezultat! Toate astea i-au zdruncinat, lumea s-a năruit, nu și-au mai revenit, nu s-au putut adapta la această schimbare totală.” (*ibidem*, p.164) Iar, pe de altă parte, pensionara Anna Ilicina constată că tot ce se întâmplă parca ar fi în altă țară și în altă epocă, de care dorește să se distanțeze: „În altă țară... Acolo au rămas naivitatea noastră, romantismul nostru. Încrederea. Unii nu vor să-și mai amintească, fiindcă e neplăcut, am trăit multe dezamăgiri.” [*ibidem*, p. 59] În același registru, disecând epoca sovietică de cceapostsovietică, Elena Iurevna constata că atmosfera a devenit de nerecunoscut, se trăiește o epoca a schimburilor epocale: „Nu mai era o singură țară. Erau două. [...] oamenii au început să schimbe totul... Absolut totul. Radical. Plecau – își schimbau patria. Alții își schimbau convingerile și principiile. Alții lucrurile din casă, cu

toptanul. Aruncau tot ce era vechi și sovietic, cumpărau totul din import... Mărfurile de mâna a doua au năpădit piața. Ceainice, telefoane, mobilă... frigider... Nu se știe de unde, toate se revărsau în valuri.” [ibidem, p. 67] Astfel noul se schimba pe vechi, dar, surprinzător, și vechiul lua locul noului.

Înțelegă ca timp secund, trăit la mâna a doua, uzat, devalorizat și imprpriu, „Vremuri second-hand”, remarcă Tatiana Ciocoi, comandă un alt tip de semioză: „timpul secund este o sedimentare a semnelor lăsate de moartea omului roșu, un timp ontologic generalizat în care există nu doar frustrarea, resentimentele, travaliul furibund al negativului, sublimarea doliului omului sovietic după un sens al istoriei făcute la modul concret, ci și senzația unei generale *vanitas mundi* instalată după doborârea monstrului” [7, p. 99].

În această noua Rusie, consemnează Roxana Ichim, „vocile” continuă să reflecte prăbușirea unei lumi în care statul era totul, incapacitatea oamenilor de a se adapta la noua configurație socială, dezorientarea – deseori finalizată în sinucidere – în fața discrepanței majore între ceea ce știau ca referință a vieții și ceea ce trăiesc ca efect al mișcărilor tectonice ale geopoliticii.” Această noua Rusie face aproape tabula rasa dintr-un secol de istorie națională, cum constată mareșalul Ahromeev: „China nu s-a prăbușit. Nici Coreea de Nord, unde oamenii mor de foame. Până și mica Cubă socialistă a rămas în picioare, iar noi dispărem.” [2, p. 128]

Climatul actual în care s-a ajuns pe nepregătite („Credința ne era autentică... naivă... Credeam că acum... deja ne așteaptă pe stradă autobuze gata să ne ducă în democrație.” [ibidem, p. 62] a dus la o realitate tulburătoare, contestată, contradictorie care dezvoltă în împrejurările terifiante ale tranziției zone conflictuale noi: între zeii vechi și cei noi, între patrioți și trădători, între bogați și săraci, între părinți și copiii/nepoți, între individual și colectiv: „Cei născuți în URSS și cei nenăscuți în URSS nu au o experiență comună. Sunt oameni de pe planete diferite.” [ibidem, p. 14]. Cei care se declară patrioți nu pot ierta pierderea țării în care au trăit și metaforizarea în tot ce înainte era hulit: „Trăim perioada cea mai rușinoasă a istoriei noastre. Suntem o generație de lași, de trădători. Asta e sentința pe care ne-o vor da copiii noștri. „Părinții noștri au vândut o țară măreață pe jeanși, Marlboro și gumă de mestecat”, vor spune. N-am putut să apărăm URSS – patria noastră. O crimă cumplită. Am vândut tot!” [ibidem, p. 111] Conflictul/intoleranța generațiilor a caracterizat toate schimbările de paradigmă: „Toți înjură anul 1917. „Niște proști!”, spun ei despre noi. „De ce au făcut revoluție?” Iar eu țin minte... Țin minte oameni cu privirea înflăcărată. Inimile noastre clocoteau!... Îmi amintesc da, da... Oamenii ăștia nu voiau nimic pentru ei, nu era ca acum: pe primul loc sunt eu. (...) Eram noi. Noi!, Noi! [...] - Nepoții noștri ar fi pierdut Marele Război pentru Apărarea Patriei. N-au un ideal, n-au un vis măreț [ibidem, p. 172, 193].

Emergența noii Rusii, în care, potrivit autoarei, „descoperirea banilor ne-a lovit ca o bombă atomică” este efectul cu rezonanță cu consecințe puternice la nivel de întreaga societate: „Întrebarea e: ce voiam noi? Un socialism blând...

uman... Ce avem? Pe stradă e un capitalism sălbatic.” [ibidem, p.137] După prăbușirea lungului totalitarism communist, se constată o pură virtualitate a libertății idealiste, pe de o parte, dar și o exclusivă realitate a pragmatismului materialist, de altă parte: „În aer plutea mirosul banilor. Al banilor mulți. Și libertatea absolută – nici tu partid, nici tu guvern.” [ibidem, p. 165] Cei care se consideră azi „generație pierdută din cauza unei copilării comuniste și unei vieți capitaliste ulterioare au mers pe străzi strigând: „Democrație!” „Democrație!” Și habar n-aveam ce avea să urmeze. Nimeni n-avea de gând să vândă cratițe. Iar acum... N-ai de ales: ori îți hrănești familia, ori îți păstrezi idealurile sovietice.” [ibidem, p.166] Fiind forțați să se adapteze capitalismului și democrației, „din trenul care zbura spre socialism s-au suit toți repede în trenul care-i poartă spre capitalism.” [ibidem, p. 97] Treziți din idilismul inițial, întreaga societate a ajuns sub jugul politic al unor neaveniți cu aere de făuritori de reforme. Burghezia care se instalează confortabil, nu are conștiință ideologică, are doar una economică: „cum s-a dat puțină libertate, cum s-a ițit de peste tot mutra burjuului.” [ibidem, p. 178]

Paradoxul situației noi în Rusia constă în faptul că neocomuniștii au acceptat proprietatea privată, devenind milionari, pe când ideologia comunistă, în teorie, lozinci și practici, se bazează pe suprimarea proprietății private: „Poporul a crezut că-i gonește pe comuniști și că o să vină vremuri minunate. [...] Război civil parcă nu a fost, dar învingători avem.” [ibidem, p. 54] Aceștea sunt `noii ruși`. „Cine are astăzi firme? Vile în Cipru și la Miami? Fosta nomenclatură de partid. Cei la care trebuie căutați banii partidului...” [ibidem, p. 27] „Probabil, au uitat să-i citească pe Lenin, pe Marx, pe ceilalți. Sunt niște renegați.” [18, p. 12] Căderea regimului comunist este legată și de metamorfozarea comuniștilor însăși: „comuniștii nu mai sunt ce-au fost. [...] Toți au devenit meschini, s-au îmburghezit... Avem comuniști cu un venit anual de sute de mii de dolari. [...] Ce fel de comuniști sunt ăștia? În ce cred ei? [...] Au distrus o asemenea țară! Au vândut-o la preț de nimic.” [2, p. 48].

Convertirile sunt rapide, spectaculoase, țâșnirea unor energii stihionice schimbă destine și identități: „Am înțeles că această lume nouă nu e a mea, nu e pentru mine. Că are nevoie de oameni complet diferiți. Cei slabi pot fi călcați în picioare! Cei care erau jos au ajuns sus... de fapt era o nouă revoluție... Țelurile acestei revoluții sunt însă pământești: fiecăruia câte o vilă și o mașină.” [ibidem, p. 160] Valorile materiale le-au înlocuit rapid pe cele morale: „Primul lucru care a pierit a fost prietenia noastră... Toți am început să avem treburi – trebuia să câștigăm bani.” [ibidem, p.161]

Același membru al Partidului Comunist Vasili Petrovici N. compară tabloul actual cu „viitorul la care visam. Au murit oameni în numele lui, au fost uciși.” (ibidem, p. 168): „Mă simt ca un exponat uitat în depozitul unui muzeu. Un ciob prăfuit. A fost odată un imperiu măreț - de la o mare la alta, de la cercul polar la tropice. Unde-i acum? A fost înfrânt fără bombe... fără Hiroshima... L-a înfrânt Înălțimea Sa Cârnațul! Marea crăpelniță l-a înfrânt!

Mercedes-Benz. Omul nu mai are nevoie de nimic altceva, nu-i propuneți nimic altceva. N-are rost. Doar pâine și circ! Și asta e cea mai mare descoperire a secolului XX.” [ibidem, p. 168]

Răzvan Vanfirescu califică cartea Svetlanei Aleksievici *Vremuri second-hand*, care „oferă șansa omenirii de a vedea ce se petrece în sufletul unui popor forțat de împrejurări să-și schimbe radical modul de observație și înțelegere a realității”, drept una de schimbare de paradigmă: „Peste noapte tot ceea ce au fost învățați, tot ce li s-a spus despre propria țară, neam și istorie s-a dus pe apa sâmbetei. Trebuie să se reinventeze și să învețe cum să-și reclădească o nouă viață, într-o nouă ordine socială, națională și mondială”. Rușii în anii 90’s-au prăbușit toate valorile: „Cumva, brusc, totul în jur s-a schimbat: semnele, lucrurile, banii, drapelul... Și omul însuși.[...] Banii au început să fie sinonimi cu libertatea” [ibidem, p. 13, 31].

Mareșalul S.F. Ahromeev a punctat foarte exact mutațiile ce apăreau la orizontul istoriei: „din anul 1990, am fost convins, cum sunt și astăzi, că țara noastră se îndreaptă spre pieire. În curând se va dezmembra. [...] de ce a pierit? Țara lui a pierit și el a pierit împreună cu ea, nu-și mai găsea locul aici. Cred că își imagina deja ce va urma. Cum va fi demolat socialismul. Că zarva va sfârși în sânge. În jaf. Că monumentele vor începe să fie dărâmate. Zeii sovietici vor ajunge la fiare vechi. La materie reciclabilă. Comuniștii vor fi amenințați cu un Nürnberg... Și cine vor fi judecătorii? Niște comuniști vor judeca pe alți comuniști. [...] Și el... el era un comunist idealist, romantic. Credea în `cele mai înalte culmi ale comunismului`. În sens literal. Credea că comunismul s-a instalat pentru totdeauna. Azi ideea asta e ridicolă...idiotă...” (ibidem, p. 120, 121)

În aceste circumstanțe, și omul devine o ființă imprezvizibilă, integral ambiguă și de necuprins. În timp, protagoniștii și „eroii timpului” de altă dată se schimbă: „Unde mai vedeți acuma mulgătoare, strungari sau mecanici de metrou? Nu mai sunt nicăieri. Peste tot, alți eroi: bancheri și bussinesmeni, modele și prostituate... manageri... Tinerii se mai pot obișnui, dar cei bătrâni mor în tăcere, în spatele ușilor închise.” [ibidem, p. 54] Relațiile tensionate dintre viziunile diferite ale generațiilor generează rupturi în sânul familiei: „Viața noastră dinainte a fost complet rasă, n-a mai rămas piatră pe piatră. Curând, nu voi mai avea ce să mai vorbesc cu fiul meu.” [ibidem, p. 137]

Veteranii sunt profund lezați în noua realitate postcomunistă: „S-a uitat deja că noi ne-am vărsat sângele... Ne-au luat totul ticăloșii aștia de Ciubais, Vekselberg, Gref... Banii, onoarea... Și trecutul și prezentul. Totul! Iar acum fac soldați din nepoții noștri, ca să le apere miliardele. [...] Acești noi și arogați stăpâni ai vieții, aversiunea lor față de „oamenii de ieri”, care, după cum scriu revistele *glossy*, „miros a sărăcie”. Astfel miros, potrivit acestor publicații, adunările solemne din marile săli de Ziua Victoriei, unde odată pe an sunt invitați veterani și se țin în cinstea lor discursuri ipocrit elogioase” [ibidem, p. 192].

Nimic nu a mai rămas din demnitatea omului simplu: „Asta înseamnă libertate? Omul mărunț, de rând, nu e nimic, e un nimeni. E la marginea vieții. Pe atunci însă putea să scrie la ziar, putea să se ducă la comitetul raional să reclame un șef sau o servire proastă... un soț infidel... Erau prostii, nu neg asta, dar cine-l mai ascultă vreun pic pe omul ăsta simplu? Cine mai are nevoie de el?” [*ibidem*, p. 52]

Andrei Crăciun punctează foarte exact faptul că „Svetlana Aleksievici face să răsune vocile a sute de oameni cu destine ieșite din matcă: oameni buni și răi, învinși și învingători, mame deportate împreună cu copiii lor, staliniști fără urmă de remușcare, susținători ai perestroikăi uluiți de vârtejul capitalist, entuziaști care nu știu ce să facă cu libertatea dobândită și cetățeni încercând să reziste în fața instaurării noii dictaturi” a banilor. În linii mari, vom constata involuția lui *homosovieticus*: de la un eroism spectaculos la o capitulare în fața dilemelor tranziției și chiar la o simplă supraviețuire. „Aceasta e noua Rusie, cea care [...] se hrănește cu iluzia apusei grandori, visează un alt imperiu atotputernic și-l socotește pe Stalin vizionar, iar nu tiran.” [12]

Libertatea este una din temele majore ale cărții *Svetlanei Aleksievici*: „Pe toți cei cu care m-am întâlnit i-am întrebat: ‘Ce este libertatea?’ Părinții și copii au răspuns diferit.” [2, p.14] În deschiderea cărții VS, *Svetlana Aleksievici* va face un tablou sintetic al ideii de libertate în societatea sovietică, când s-au pierdut tradițiile acestui concept în URSS: „Ni se părea că libertatea e un lucru simplu. A trecut ceva vreme și ne-am cocărjat toți sub greutatea ei, căci nimeni nu ne-a învățat nimic despre libertate. Am fost învățați doar cum să murim pentru ea.” [*ibidem*, p. 13]. În anii următori, s-a încercat disperat o reanimare a libertății, care, în practică, a fost pervertită: „Iată libertatea! Așa ne așteptam să fie? Eram gata să murim pentru ea. Să ne aruncăm în luptă. Dar a început o viață ‘cehoviană’. Fără istorie. [...] Marele Rău s-a transformat într-o străveche legendă, într-un thriller politic. Nimeni nu mai vorbea despre ideal, se vorbea despre credite, procente, polițe de schimb [...] Vise noi: să ne construim o casă, să ne cumpărăm o mașină nouă, să plantăm un coacăz... libertatea s-a dovedit a fi reabilitatea spiritului mic-burghez, îndeobște denigrat în Rusia. Libertatea Maestății sale Consumul. [...] Banii au început să fie sinonimi cu libertatea.” [*ibidem*, p. 13-14, 32]

Din păcate, ideile dictatorilor comuniști se mai bucură de simpatie publică la o parte a populației, care cred în continuare că ideea socialistă reprezintă orizontul de nedepășit al secolului XX. Simpatia față de ideile comuniste sau socialiste apare și la noua generație, care nu a trecut prin avatarurile regimului criminal și simte nevoia unei personalități puternice. Constatând că „fantasma licită și nevinovată a utopiei” comuniste continuă să funcționeze și azi, H.-R. Patapievici vorbește despre „un fel de lipsă de claritate morală a oamenilor de azi cu privire la raporturile dintre nemulțumirile lor față de societatea în care trăiesc și imaginea idealizată pe care continuă să o aibă în privința defunctelor societăți comuniste” [19, p. 17].

Prin intersectarea mai multor puncte de vedere se constată de asemenea că nici mitologema Imperiului țarist nu a apus în inimile rușilor, astfel că miturile, provenite din diferite straturi ale istoriei ruse, celei care-i avea ca eroi pe generalii ruși, pe de o parte, și celor care îi are ca eroi pe revoluționari, se suprapun și coexistă aproape simultan într-o Rusie dezechilibrată: „Și sigur că... niciodată n-am crezut că o să apuc vremurile în care vor începe să le fie ridicate monumente generalilor albi. Cine erau eroii înainte? Comandanții roșii... Frunze, Șciors... Iar acum – Denikin, Kolceak...”; „- Eu am fost, sunt și voi rămâne comunist! Fără Stalin și fără partidul lui Stalin n-am fi învins. Democrația ducă-se dracului! [...] Propun să punem la loc monumentele închinat conducătorului nostru, marele Stalin. Le-au ascuns prin fundul curților, ca pe gunoaie.” [2, p. 196].

Svetlana Aleksievici aduce și mărturia unui profesor universitar care descoperă o generație total diferită: „Studentii de astăzi au aflat deja, au simțit pe pielea lor ce înseamnă capitalismul – inegalitate, sărăcie, boțâție arogantă, – au în fața ochilor viața părinților, care nu s-au ales cu nimic din jefuirea țării. Și au opinii radicale. Visează la propria lor revoluție. Poartă tricouri roșii cu portretele lui Lenin și Che Ghevara.” [*ibidem*, p.16] Conflictul generațiilor a venit repede și este halucinant și surprinzător pentru părinți care toată viața au visat la libertate. Cum concluzionează Svetlana Aleksievici în discursul Nobel, „Imperiul roșu nu mai există, dar omul roșu continue să existe.”

Faptul că Rusia nu a putut deveni o țară pe deplin democratică și i-a dezamăgit pe toți cei care au crezut în realizarea idealului libertății, are drept consecință faptul că în societatea rusă a reapărut ‘cererea’ pentru Uniunea Sovietică. Titlul „Vremuri second-hand” are la bază termenul bine-cunoscut pentru conotația peiorativă. Dezvoltat într-o metaforă la scara întregii cărți, Svetlana Aleksievici argumentează convingător acest concept: „E din nou la modă tot ce e sovietic. <...> Învie idei demodate: despre marele imperiu, despre ‘mâna de fier’, despre ‘specificul căii rusești’... Au readus la suprafață imnul sovietic [...] există partidul puterii, copie a partidului comunist. Președintele are aceeași putere ca secretarul general. Absolută. În locul marxism-leninismului e ortodoxia... [...] Au trecut o sută de ani și viitorul iar nu e la locul lui. Acum trăim vremuri second-hand.” [*ibidem*, p. 16-17].

Svetlana Aleksievici constata în Discursul Nobel că timpul a mers înapoi, timpul fricii înlocuind timpul speranței, spațiul postsovietic trăiește o epocă de mâina a doua. Paradoxul constă în faptul că în trecut, oamenii visau la viitor, iar în prezent mulți regretă „trecutul glorios”. Astfel, memoria ne trage mereu înapoi, era proiectat un ideal așa și neatins, dar, din perspectiva zilei de azi, deja depășit, deoarece sunt idealuri de cu totul altă natură. Un fost secretar de partid, nostalgic de timpuri apuse constată: „Viitorul... doar el trebuie să fie frumos... Așa credeam! Credem într-o viață frumoasă. O utopie, era o utopie... Dar voi? Aveți și voi utopia voastră – piața.” [*ibidem*, p.177]

După prăbușirea Uniunii Sovietice, Rusia se afla în stare de șoc în urma pierderii statutului de supraputere și a acționat, în ultima decadă, în consecință, făcând totul pentru a redeveni o țară puternică printre actorii globali ai lumii.

În conferința Nobel autoarea ne preîntâmpina: „Comunismul nu este mort, cadavrul său este încă viu!” Scriitoarea ne îndeamnă să nu ne facem iluzii: „Putin trăiește în sufletul fiecărui rus”; „Dar ideea mea este că nu trebuie să-l demonizăm pe Putin, pe el ca persoană; în Rusia există un „Putin colectiv“. (...) Putin stârnește ce e mai rău, mai primitiv în oameni.” [1] Svetlana Aleksievici povestește „cât de periculos este regimul lui Vladimir Putin pentru Europa și restul lumii, dar în primul rând pentru Rusia și țările din fosta Uniune Sovietică” [*idem*].

Svetlana Alexievici reproduce agoniile unui sistem, care s-a autodistrus, dar efigiile căruia, asemeni unor fantome, bântuie prin Europa și sunt agresive și periculoase. Cum în Rusia nu se va face, probabil, în timpul apropiat deconspirarea dosarelor și nu se vor dezvălui biografiile marilor torționari și dosarele întunecate ale unor crime din regimul comunist, „istoriile romanțate” ale martorilor Svetlanei Aleksievici sunt un text prețios în defăimarea utopiei comuniste.

Apreciind acordarea Premiului Nobel, Svetlana Aleksievici, fidelă crederii și principiilor sale, a declarat că nici în continuare nu va face concesii în fața unei puteri totalitare. Este o recompensă nu doar pentru mine, completa autoarea în timpul unei conferințe de presă organizată la Minsk și citată de *Le Monde*, „ci pentru întreaga noastră cultură, pentru mica noastră țară care întotdeauna a trăit ca între teascuri”.

Referințe bibliografice:

1. Svetlana Aleksievici. Interviu exclusiv pentru „Weekend Adevărul” cu Doinel Tronaru: „Putin stârnește ce e mai rău, mai primitiv în oameni” http://adevarul.ro/cultura/carti/title-1_57dae2a25ab6550cb8b0becf/index.html (Consultat 16.09.2016)
2. Aleksievici, Svetlana. *Vremuri second-hand*. București: Humanitas, 2016.
3. Aleksievici, Svetlana. Website <http://alexievich.info>
4. Alexievich, Svetlana. Extrait de l'entretien paru dans *Philosophie Magazine* en novembre 2014. <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature-etrangere/oeuvres>
5. Alexievitch, Svetlana. Nobel Lecture *On the Battle Lost*, 7 December, 2015. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_en.html
6. Andor, Horváth. (2001) „Autorul în discursul postcomunist” *Caietele Echinoc*, nr.1, pp. 173-177

7. Ciocoi, Tatiana. „Sub semnul pui Pietas: Moartea omului roșu de Svetlana Alexievitch” *Omul nou al Europei: modele, prototipuri, idealuri*. Chișinău: CEP USM, 2014, p. 96-106
8. Citări din presa franceză: <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature-etrangere/oeuvres>, consultat 10.01.2017
9. Citări din presa americană: <https://www.amazon.com/Secondhand-Time-Soviets-Svetlana-Alexievich/dp/039958880>
10. Clarini, Julieet; Vitkine, Benoît. „Le prix Nobel de littérature attribué à la Biélorusse Svetlana Alexievitch.” http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2015/10/08/le-prix-nobel-de-litterature-attribue-a-la-bielorusse-svetlana-alexievitch_4785368_1772031.html
11. Constantinescu, Nicolae M. „Cui îi este frică de revista Memoria.” *Memoria. Revista gândirii arestate*. Nr. 4/2012, p.
12. Crăciun, Andrei. *Scrisoare către Svetlana Aleksievici*. <http://www.ziarulmetropolis.ro/scrisoare-catre-svetlana-aleksievici/>
13. Espmark, Kjell. *Premiul pentru literatură. Un secol cu Nobel*. București: Ed. Institutului Cultural Român, 2003
14. Garner, Dwight. „In ‘Secondhand Time,’ Voices From a Lost Russia”, *The New York Times*, may 24, 2016
15. Hochschildmay, Adam. „Secondhand Time,’ by Svetlana Alexievich”, *ByThe New York Times*, 27, 2016
16. Ichim, Roxana. „Vremuri second-hand, de Svetlana Aleksievici.” July 5, 2016 <https://www.bookuria.info/vremuri-second-hand-de-svetlana-aleksievici/>
17. Micu, Dumitru. *În căutarea autenticității*. București: Ed. Minerva, 1992.
18. Negru, Gheorghe în dialog cu Stéphane Courtois. „Cuvântul comunism înseamnă crime împotriva umanității” *Destin românesc. Revistă de istoria și cultură*, Chișinău, 2011, nr. 2 (72), p. 7-13.
19. Patapievici, Horia-Roman. Memoria divizată. „Reflecții asupra comunismului: efectele lui și defectele noastre”. *România literară*. Nr. 48-49/21.11.2014, p.16-17
20. „Prioritatea documentului” *Opere*, Ediție de Gelui Ionescu și George Gană. București: Ed. Minerva, 1980.
21. Samoyault, Tiphaine. Nobel de littérature: "Svetlana Alexievitch donne la parole aux témoins, aux anonymes" Interview. http://www.lexpress.fr/culture/livre/nobel-de-litterature-svetlana-alexievitch-raconte-le-monde-comme-il-ne-va-pas_1723835.html. (Consultat 16.09.2016)
22. Sandu, Laura. *Vremuri Second-Hand, de Svetlana Aleksievici – Istorii afective, de revendicat*, Gazeta de Artă Politică, 26 septembrie 2016. <http://artapolitica.ro/2016/09/26/vremuri-second-hand-de-svetlana-aleksievici-2-istorii-afective-de-revendicat/>
23. Valéry-Grossu, Nicole. „Hegemonia violenței. Comunism. Totalitarism. Ateism”. București: Ed. Duh și Adevăr, 2000.

Note

¹ „[...] J'ai toujours été tourmentée par le fait que la vérité ne tient pas dans un seul cœur, dans un seul esprit. Qu'elle est en quelque sorte morcelée, multiple, diverse, et éparpillée de par le monde.” (Discursul la decernarea Premiului Nobel)

² „Mon père, qui est mort il n'y a pas longtemps, a cru au communisme jusqu'au bout. Il avait gardé sa carte du Parti. Je ne peux pas prononcer le mot *sovok*, ce terme méprisant qui désigne aujourd'hui ce qui est soviétique, il faudrait que j'appelle comme ça mon père, des gens qui me sont proches, des gens que je connais. Des amis. Ils viennent tous de là-bas, du socialisme. Il y a parmi eux beaucoup d'idéalistes. De romantiques. Aujourd'hui, on les appelle les romantiques de l'esclavage. Les esclaves de l'utopie.”

³ „Lors d'une conférence de presse organisée à Minsk dans les minuscules locaux d'un journal ami, jeudi, Svetlana Alexievitch a rappelé ce lien : « *Mes livres ne parlent pas seulement du passé, ils parlent de nos fondations. Le totalitarisme a transformé notre peuple. Nous sommes tous, victimes et bourreaux, traumatisés par cette expérience soviétique.* »” (Le Monde)

Ludmila ZBANȚ

*doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea de Stat din Moldova*

STRATEGII DE TRADUCERE A MODELĂRII FIZIONOMIEI SOCIALE ȘI POLITICE ÎN ROMANUL ANTI-UTOPIE “SOUSSION” DE MICHEL HOUELLEBECQ

Articolul propune o scurtă analiză a problematicii traducerii romanului anti-utopie *Soumission* din perspective lingvistice și semiotice. Înscriindu-se preponderent în epoca postmodernismului, autorul Houellebecq propune cititorului său portretul unui individ occidental marcat de sentimentul depresiei, singurătății, pierderii de valori. Am analizat câteva elemente ale strategiilor de traducere aplicate nemijlocit la textul romanului. Ne-a interesat nivelul de păstrare în versiunile în limbile română și rusă a stilului autorului, cu amalgamul de registre funcționale, de implicit; am atras atenția la forma și calitatea redării în traduceri a elementelor formale și paratextuale folosite în original.

Cuvinte-cheie: Michel Houellebecq, roman anti-utopie, competențele traducătorului, strategii de traducere, dimensiune paratextuală.

The article proposes a brief analysis of the translation issues of the anti-utopia novel "Soumission" from the linguistic and semiotic perspectives. Predominantly in the era of postmodernism, Houellebecq proposes to his reader the portrait of a Western individual marked by depression, loneliness, and loss of value. We have analyzed some elements of the translation strategies applied directly to the text of the novel. We were interested in the level of preservation of the author's style in the Romanian and Russian versions, with the amalgam of the functional registers and of the implicit; attention was drawn to the form and the quality of rendering the formal and the paratextual elements used in the original.

Key words: Michel Houellebecq, anti-utopian novel, translator's skills, translation strategies, paratextual dimension.

Perioada prin care trece omenirea în prezent este deseori caracterizată prin noțiunea de postmodernism. Interesul legat de epoca „postmodernă” pornește deseori de la încercarea de a stabili dacă există vreo șansă pentru o continuitate, o stabilitate și o identitate, de a răspunde la întrebarea cum evoluează istoria și cultura și cum reacționează „filozoficul, politicul și religiosul, precum și felul în care ele răspund la amestecul, suprapunerile și schimbările condiției postmoderne” [1, p. 7].

De fapt, astăzi trăim în perioada care doar parțial coincide cu postmodernismul și care ar putea fi calificată drept *interregnum*, adică perioada între două civilizații, când se produc schimbări cardinale în toate sferile societății, când nu mai funcționează normele și tradițiile vechi, ce forjau construcția unei civilizații, iar altele, noi, încă nu s-au conturat ca legi care ar gestiona aceste societăți. Mai mult chiar, Virgil Nemoianu pune tranșant problema „atingerii, pe planetă, a unui punct în care a devenit inutil orice fel de

explicație atotcuprinzătoare a mersului istoriei și culturii”, iar „haosul și anarhia par să fie singura regulă”, generând multitudinea și varietatea [1, p. 23].

Omul actualei perioade este puternic marcat de realitatea în care trăiește, reacționând în mod diferit la haosul în viața socială și încercând să găsească răspunsuri la mai multe întrebări de ordin existențialist sau rațional. Fizionomia socială și politică a acestui individ poartă amprentele revoluției economice, tehnologice și sexuale, care au menirea de a elibera omul din strâmtoarea comportamentală, dar tot aceste revoluții distrug rădăcinile stabilității, tradițiile familiei, împingându-l spre singurătate și depresie permanentă. Probabil nu am greși afirmând că nu sunt puțini cei care ar putea fi azi atribuiți unei noi „generații pierdute”, debusolate din cauza evoluțiilor neclare, haotice, imprevizibile, poate chiar nedorite, ale societăților contemporane.

Tendențele moderne în literatură se prezintă ca o *roentgenografie* sub toate unghiurile a acestei societăți. Apare în mod tot mai evident o schimbare de paradigmă de la un narator obiectiv spre o mixare de abordări ale unui narator subiectiv, care alunecă, fără a stabili niște limite clare, de la statutul de autor spre cel de personaj sau personaje ale scrierilor sale, fapt rezultat din capacitățile deosebite ale scriitorilor de a simți suflul vremii și de a-l țese în scrierile lor, trecute prin prisma propriilor trăiri, așteptări sau decepții.

Autorul francez Michel Houellebecq este parte integrată a acestei paradigme, un scriitor profet, venind cu un amestec de stiluri și cu un discurs existențialist fragmentat și autoreflexiv, în care narațiunea și scrierea devin obiecte ale romanului propriu zis [2, p. 8]. Houellebecq încearcă să fixeze în romanele sale suflul vremii, reușind chiar uneori să-i precizeze direcția mișcării și formele posibile de evoluție. Scriitorul a menționat în mai multe rânduri că romanele sale au o pondere sociologică vădită și că el și-a propus să transmită, în primul rând, schimbările care au loc în societate și felul în care ele se răsfrâng asupra europenilor la intersecția secolelor al XX^{lea} și al XXI^{lea}. Este vorba despre enormele mutații pe care le simțim, fără a fi capabili să le analizăm. Houellebecq este scriitorul capabil să o facă, iar în romanul antiutopic *Soumission* el merge chiar mai departe, schițând o eventuală evoluție a fizionomiei sociale și politice a societății franceze (europene) contemporane.

Houellebecq consideră că problema esențială a Europei occidentale și motivul principal al melancoliei sau al depresiilor prin care trec cetățenii acesteia constă în pierderea dragostei, care este înlocuită prin sexul lipsit de orice sentimente înalte. Dispare grija și atenția față de cel apropiat, se șterge spiritualitatea, legătura sufletească între femeie și bărbat, se observă o tendință spre o viață solitară. Cetățeanul suferă mult, se simte adânc traumatizat. Partea materială a vieții elimină tot mai insistent valorile spirituale, iar oamenii nu mai sunt apreciați după calitățile pe care le posedă, ci cantitativ, după anumite cifre (standardele figurii, mărimea veniturilor, noile tehnologii etc.). Astfel de „evoluții” în viața personală a fiecăruia caracterizează mersul lucrurilor în întreaga societate.

Houellebecq încearcă să contureze o nouă ontologie care ar soluționa problema solitudinii persoanei în societatea contemporană și, oricât ar fi de neașteptat pentru viziunile împărtășite de acest scriitor, el găsește soluția în islam, religie care se bazează pe suprimarea socială și economică insistentă a femeii.

Personajul principal și totodată naratorul romanului *Soumission*, François, este un tip standard, unul în afara societății, obosit de ea, care simte apropiindu-se bătrânețea și care găsește până la urmă că mântuirea este islamul, cu poligamia pe care o promovează. Parcursul romanului descrie modul în care acest personaj decide să se convertească la islam. La fel ca personajul său, autorul consideră că islamul poate revigora Europa în interiorul granițelor Imperiului Roman, poate ajuta Franța să-și recapete fosta putere economică, politică și chiar lingvistică. Dar principalul lucru constă în faptul că islamul este capabil să readucă fericirea în casele și în inimile oamenilor, adică dragostea și relațiile de familie. Aceasta este fizionomia, mai mult socială, a viitorului european, în opinia lui Houellebecq.

În roman sunt prezentate în paralel două parcursuri spre convertire: unul este cel al lui François, personajul principal, celălalt este descris în teza lui de doctorat, care reflectă pasul făcut spre catolicism de principalul personaj analizat în teză, Huysmans. Doar că motivarea fiecăruia în această alegere de convertire este radical diferită. Huysmans trece prin profunde răvășiri sufletești, după care urmează un salt în vid, spre credință. François, însă, acceptă islamul din rațiuni materiale, căci el îi permite să acceadă la o situație mai avantajoasă, fără a schimba ceva radical în viața personală. El nu se convertește, el se supune, în primul rând, dorințelor sale și doar apoi noii organizații politice care îi deschide larg ușile spre realizarea acestor dorințe.

Astfel avem în față descrierea unei eventuale fizionomii sociale și politice, foarte apropiate de realitatea contemporană a multor spații sociale, nu doar în Europa. Traducerea acestui text devine valoroasă anume din aceste considerente – ea abordează și demultiplifică evenimente cu tendințe universale. Traductologul român Georgiana I. Lungu accentuează condiția dată, afirmând: „Pașaport pentru universalitate, traducerea e mult dorita garanție a călătoriei prin lume a cărților unui scriitor.” [3, p.3] Numeroasele traduceri ale romanului analizat îi asigură dubla dimensiune universală: cea a actualității subiectului abordat și cea a transpunerii acestuia în alte limbi, adresând romanul unui public multilingv amplu, căci „Condiția auctorială și condiția traductibilității coincid: un text literar nu poate exista izolat, enclavizat, fără raporturi intertextuale, interlingvistice. Și orice scriitor are tot atâta nevoie de un cititor și de un critic, pe cât are de un traducător și de cititorul traducerii.” [3, p.3]

În prezentul articol ne limităm la două versiuni ale romanului *Soumission* – cea în română și în rusă. La prima vedere, pare că traducerea romanului analizat nu ar conține prea multe „capcane” de diferit ordin, totuși vom sublinia importanța respectării de către traducător a celor trei niveluri ale sferei

limbajului, delimitate de Eugen Coșeriu – cel general, istoric, și cel cu referire la text, cărora le corespund trei trepte ale cunoașterii lingvistice – elocutională, idiomătică și expresivă [4, p.71]. Savantul le mai numește „valori lingvistice” sau „trepte ale competenței”. Succesul actului de vorbire, dar și celui al traducerii, poate fi evaluat prin diferite criterii, care oscilează între congruent, adică corect sau exemplar și adecvat/neadecvat situației de comunicare și de traducere.

Este clar că, în orice traducere, mai ales în cea literară, nivelul de competențe lingvistice, politice, sociale, enciclopedice, culturale ș.a. ale traducătorului asigură reușita operației de transfer intertextual. În cazul romanului *Soumission*, strategiile aplicate de traducători îi conduc, inițial, spre un studiu minuțios al actualei situații sociale și politice în Franța, și în general în Europa, pentru a păstra și discerne în cunoaștere de cauză firul evoluțiilor politice reale și fictive (denumiri de partide, nume de personalități politice etc.), descrise sau imaginate de Houellebecq.

Avem de a face cu un text în care domină tipul de comunicare „a se comunica cuiva pe sine”, „a intra în contact cu celălalt” [4, p.95-96], care este îndreptat în mod necesar către un destinatar, adică vorbim despre alteritatea limbajului. În calitate de destinatar al vorbirii înțelese în acest sens poate fi o altă persoană sau vorbitorul însuși. Personajul principal al romanului analizat apare deseori în calitate de destinatar, în dialog cu *alter ego* și astfel are loc înaintarea treptată spre decizia finală a convertirii, mai exact a supunerii. Materialul lingvistic utilizat de autor este concentrat în aria tematică a viziunilor, trăirilor, evaluărilor de diferit ordin, avem de a face în special cu o îmbinare de monolog – simulare de dialog. Această constatare pregătește traducătorul de alegerile pe care trebuie să le facă în același areal tematic și funcțional, pentru a construi în traducere un text comparabil ca efect discursiv cu originalul, în rezultatul unor evaluări și interpretări conceptuale, inclusiv la nivelul simbolicului.

Alături de Georgiana I. Lungu, constatăm că „Traducerea este asemănătoare unui canon simplu, compoziție muzicală polifonică în contrapunct. Două voci, cel puțin (cf. Hermans¹), a scriitorului și a traducătorului se manifestă succesiv, pentru a transmite intralingvistic un text și a-l transfera interlingvistic, la un interval de timp variabil, un decalaj temporal inerent și dependent de o serie de factori” [3, p. 2]. În contextul celor menționate, încercăm să definim rolul traducătorilor în muzicalitatea versiunilor produse și felul în care aceștia reușesc să păstreze „analogia muzicală”, să oglindească originalul, adică să aducă cititorilor de texte în limbile țintă, română și rusă, ideile autorului francez Michel Houellebecq.

Elemente greu de ocolit, ce țin de traducere în dimensiunea paratextuală, ne oferă copertele originalelor și ale versiunilor în română și rusă. Redacțiile se îngrijesc să provoace interesul cititorului pentru romanul dat prin codificarea esenței conținutului acestuia în imaginile plasate pe coperta cărților. Acest lucru

nu este întâmplător, căci rolul imaginii și al imaginarului în perceperea unei informații nu poate fi neglijat. Laurent Lavaud susține în acest sens că o copertă a unei cărți, *ca fenomen*, „saturează” privirea prin prezența sa, prin culoarea, prin forma sa, iar ca imagine – ea deschide accesul spre o absență a lucrului, orientează conștiința spre o dimensiune neactualizată [5, p.16].

Spre deosebire de ediția din 2015 a originalului, care este una sobră și respectă culorile bej-roșu-alb ale unei colecții la editura Flammarion, cea apărută în 2017 la Schoenhofs Foreign Books reprezintă coagularea pe o pagină a conținutului întregului roman: convertirea la islam descrisă în roman este redată prin imaginea părții superioare a turnului Eiffel cu o semilună pe vârf; el se înalță deasupra norilor gri (fiecare element poate fi interpretat în funcție de imaginarul cititorului), iar sub imagine figurează fraza de încheiere a romanului, scrisă în majuscule pe fon roșu: „Je n’aurais rien à regretter.”. Coperta versiunii în limba română a romanului, *Supunere*, (publicat la editura Humanitas în a. 2015) repetă întrucâtva cea descrisă mai sus: doar că, pe fon roșu, apare baza turnului Eiffel, iar vârful se pierde în norii negri, pe care apare semiluna – simbolul islamului. Redactorii ediției în limba rusă a romanului, *Покорность*, (publicat la editura ACT în 2016) au selectat alte simboluri pentru a reda această informație – ei folosesc imaginea celebrului portret al Giocondei (Mona Lisa), a cărei față este acoperită de un văl islamic (am depistat o imagine asemănătoare în traduceri în alte limbi).

Este interesant să ne oprim mai detaliat la motoul la prima parte și la a cincea. Motoul la primul capitol reia finalul romanului *En route* unde este descrisă convertirea la catolicism a lui Huysmans și este un fel de platformă de pornire a convertirii la islam a lui François, personajul principal al romanului *Soumission*.

« Un brouhaha le ramena à Saint-Sulpice ; la maîtrise partait ; l’église allait se clore. J’aurais bien dû tâcher de prier, se dit-il ; cela eût mieux valu que de rêvasser dans le vide ainsi sur une chaise ; mais prier ? Je n’en ai pas le désir ; je suis hanté par le Catholicisme, grisé par son atmosphère d’encens et de cire, je rôde autour de lui, touché jusqu’aux larmes par ses prières, pressuré jusqu’aux moelles par ses psalmodies et par ses chants. Je suis bien dégoûté de ma vie, bien las de moi, mais de là à mener une autre existence il y a loin ! Et puis... et puis... si je suis perturbé dans les chapelles, je redeviens inénu et sec, dès que j’en sors. Au fond, se dit-il, en se levant et en suivant les quelques personnes qui se dirigeaient, rabattues par le suisse vers une porte, au fond, j’ai le cœur racorni et fumé par les noces, je ne suis bon à rien. » (J.K. Huysmans, *En route*). (nu ne referim la traduceri acestui fragment voluminos în care constatăm versiuni reușite ale mesajului original).

În introducerea la partea a cincea Huellebecq folosește un citat scurt din scrierile lui Ayatollah Khomeyni :

« Si l’islam n’est pas politique, il n’est rien. » (Ayatollah Khomeyni) (*Soumission*, p. 121)

„Dacă islamul nu e politic, atunci nu e nimic.” (Supunere, Ayatollahul Khomeyni) (p. 221)

«Весь ислам – это политика.» (Аятолла Хомейни) (Покорность, с. 257)

Spre deosebire de versiunea în română, foarte apropiată de structura celei în franceză, observăm schimbarea radicală de sintaxă și de strategie de traducere utilizată de traducătorul de limbă rusă, care recurge la traducerea prin antonimie și obține astfel o structură foarte concisă, o afirmație categorică, apropiată ca sens de cea din original. Am putea presupune că este o traducere directă din arabă, și nu din franceză.

Structurarea romanului în cinci părți este respectată în ambele versiuni. Capitolele sunt marcate doar prin cifre romane, fără a avea careva denumiri, probabil acest lucru nu este întâmplător: în procesul lecturii romanului înțelegem că fiecare parte marchează o treaptă spre convertire și supunere. Autorul utilizează pe larg în roman spațiile albe, ele nu trebuie interpretate ca un suspans, ci ca un fel de a marca o anumită trecere a timpului, care la început nu este însemnată, în monotonia existenței personajului principal. Această structurare cu numeroase spații fără text, adică o alternanță de „scris negru-alb”, este respectată și în traduceri. În partea a doua, însă, Huellebecq introduce marcarea unor zile și anume a celor în care au loc alegerile, care, în final, vor duce la declanșarea schimbării ordinii lucrurilor și, deci, la supunere. Astfel, ziua de duminică este cea în care au loc alegerile. François compară interesul său aparte pentru alegeri cu cel pentru finala unui meci din cupa mondială la fotbal. Totul este ca un joc de teatru, bine regizat:

« J’aimais depuis toujours les soirées d’élection présidentielle; je crois même qu’à l’exception des finales de coupe du monde de football, c’était mon programme télévisé favori. Le suspense était évidemment moins fort, les élections obéissant à ce dispositif narratif singulier d’une histoire dont le dénouement est connu dès la première minute; [...] » (Soumission, p. 42)

„Mi-au plăcut dintotdeauna emisiunile din seara alegerilor prezidențiale; ba chiar cred că, excepție făcând finalele Cupei Mondiale la fotbal, ele reprezentau principala mea atracție TV. Sigur, suspansul nu era așa de puternic, alegerile respectând tiparul narativ aparte al unei povești cu deznodământ cunoscut încă din prima clipă; [...]” (Supunere, p.74)

„Я всегда любил вечерний выборный марафон; думаю даже, что после финалов чемпионата мира по футболу это моя любимая телепередача. Конечно, сапснс тут послабее, выборы все же следуют особому литературному принципу, свойственному историям, развязка которых понятна с первой минуты, [...]” (Покорность, с. 86)

Traducătorul în limba rusă încearcă să utilizeze un registru adaptat la situația comunicativă actuală în limba rusă. Astfel, alegerile prezidențiale sunt descrise de traducător ca *выборный марафон* și în acest caz este vorba despre o utilizare a clișeele obișnuite pentru discuțiile despre alegeri. De altă parte,

observăm prezența unui anglicism *casпенс* adaptat la comunicarea mai puțin formală în rusa. Considerăm că traducătorul nu a respectat în acest caz stilul autorului, care expune gândurile prin prisma unui profesor universitar, specialist în literatură: *ce dispositif narratif singulier d'une histoire dont le dénouement est connu dès la première minute*, adică nu este vorba în nici un caz de un limbaj familiar sau dintr-un registru argotic.

Ambele traduceri integrează o serie de note de subsol folosite pentru informarea cititorilor despre unele realități socioculturale, iar alegerile unităților nu coincid în versiunile analizate.

Traducerea în rusă vine chiar pe prima pagină cu o explicație a denumirii *Universității Paris IV – Sorbona*, pentru care româna nu propune nimic, contând probabil pe cunoștințele enciclopedice ale cititorilor săi, sau considerând ca ar fi vorba despre un surplus care ar încălca textul cu informații care nu sunt absolut necesare pentru înțelegerea adecvată a conținutului:

...я защитил в университете Сорбонна – Париж-IV диссертацию «Жорис-Карл Гюисманс, или выход из тупика» (Покорность, с. 11)

Nota traducătorului, în care este precizat că toate notele de subsol îi aparțin, informează: В результате реорганизации Сорбонны в 1970 году были образованы 13 университетов, различающихся по направлениям обучения. В их числе университеты Париж-IV (Париж – Сорбонна) и Париж-III (Новая Сорбонна).

În prima notă la pag. 10, traducătorul de română își informează cititorul despre semnificația unui obiect mai special: *Le drageoir aux épices – Bombonieră cu mirodenii*. Următoarea notă de subsol apare în traducerea în română la pag. 22 și precizează denumirea *Les Bronzés – Film* din 1978 regizat de Patrice Leconte și devenit un clasic al cinematografului populare francez. Traducătorul în rusă s-a limitat doar la transpunerea denumirii filmului: *Загорелые*. În contextul filmului dat, ambii traducători aleg o strategie diferită în traducerea comentariilor la filmele porno, în care este utilizat un limbaj licențios: traducătorul de română împrumută textul din franceză ca atare (p.24 în traducere), iar cel de limbă rusă vine cu un echivalent utilizat pe larg în limbajul respectiv în limba rusă (p.28 în traducere).

Constatăm că, totuși, nu există o tendință de a utiliza un număr prea mare de note de subsol, iar o bună parte din ele punctează niște realități mai puțin cunoscute de destinatarii traducerilor, fiind uneori, credem, de prisos.

Dimensiunea intertextuală a romanului mai conține traduceri realizate de alți autori, incluse ca atare în textul de bază, cu o notă de subsol care precizează acest lucru:

« Si l'islam méprise le christianisme », citait-il, reprenant l'auteur de *L'antéchrist*, « il a mille raisons pour cela ; l'islam a des hommes pour condition première... » (Soumission, p.163)

«Если ислам презирает христианство, – цитирует он автора ”Антихриста”?– то он тысячу раз прав: предпосылка ислама– *мужчины...*» (Покорность, с. 314) (nota de subsol: Перевод В.А. Флеровой).

Acest lucru nu se întâmplă în versiunea în română, în care textul îi aparține integral traducătorului: „Dacă islamul disprețuiește creștinismul”, cita el din autorul Antihristului, „are o mie de motive s-o facă; islamul are drept condiție fundamentală *oamenii...*” (Supunere, p. 267-268). Ne întrebăm de ce optează traducătorul de limbă română pentru acest sens generalizat al lexemului *homme* în franceză. Să fie oare o eroare comisă de autorul traducerii, care nu a atras atenție la faptul că lexemul dat este evidențiat în originalul romanului prin scrisul în cursiv, fiind o atenționare făcută de autor, un semn care poate fi interpretat diferit. Poate că ar fi vorba despre poziția dominantă a bărbaților în islam, sau, totuși, Houellebecq utilizează intenționat acest joc de posibile interpretări, la care participă cititorii de limbă franceză și de română, dar de care sunt lipsiți cititorii versiunii în rusă, căci în acest caz traducătorul a ales între *люди* și *мужчины* echivalentul al doilea, îngustând astfel jocul de conotații din original.

În general, vom nota că textul romanului *Soumission* conține numeroase tipuri de implicit, ceea ce presupune că traducătorul trebuie să-l supună unei lecturi atente și unei analize complexe pentru a exclude interpretarea textului literar ca a unui fenomen pur lingvistic și pentru a nu ignora fundalul cultural și filosofic al creației date.

Romanul se încheie cu o frază, a cărei cuvinte sunt scrise pe ultima pagină „Je n’aurais rien à regretter.” (Soumission, p.161). Este foarte simbolic acest mod de finalizare a romanului. Nu-l regăsim însă nici într-o traducere.

În *Soumission*, jocul scrisului negru-alb, pe care l-am menționat anterior, adică al spațiilor cu și fără text, nu poate fi neglijat de traducători, căci lui îi revin mai multe funcții pragmatice în construirea întregului conținut al romanului [6, p. 7-22]. Ce ar putea semnifica pagina albă care urmează după fraza finală a romanului? Este oare întâmplător plasată fraza de încheiere în totală solitudine pe o pagină a romanului și de ce nici traducătorii, nici redactorii versiunilor în română și în rusă nu au insistat asupra acestui fapt? O pagină curată sau spațiile mai voluminoase între alineatele textului, utilizate de Houellebecq în roman, sunt niște rupturi făcute în mod deliberat și oferite cititorului pentru a medita. Este spațiul pentru o tăcere simulată, încărcată de sensuri, căci tăcerea nu vorbește, ea semnifică [7, p. 260], la fel ca vorbirea.

În contextul acestor afirmații, amintim că cercetătorul rus Krestinsky propune 6 categorii pentru funcțiile comunicative ale tăcerii: emotivă, informativă, strategică, retorică, apreciativă și actanțială [8, p. 74-79]. Iar Tatiana Kopilova pune accentul pe dimensiunea pragmatică a funcțiilor tăcerii și deosebește astfel funcția meditativă (медитативная функция), retorică (риторическая функция), terminală (терминационная функция), de așteptare (выжидательная функция), emotivă (эмотивная функция), funcția de

substituire emoțională în comunicarea verbală (функция эмоциональной замены) și cea atractivă (аттрактивная функция) [9]. Înțelegem că interesul lingvisticii pentru problema tăcerii este legat, în primul rând, de paradigma antropocentrică, tot mai prezentă în cercetările moderne, și de conștientizarea faptului că tăcerea comunicativă, inclusiv cea exprimată în scris prin diferite elemente textuale și formale, este o parte integrată a structurii limbajului uman și comportă de fiecare dată sensuri care ies la suprafață în situațiile concrete de comunicare scrisă sau orală.

Astfel fraza de încheiere „Je n’aurais rien à regretter.” (Soumission, p.161) plasată pe o pagină care nu conține nici un alt text, ar putea fi un semn despre faptul că decizia este definitivă și nu mai este nimic de adăugat. Sau, din contra, este un spațiu pregătit pentru meditații, dar care încă nu s-au conturat, sau poate este un semn de dubii sau de emoții profunde...

Ne întrebăm în același context dacă în *Je n’aurais* verbul este utilizat la forma condiționalului prezent sau al viitorului în trecut (Futur dans le passé, conform concordanței timpurilor în limba franceză). O decizie sau alta deschide mai multe interpretări. De fapt, este o încheiere a unei serii de verbe utilizate la această formă, care se perindă de la pagina 158, iar între ultimul alineat la pag. 157 și primul la pag. 158 apare din nou un spațiu liber mai amplu, adică este un fel de ruptură a texturii romanului. De ce? Probabil cititorul ar trebui să înțeleagă că a trecut deja o perioadă de timp și personajul principal încearcă să pună pe masă niște concluzii? Sau poate este vorba despre modul prin care François încearcă să se convingă că a făcut o alegere justă ?

În versiunea în română este valorizată forma condiționalului, numit și potențial. Conform *Gramaticii limbii române*, valorile modale ale condiționalului [10, p. 365-369] variază în funcție de context. Se vorbește despre două valori modale „situate pe axa IMAGINA – CREDE – ȘTI – EXISTA,” și două valori modale situate pe axa „VREA – POATE – TREBUIE – FACE” [p. 365]. Dacă am încerca să stabilim care este valoarea atribuită în finalul romanului *Soumission*, am constata că aici se actualizează mai multe dintre ele. Credem că formele de condițional exprima mai curând procese a căror existență / desfășurare este probabilă, virtuală, presupusă, iar pe axa epistemică valoarea este asociată cu operatorul CREDE [10, p.367]:

„La cérémonie de la conversion, en elle-même, serait très simple; elle se déroulerait probablement à la Grande mosquée de Paris, c’était plus pratique pour tout le monde. Vu ma relative importance le recteur serait présent, ou du moins l’un de ses collaborateurs proches. (Soumission, p. 159).

„Ceremonia conversiei, în sine, ar fi foarte simplă: s-ar desfășura probabil la Marea Moschee din Paris, era mai practic pentru toată lumea. Ținând seama de relativa mea importanță, ar fi prezent rectorul sau măcar unul din colaboratorii săi apropiați.” (Supunere, p. 292)

Virtualitatea acțiunilor în fragmentul citat este confirmată în franceză și în română prin utilizarea adverbului *probabil*. Vom remarca totodată prezența

imperfectului în *c'était plus pratique pour tout le monde / era mai practic pentru toată lumea*, care introduce o perturbare în mersul acțiunilor presupuse, potențiale, printr-o constatare a unui fapt deja împlinit.

În limba rusă, în acest fragment sunt utilizate verbe la viitor sau este redat un predicat neexprimat lexical, care presupune a acțiune atemporală – *так всем удобнее*, gradul de probabilitate a acțiunilor este mai înalt; și în această versiune este utilizat echivalentul pentru *probabil – вероятно*: « Сама же церемония обращения будет предельно простой; скорее всего она состоится в соборной мечети Парижа, так всем удобнее. Учитывая некоторую значимость моей особы, нас, вероятно, почтит своим присутствием сам ректор мечети, ну или кто-нибудь из его непосредственных подчиненных. » (Покорность, с. 342)

Nu putem trece cu vederea eroarea de traducere comisă în limba rusă: *нас, вероятно, почтит своим присутствием сам ректор мечети*, care rezultă fie din neînțelegerea de către traducător a conținutului originalului, fie din necunoașterea ordinii lucrurilor în islam. În fragment este vorba, de fapt, despre rectorul universității. Astfel, făcând o evaluare a treptelor competenței traducătorului, constatăm lacune cognitive care se răsfrâng asupra adecvării mesajului tradus.

Nu ne-am propus să facem o critică foarte detaliată a traducerilor romanului *Soumission*, căci, înțelegem că este o lucrare complexă ca structură narativă, cu vaste informații paratextuale, care fac aluzii la evenimente mai apropiate și mai îndepărtate din istoria Franței, a Europei și a omenirii, descriind totodată eventualele evoluții ale societății franceze, prezise de Huellebecq în acest roman anti-utopie. Stilul autorului se caracterizează printr-un amalgam de registre, iar traducătorii trebuie să găsească „cheia” pentru acest stil, să pătrundă în esența creației autorului, păstrând și reproducând cele mai fine nuanțe semantice și semiotice în versiunile adresate unui nou destinatar, care vine din societăți aflate la diferită distanță socială, politică, culturală de cea pentru care a fost produs originalul. Autorul recurge la marcarea prin cursiv a unităților care au o importanță deosebită pentru canavaua romanului, astfel traducătorii sunt atenționați asupra unor sensuri mai speciale în lexemele evidențiate, prin care autorul încearcă să atragă atenția cititorilor săi, iar traducătorii trebuie să se îngrijească să păstreze aceste jocuri de implicat sau de multiple posibilități de interpretare.

Referințe bibliografice:

1. Nemoianu, Virgil, *Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență*. Iași: Editura Universității „A. I. Cuza”, 2011.
2. Cosma, Mihaela, *Reflets de la société et de l'individu hypermodernes dans le roman français contemporain*. Beigbeder, Houellebecq, Nothomb. Craiova: Editura Universitaria, 2010.

3. Lungu, Georgiana I., „Traducere și polifonie critică”. In: LECTURN, anul VI, nr 2 (22), aprilie-iunie 2018.
https://www.researchgate.net/publication/326347241_Traducere_literara_si_polifonie_critica (vizitat pe 14 septembrie 2018)
4. Coșeriu, Eugen, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
5. *L'image. Textes choisis et présentés par Laurent LAVAUD*. Paris: Flammarion, 1999.
6. Zbanț, Ludmila, „Les frontières du silence dans un texte épistolaire numérique”. In: *Etudes Interdisciplinaires en Sciences humaines*, Revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), Numero 3, 2016, p. 7-22, Tbilissi: Editions Université d'Etat Ilia.
7. Orlandi, Eni Pulcinelli. «Politique du silence». In : *Hypothèses* (collectif), Travaux de l'école doctorale d'Histoire, Université de Paris I Panthéon Sorbonne. Publication de la Sorbonne, 2001.
https://books.google.fr/books?id=40eDUzwyQgC&pg=PA260&lpg=PA260&dq=le+silence+fonctionne+ainsi+comme+un+point+de+fuite&source=bl&ots=Y4PAERQKPP&sig=WY0_GXOv3Mgtn0N-Lhk9pRLnH8g&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMI-futhLSGyAIVhEwUCh1uvw65#v=onepage&q=le%20silence%20fonctionne%20ainsi%20comme%20 (vizitat pe 12 aprilie 2015).
8. Крестинский, С. В. «Молчание в системе невербальных средств коммуникации». In *Тверской лингвистический меридиан: Теоретический сборник*. Вып. 1 (под ред. И.П. Сулова). Тверь: Тверской государственный университет, 1998, с. 74-79.
9. Копылова, Татьяна Рудольфовна, «...Выразить душа не знает стройных слов». In *Вторая международная научно-практическая конференция*. 17-19 ноября 2011 г. Ижевск. [http:// do.gendocs.ru/docs/index-250607.html](http://do.gendocs.ru/docs/index-250607.html) (vizitat pe 4 octombrie 2015)
10. Gramatica limbii române. I. Cuvântul. București: Editura Academiei Române, 2005.

Surse corpus :

Houellebecq, Michel. *Soumission*. Michel Houellebecq et Flammarion, Paris, 2015.

Houellebecq, Michel. *Supunere*. Humanitas Fiction, 2015, București. Traducere și note de Daniel Nicolescu.

Уэльбек, Мишель. *Покорность*. Издательства АСТ, Москва, 2016. Перевод Марии Зониной.

Sergiu PAVLICENCO
doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

LITERATURA DUPĂ UN SECOL DE CONFRUNTĂRI ESTETICE

În comunicarea sa autorul scoate în evidență câteva aspecte ale literaturii universale din secolul al XX-lea, considerând că, în evoluția sa de la modernism la postmodernism, literatura s-a transformat într-o teorie, într-un fel de autocomentariu ce poate exista și fără literatură, demonstrând capacitatea sa de a exista și fără cititor, fiind o literatură mai mult pentru scriitor, iar cea mai mare realizare cu care s-a ales literatura contemporană după un secol de confruntări estetice este fuziunea energiilor creatoare, sinteza postmodernismului și a realismului, ilustrată de cele mai reprezentative opere ale celor mai reprezentativi scriitori, „acaparați” de postmodernism (Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Vladimir Nabokov ș.a.).

Cuvinte-cheie: literatură, roman, avangardă, modernism, postmodernism, realism, teză, antiteză, sinteză, existențialism, absurd, intertextualitate, dramă, scriitor, cititor.

In his communication, the author highlights some aspects of world literature from the 20th century, considering that in its evolution from modernism to postmodernism, literature has turned into a theory, a sort of self-explanatory commentary that can exist without literature, demonstrating its ability to exist without a reader, being more a literature for the writer, and the greatest achievement which contemporary literature has achieved after a century of aesthetic confrontations, is the fusion of creative energies, the synthesis of postmodernism and realism, illustrated by the most representative works of the most prominent writers, „seized” by postmodernism (Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Vladimir Nabokov, etc.).

Key-words: literature, novel, avant-garde, modernism, postmodernism, realism, thesis, antithesis, synthesis, existentialism, absurd, intertextuality, drama, writer, reader.

În ultima vreme, poate că și sub povara anilor tot mai mulți ce se adună, mă gândesc la anii începuturilor, la anii studenției și la profesorii mei, la urma ce au lăsat-o în formarea mea. Chiar nu demult am deschis site-ul Universității “M.V.Lomonosov” din Moscova, al catedrei de filologie spaniolă și de literatură universală ca să descopăr că foarte mulți dintre foștii mei profesori nu mai activează, în schimb mai lucrează acolo unii dintre colegii mei de grupă, de an și de generație, care au rămas la universitate. Și mi-am adus aminte de cursurile de literatură universală contemporană ascultate jumătate de secol în urmă. M-a impresionat îndeosebi un capitol din manualul “Literatură universală din mileniul al doilea (1000-2000), capitol semnat de regretatul profesor Leonid Grigorievici Andreev, mulți ani decan al facultății de filologie și șef al catedrei de literatură universală ale Universității “M.V.Lomonosov”, unde mi-am luat primul doctorat în 1987. Capitolul reflectă starea de lucruri din literatura universală de la sfârșitul secolului trecut, dar în el am regăsit și foarte multe idei expuse de profesorul Leonid G. Andreev la cursurile sale încă pe când eram eu

student și pe care le mai găsesc și acum în notele mele de curs, inclusiv fraze sau formulări pe care atâția ani le-am repetat și eu la cursurile mele. Atunci nu se vorbea încă despre postmodernism, unele lucruri erau numite altfel, dar toate convergeau, într-un fel sau altul, spre ceea ce mai târziu s-a numit postmodernism. Era sfârșitul anilor 60... Dar despre acest aspect, adică despre aceea cum era comentată atunci literatura cea mai recentă, despre aceea cum am început eu să țin cursul de literatură universal, recurgând adesea la notele mele de curs, voi vorbi, poate, cu alt prilej.

Azi pentru toată lumea literatura sfârșitului de secol XX se indentifică, în primul rând, cu postmodernismul, care în viziunea multora dintre cei care fac literatură ar însemna o adevărată revoluție ce deschide posibilități nemaipomenite, reprezentând o nouă etapă în istoria literaturii și artei, o nouă paradigmă, un nou salt, o explozie puternică a energiilor creatoare. Cu alte cuvinte, postmodernismul este considerat curentul principal în literatura de azi, azi totul ce este literatură „bună” înseamnă postmodernism, cum până mai nu demult totul era modernism. Eu personal am o părere proprie despre postmodernism, expusă în mai multe cărți și studii, părere sugerată de o schemă a succesiunii curentelor literare, elaborată în scopuri pur didactice, dar care poate trezi și interesul teoreticienilor și istoricilor literari. Nu polemizez cu nimeni, mai curând constat niște lucruri. La unul dintre acestea aș dori să mă opresc în comunicarea mea.

Să încercăm să urmărim în linii generale mișcarea modernismului spre postmodernism în baza materialului oferit de literatura franceză. În lucrările despre postmodernism, în discuțiile și polemicile în jurul postmodernismului s-au conturat clar două puncte de vedere în ceea ce privește raportul *modernism-postmodernism*. Conform unuia, postmodernismul reprezintă o etapă în evoluția modernismului, conform altuia – postmodernismul este un sistem deosebit, o nouă calitate a literaturii, uneori sau adesea opus modernismului. Să ne amintim cunoscutul tabel întocmit de Ihab Hassan cu evidențierea trăsăturilor modernismului și postmodernismului, de unde ar reieși că modernismul și postmodernismul ar fi diferite, aproape opuse unul altuia, dar la o analiză mai atentă a acestor trăsături s-ar putea observa și o anumită afinitate, înrudire, condescendență între ele. Astfel, mișcarea „noului roman” francez spre „noul nou roman”, schimbarea priorităților și legătura reciprocă dintre ambele fenomene arată că postmodernismul este mai curând o etapă, poate ultima, în istoria modernismului, legată organic de principalele lui caracteristici și care le duce sau le dezvoltă până la limita lor logică. Prin urmare, postmodernismul este un produs al modernismului, un copil capricios și îndărătnic al acestuia. Să vedem încotro a împins literatura această mișcare a modernismului spre postmodernism, exemplificând cu materialul francez, poate cel mai relevant în comparație cu alte literaturi naționale, deși se spune că postmodernismul a luat naștere în America, dar aproape tot arsenalul său teoretic este de sorginte franceză.

După cum se știe, la baza modernismului se află ideea absurdității lumii, o lume fără Dumnezeu, fără sens, iar arta modernistă nu are de a face cu concretul istoric, cu realul. Realitatea modernistă este mitică prin esența sa, oricât de cotidiană ar fi reprezentarea ei. Absurditatea lumii se află și la baza literaturii existențialiste (Kafka, Sarte, Camus) cu toate încercările de a sfida sau depăși absurdul, inclusiv prin apelarea la mit. Absurdul alimentează „antidrama”, dar și „antiromanul”, adică „noul roman” și „noul nou roman” francez. Atât reprezentanții antidramei (Ionesco, Beckett), cât și cei ai noului roman (Robbe-Grillet, Butor ș.a.) resping canoanele tradiționale ale genurilor respective, renunță la dialog și acțiune, la personaje și fabulă, concentrându-se mai mult pe „tehnică” și pe „procedee”, pe primatul limbajului literaturii. Aceasta îi caracterizează și pe scriitorii grupați în jurul revistei *Tel Quel*, apărută în primăvara anului 1960 care se vor orienta spre structuralismul tot mai la modă atunci, iar ulterior spre poststructuralism. În evoluția modernismului spre postmodernism un rol important în Franța le-a revenit unor personalități de prim rang, cum ar fi Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida ș.a.

Roland Barthes în anii '40 este pasionat de Sartre, de marxism, în anii '50 descoperă lingvistica și semiologia, manifestă interes pentru noul roman. În prima sa carte *Gradul zero al scriiturii* (1953) el spunea că modelul scriiturii pare a fi lingvistic, că romanul nu-i decât o frază mare, subiectul îl constituie cuvintele, vidul. Noul roman era pentru el un model de literatură ce se eliberează de semnificații. În mișcarea modernismului (noul roman) spre postmodernism (noul nou roman) pare semnificativ articolul lui Roland Barthes *Drama, poemul, romanul*, în care analizează romanul lui Philippe Sollers *Dramă* (1965) și în legătură cu acest roman emite un șir de idei cum ar fi dispariția personajelor și a istoriilor, depersonalizarea narațiunii, debarasarea de psihologie, constatând în romanul lui Sollers cea mai mare ruptură dintre semnificat și referent, universul romanului devenind un spațiu al semnificațiilor, o mișcare a limbajului, un proces de autoproducere a cuvintelor, iar ca o concluzie ar putea servi afirmația conform căreia romanul lui Sollers poate fi citit doar de un scriitor, numai un scriitor poate fi capabil de așa ceva.

Printre altele, atunci când a lansat noțiunea de *intertextualitate* cu articolul (inițial o comunicare în seminarul lui Roland Barthes) *Bahtin: cuvântul, dialogul și romanul*, susținând că romanul monologic a fost substituit de romanul polifonic, Julia Kristeva considera drept modele de roman polifonic romanele lui Joyce, Proust, Kafka, iar drept exemplu de roman ce marca în literatură „ruptura”, aducea același roman al lui Philippe Sollers *Dramă*. Astfel Kristeva îl introducea pe Bahtin în circuitul occidental exact în momentul „rupturii”, al apariției filosofiei și esteticii poststructuraliste, al înlocuirii noului roman (modernist) cu noul nou roman (postmodernist). La mijlocul anilor '60 Sollers, liderul grupului din jurul revistei *Tel Quel*, era un postmodernist cunoscut. La început Sollers a fost atras de Robbe-Grillet, de noul roman, pe care în curând avea să-l învinuiască de inconsecvență, de faptul că nu și-a dus

până la capăt misiunea de a înnoi romanul, de a renunța la canonul tradițional: noul roman mai avea personaje, mai avea un loc determinat al acțiunii etc. Sollers declară că romanul trebuie să renunțe la sens și la adevăr, limba nu mai trebuie să fie un instrument, ci scopul însuși al romanului care are menirea de a arăta funcționarea scriiturii. După romanul *Dramă*, Sollers este pasionat de neofreudismul lingvistic al lui Lacan, de subconștient ca text, dar și de marxism. În următorul roman *Numere* (1966) textul trimite la un spațiu de producere, unde cuvintele nu sunt litere sau semne, ci urme ale numărării ce produce neconținut textul. Sollers vorbește despre aceea că orice scriitură este, vrând-nevrând, politică, că scriitura este o continuare a politicii prin alte mijloace, că trebuie întărită lupta ideologică, lupta cu ideologia burgheză în baza ideologiei socialiste. Limba devine pentru structuralistul de ieri o parte a istoriei, funcționând în textul societății capitaliste, de aceea demontarea limbii burgheze i se părea un mod eficace de demontare a sistemului burghez în general. Astfel, în declarațiile lui Sollers apare tot mai des numele lui Jacques Derrida, iar odată cu acesta și un șir de noțiuni fundamentale ale deconstructivismului (decentrare, joc, urmă etc.) ca întruchipare a ideologiei poststructuraliste. Deconstrucția este un fenomen asemănător intertextualității. În lipsa oricărui centru, totul devine text și intertext. Ar prezenta interes aparte felul cum Kristeva a lansat termenul „intertextualitate” și cum acesta a prins rădăcini și s-a răspândit printre reprezentanții postmodernismului francez, inclusiv printre membrii „Atelierului de literatură potențială” (OuLiPo), apărut odată cu grupul și revista *Tel Quel*. Pasionați de cuvintele lui Lautréamont, autorul *Cânturilor lui Maldoror*, care spunea: „Plagiatul este necesar”, membrii atelierului au creat o sumedenie de „texte”, de „plagate cu anticipație”. Citatul devine un procedeu fundamental al literaturii postmoderniste, iar textul alcătuit din citate, intertextul în general distruge orice urmă de roman în sensul tradițional al termenului, ceea ce și își propunea Sollers și noul nou roman.

Literatura franceză a dat un impresionant număr de teoreticieni ai postmodernismului (Barthes, Kristeva, Sollers, Foucault, Derrida ș.a.), dar lipsesc operele sau capodoperele postmoderniste, deoarece aproape nimeni nu le cunoaște și nici nu le citește. Același Sollers spunea despre sine: „Eu m-am obișnuit că nu mă citesc”, iar mai sus amintisem afirmația lui Barthes despre romanul lui Sollers *Dramă* precum că numai un scriitor este capabil să-l citească. Între teoria și practica postmodernismului francez s-a stabilit următoarea relație: pe de o parte, avem o teorie ce demonstrează că poate exista și fără literatură, iar pe de altă parte, avem o literatură ce demonstrează că poate exista și fără cititor, o literatură pentru scriitor. Ideea lui Roland Barthes despre lectură-scriitură înseamnă că cititorul se transformă în critic literar, în teoretician al literaturii, iar literatura se scrie pentru scriitori. Literatura, presupunea Barthes, rămâne în trecut, și tot Barthes declara că el (criticul literar) „citește puțin”.

Thomas Stearns Eliot își încheia poemul *Oameni găunoși* (1925) cu următoarele versuri: „Și astfel se termină lumea / Nu cu un bang, ci cu un scâncet” (trad. Mircea Ivănescu). Lumea, după cum vedem, nu s-a terminat, dar s-a terminat un secol și cu el și un mileniu, cel de-al doilea mileniu, iar ideea formulată de Eliot în versurile de mai sus se dovedește a fi destul de actuală pentru a caracteriza starea în care a ajuns literatura de la sfârșitul ultimului secol: nu la un bang, nu la o adevărată explozie sau erupție, ci mai curând la un scâncet, poate chiar la un „scârț”. Adevărata literatură, dacă a mai rămas așa ceva, trebuie căutată nu numai în postmodernism sau în ceea ce se numește postmodernism, ci în altă parte, dar nici prea departe: ea se află în fuziunea, în sinteza postmodernismului și a realismului, pentru că cele mai cunoscute și mai citite romane „postmoderniste” sunt tocmai acelea în care scriitorii au reușit să realizeze această sinteză. Iar istoria acestei sinteze se întinde pe întreg parcusul secolului al XX-lea, cu toate discuțiile, polemicile și confruntările estetice care au avut loc. Același Eliot menționa că chiar și cel mai original lucru pe care îl descoperim într-o operă dă în vileag ceea ce a eternizat numele poezilor plecați, numele predecesorilor. Este un lucru știut că un scriitor nu numai scrie, dar mai și citește, că experiența precedentă, conștient sau inconștient, este asimilată de acesta, valorificată, fructificată, că această experiență stimulează și uneori determină până și cel mai liber avânt de creație. Astfel se realizează sinteza în artă, în cultura spirituală, în general. Dar această sinteză poate deveni și un scop conștientizat, un program al unei mișcări literare, al practicii artistice, dacă avem în vedere și dezvoltarea „culturii critice”, termen propus de Veaceslav Ivanov, printre trăsăturile acestei „culturi critice” evidențiindu-se o tot mai mare înstrăinare și o tot mai mică înțelegere reciprocă între grupurile ce se specializează, o competiție inevitabilă a adevărurilor unilaterale și a valorilor relative.

O posibilă depășire a acestei „înstrăinări” și „competiții”, a acestei dispersări și dezmembrări caracteristice pentru cumpăna secolelor XIX-XX era căutarea unor căi de re-unire, de contopire a energiilor creatoare, deci a unei sinteze. O asemenea încercare de sinteză părea să fie simbolismul cu rădăcinile sale romantice, dar simbolismul nu a condus la depășirea crizei în arta și literatura de la cumpăna secolelor XIX-XX, dimpotrivă, aceasta s-a adâncit. Diagnosticul îl pusese încă Gustave Flaubert, o figură emblematică a acelei epoci. Care contopire a energiilor artistice ar fi trebuit să aibă loc, dacă Flaubert declară că literatura contemporană se îneacă în rahat, dacă toți ar trebui să-și asdministreze fier pentru a se salva de anemia de modă veche, moștenită de la Rousseau, Chateaubriand și Lamartine. Astfel aprecia Flaubert romantismul, dorind să-l tragă la răspundere pentru sensibilitatea amorală și idealurile lipsite de viață. Dar nu numai romantismul îl irita pe Flaubert, ci și toți cei ce se declarau realiști, naturaliști, impresionști și pe care îi considera „o adunătură de bufoni”.

La începutul secolului al XX-lea confruntările estetice se întetesc ca urmare a manifestării avangardelor artistice, numite și istorice, care până la sfârșitul secolului au tot încercat să șocheze publicul prin negarea cinică a oricăror tradiții. Să ne amintim de futuriști, dadaști, suprarealiști, ultraiști cu intenția lor de a nega și a distruge totul, de a începe de la zero, iar în a doua jumătate a secolului antiromancierii încearcă să înnoiasă romanul pornind de la nimic, respingând noțiunile învechite și toți porniți să judece realismul, literatura tradițională. Pe măsura constituirii esteticii moderniste se precizează pozițiile, se clarifică relațiile dintre diferite fenomene și curente. Nici realiștii nu stau cu mâinile în sân. Roger Martin du Gard declară, bunăoară, că el este din școala lui Lev Tolstoi, nu din cea a lui André Gide. Alfred Döblin își apără pozițiile în fața futuristului Marinetti, considerând că artiștii mai trebuie să facă și altceva decât să urle, să împuște, să hodorogească. Unilateralității avangardelor, John Galsworthy îi opune principiul integrității, a reprezentării atotcuprinzătoare a vieții: „Scopul artistului este să vadă mereu viața în întregime... O părțică de viață fără a fi corelată cu întregul nu are nicio perspectivă, ea e plată...”. Iată de ce predomină în epocă formele epice mari, moștenire venită dinspre Balzac. E.Zola, R.M. du Gard, J.Galsworthy, H.Mann, T.Dreiser, R.Rolland și alții scriu romane mari sau cicluri de romane. Milan Kundera era încântat de estetica romanului de tip balzacian, ceea ce îl va depărta ulterior de postmoderniști, deși nu va ignora experiența acestora. Realismul crea iluzia realității, a vieții în formele ei înseși – aceasta era marea descoperire a realiștilor. B.Shaw propunea următoarea formulă pentru artă: „Noi înșine în propriile noastre circumstanțe”. Dar același B.Shaw declara că tragedia vieții contemporane constă în aceea că nimic nu se întâmplă, de aceea *O viață* de Maupassant sau *Livada cu vișini* de Cehov se dovedesc a fi mai tragice decât moartea Julietei la Shakespeare. Dar viața se schimbă și tragicul apare sub alte forme, inclusiv la același B.Shaw, începând cu *Casa inimilor sfărâmate* și terminând cu „extravaganțele” sale, în care realitatea („propriile noastre circumstanțe”) este una fantastică, excentrică, absurdă, iar „noi înșine” ajungem să ne mitologizăm, să ne identificăm cu omul în general, de la Adam până la creatura artificială a anului 31920 din *Înapoi spre Matusalem*. Același lucru se poate spune și despre teatrul epic al lui Brecht, care apelează la o multitudine de elemente, de experimente, de idei, și tot pe umerii realismului. Aceeași mișcare de la cotidian spre sfera miticului o ilustrează destul de elocvent Th.Mann: de la *Casa Buddenbrock* spre romanul intelectual *Muntele vrăjit*, realul, cotidianul apare sub formă de mitic, iar în *Iosif și frații săi* miticul apare sub formă de real, de cotidian.

În dorința lor de a crea o imagine simbolică a lumii contemporane, a umanității în unitatea ei, mai mulți scriitori încearcă să facă o sinteză care s-ar conforma cunoscutei triade hegeliene și ar include înlăturarea contradicțiilor în mișcarea de la teză spre antiteză, adică o contopire a energiilor artistice venind din diferite direcții, iar pentru aceasta principiile esteticii realiste tradiționale li

se păreau înguste, uneori depășite, de aceea ei încearcă înnoirea realismului clasic. Dar nimeni nu neagă că realismul secolului al XX-lea s-a sprijinit pe realizările celui clasic din secolul al XIX-lea. Sintezele artistice din secolul al XX-lea se sprijină și ele pe umerii realismului, fie și ale unui realism înnoit, în ele nu lipsește componenta realistă. Creatori de asemenea sinteze conceptuale au fost nu numai B. Shaw, B. Brecht, Th. Mann, dar și H. Hesse, autorul *Jocului cu mărgelile de sticlă*, Herman Broch, autorul romanului *Moartea lui Vergiliu*, Heinrich Böll cu romanele sale *Opiniile unui clovn* și *Fotografie de grup cu doamnă* și alți scriitori ai secolului al XX-lea. Pe toți îi preocupă problema mitului, mitizarea existenței umane, umanizarea mitului. Există totuși o diferență în tratarea mitului în literatura realistă și în cea modernistă. În modernism mitul este o formă de reflectare și o modalitate de organizare a haosului. În acest sens este semnificativă părerea lui T. S. Eliot din eseul *Ulise, ordine și mit*, publicat în 1923, în care el scria despre cartea lui James Joyce că, folosind mitul, manevrând o paralelă continuă între contemporaneitate și antichitate, Joyce aplică o metodă pe care alții vor trebui s-o urmeze după el. Aceștia nu vor fi imitatori, tot așa cum nu este nici omul de știință care folosește descoperirile lui Einstein urmărindu-și-le independent pe ale sale. Este pur și simplu un mod de a controla, de a ordona, de a da formă și semnificație acestei imense panorame de zădărnici și anarhie care este istoria contemporană... În locul metodei narative putem folosi acum metoda mitică. Este, cred cu toată sinceritatea, un popas spre a face lumea modernă posibilă pentru artă.

În schimb, în literatura nmodernistă mitul nu este o formă de organizare a haosului, a destrămării, a absurdului, ci o modalitate de depășire a acestora. Cea mai mare realizare a literaturii contemporane este sinteza conceptuală ca formă de depășire a absurdului în tabloul general al existenței tragice a umanității ca parte a unui tot întreg. Literatura de factură filosofică, în primul rând, existențialistă a pus cu acuitate problema omului, a esenței sale adevărate. Dintre scriitorii existențialiști cel ce a creat o adevărată sinteză conceptuală a fost Jean-Paul Sartre, care vorbea despre necesitatea creării unei sinteze ale cărei părți componente ar fi existențialismul, marxismul și freudismul. Iar literatura ar trebui să corespundă acestei cunoașteri totale a lumii, cel mai indicat, în asemenea caz, fiind romanul personalității reale. Ceea ce a și încercat să realizeze Sartre în vasta sa monografie în trei volume, dedicată lui Flaubert - *Idiotul familiei. Gustave Flaubert din 1821 până în 1857*. În sinteza creată de Sartre un rol important l-au jucat nu numai ideile, dar și factorii externi, practica socială, războiul, Rezistența. Dacă variantele germane ale unor astfel de sinteze au apărut mai înainte, deoarece pentru Germania o adevărată catastrofă a fost primul război mondial, variantele franceze au apărut mai târziu, dat fiind faptul că o astfel de catastrofă pentru Franța a fost al doilea război mondial.

O variantă franceză de sinteză artistică reprezintă creația lui Louis Aragon de după al doilea război mondial. Teza o constituie creația lui Aragon din anii

'40-'50, adică realizarea în artă a patosului luptei de rezistență împotriva fascismului, iar antiteza este descoperirea de către comunistul Aragon a unor adevăruri uluitoare după congresul al XX-lea al P.C.U.S. Aragon continuă să creadă în posibilitățile realismului și ale romanului, însă acum scriitorul începe să pledeze pentru un realism și un roman „experimentale”, nesupuse unor reguli, principii sau dogme. „Realismul deschis” al lui Aragon din anii '60 are unele tangențe cu „realismul fără margini” promovat de Roger Garaudy, dar are mult mai multe cu suprarealismul din tinerețe, cu experiența modernismului și a antiromanului. ”Romanele experimentale” („neromanele”) lui Aragon din această ultimă perioadă (*Moarte în serios, Blanche sau uitarea*) reprezintă și ele un gen literar sintetizator – „romane-poeme”, în care prevalează expresia asupra descrierii, în care se intensifică și elementul (neo)romantic.

Modele de sinteză artistică, de contopire a energiilor creatoare oferă nu numai literatura europeană, dar și cea de pe continentul american. O variantă americană de sinteză reprezintă creația lui William Faulkner, care declara că nu are studii, că nu se descurcă în idei, în schimb Faulkner se descurca foarte bine în oameni. Inițial modelul întregii umanități a fost pentru Faulkner lumea Sudului american, întruchipată în Yoknapatawpha sa, deși scriitorul spunea că personajele sale ar fi putut trăi oriunde, întrucât Faulkner scria despre experiența întregii umanități, misiunea lui fiind dezvăluirea adevărului despre om. Lectura classicilor literaturii universale, îndeosebi a scriitorilor francezi din secolul al XIX-lea, dar și a lui Dostoievski, admirația pentru Th. Mann, dar și pentru Joyce, au contribuit la sinteza tradițiilor realismului și modernismului în opera sa.

Un exemplu strălucit de sinteză artistică reprezintă romanul Americii Latine, îndeosebi din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Pe fundalul lamentațiilor despre moartea romanului, scriitorii latinoamericani demonstrează contrariul, pun în evidență posibilitățile inepuizabile ale romanului. Romanul latinoamerican oferă un nou tip de sinteză, în care un rol important îl joacă caracterul specific al realității Americii Latine, unde omul secolului al XX-lea, după cum consemna Alejo Carpentier, este contemporan cu oameni ce trăiesc în cele mai diferite epoci, unde evenimentele de azi se împletesc cu credințele și obiceiurile străvechi, făcându-se astfel o legătură cu categoriile universale atemporale. În sinteza latinoamericană se include nu numai elementul mitic, ci și cel „minunat”, „neobișnuit”, aproape fantastic, „realitatea minunată” („lo real maravilloso”), o realitate în care se contopesc prezentul și trecutul, cotidianul și fantasticul, evenimentele contemporane și vechile tradiții culturale cu credințele și obiceiurile lor. Romanele lui Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Gabriel García Márquez propun asemenea sinteze, în care se împletesc cele mai diverse elemente formale și idei, curente și tendințe, valori și categorii etc. În aceste fuziuni se deslușesc clar două componente: pe de o parte modernistii (Proust, Joyce, Kafka, existențialiștii), iar pe de altă parte realiștii, de la Balzac până la Thomas Mann. García Márquez spunea că misiunea sa era să creeze un

roman atotcuprinzător, un roman total, un roman realist, în fine, deoarece în America Latină totul este real și posibil.

Avangarda postbelică, în varianta ei franceză și clasică, s-a mișcat dinspre teatrul absurdului și noul roman spre noul nou roman, apoi spre structuralism și deconstructivism, ajungând într-un final la postmodernism. Sunt foarte cunoscuți teoreticienii francezi ai postmodernismului și aproape deloc autorii literaturii postmoderniste franceze. Această nouă avangardă este mai curând teoretică, o recunoștea și Barthes când spunea că azi obiectul avangardei este teoretic. Cu toate acestea, postmodernismul se bucură de popularitate în prezent nu datorită teoriilor postmoderniste, care pot exista și fără literatură, fără opere artistice, ci tocmai datorită literaturii, dar nu literaturii scrise pentru scriitori, pe care numai scriitorii și sunt capabili s-o citească, ci datorită literaturii scrise pentru cititori, în primul rând. Postmodernismul se bucură de succes datorită romanelor unor mari prozatorii cum ar fi Umberto Eco, Italo Calvino, John Fowles, Julio Cortázar, Milan Kundera, Vladimir Nabokov și mulți alții, inclusiv prozatori considerați postmoderniști din spațiul românesc (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun ș.a.). Cum se împacă includerea sau prezența acestor scriitori printre postmoderniștii ale căror opere pot fi citite doar de scriitori? E la mijloc o contradicție, un paradox? Explicația ar trebui s-o căutăm tot în sinteza energiilor artistice, dar acum va fi vorba nu de sinteza realist-modernistă, caracteristică pentru prima jumătate a secolului al XX-lea, ci de sinteza realist-postmodernistă, tipică pentru jumătatea a doua a secolului trecut și începutul secolului al XXI-lea.

Spațiul acestei comunicări nu ne permite să ne oprim mai amănunțit asupra celor mai reprezentative romane ale scriitorilor menționați mai sus și asumați de postmodernism. Cele mai cunoscute romane ale acestor scriitori (*Numele tranafirului*, *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* de Italo Calvino, *Iubita locotenentului francez*, *Magicianul* de John Fowles, *Șotron*, *Cartea lui Manuel* de Julio Cortázar, *Nemurirea* de Milan Kundera, *Lolita*, *Foc palid*, *Ada sau Ardoarea*. *O cronică de familie* de Vladimir Nabokov) se bucură de popularitate printre cititori nu pentru că în ele găsim aproape totul ce trebuie să fie într-o operă postmodernistă, ci pentru că în aceste romane teza postmodernistă se contopește cu antiteza realistă într-o sinteză artistică ce scoate operele respective dincolo de hățișul postmodernismului, conducând la noi modalități de înnoire a romanului ale cărui posibilități par a fi într-adevăr nemărginite.

Tatiana CIOCOI

*doctor habilitat, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova*

KAFKA PE MALUL ATLANTICULUI: ÎNSEMNĂRI DESPRE AMERICA ÎN ANUL EUROPEAN AL PATRIMONIULUI CULTURAL

Prezentul studiu este prilejuit de aniversarea a 135 de ani de la nașterea lui Franz Kafka. Viața, biografia și „mitul” Kafka sunt privite dintr-o perspectivă anti-canonice și iconoclastă, susținută de publicarea (relativ recentă) a epistolarului kaffkian, dar și de sursele media (poze, filme, documentare), care permit reinventarea figurii scriitorului praghez în contrast cu vechea tradiție filosofică ce asocia literatura și suferința. Astfel, Kafka este imaginat drept un bărbat elegant, suficient de înstărit, întreprinzător, cu o excelentă educație primită în Boemia habsburgică, pasionat de călătorii și noi stiluri de viață.

Această „nouă biografie” kaffkiană constituie grila de analiză a romanului „America”, rămas în umbra celorlalte texte de cult din cauza capacității sale reduse de a produce un efect terifiant asupra cititorului. Kafka este unul dintre puținii scriitori europeni de la începutul secolului al XX-lea care a oferit o configurație mentală a Americii și a emigranților europeni în Lumea Nouă. „America” va fi astfel „citită” drept un roman de anticipație a de-teritorializării lumii post-industriale.

Cuvinte-cheie: mit, biografie, canon, imaginar, proză de anticipație.

This study is realized on the occasion of the 135-th anniversary of Franz Kafka's birth. Kafka's life, biography and „myth” are regarded from an anti-canonical and iconoclastic perspective, being supported by the publication (a relatively recent one) of the Kaffkian epistolary and also by the media sources (photos, films, documentaries) that allow the re-inventing of the figure of the Praguian writer in contrast with the old philosophic tradition that was associating literature and suffering. Thus, Kafka is being imagined as an elegant man, wealthy enough, enterprising one, with an excellent education acquired in the Habsburgian Bohemia, being fond of travels and new life styles.

This „new Kaffkian biography” constitutes the analysis point of the novel „America”, which had been shadowed by the other prominent texts due to its reduced ability to produce a terrifying effect upon the reader. Kafka is one of the few European writers of the beginning of the XX-th century who offered a mental configuration of America and of the European emigrants to the New World. „America” would be thus read as a novel of anticipation of the de-territorializing of the post-industrial world.

Key-words: myth, biography, canon, imaginary, anticipation prose.

În anul de grație 2018, Republica Austria marchează o sută de ani de la destrămarea imperiului austro-ungar. O consemnare nostalgică, desigur, mai cu seamă pentru cei care îndurau altă dată regimul habsburgic. Dar cum europenii de azi, cărora li se îngăduie nostalgia aducătoare de profit economic, nu mai sunt obligați să facă plecăciuni și knixuri împăratului de la Viena, ei și-au încorporat filosofia lejeră, pozitivă și mereu conjuncturistă a istoriei care admite că „nu există civilizatori cu mâini curate, toți au câte o carte neagră în sertar” [1].

La fel de bine, Europa ar putea marca un veac de la abdicarea civilizației sale în favoarea celei americane. Armistițiul din 11 noiembrie 1918, urmat de semnarea, în limba engleză, a Tratatului de pace de la Versailles (1919) a încheiat, oficial, Primul Război Mondial și a inaugurat totodată intrarea în scenă a civilizației americane prin această bizară exigență a președintelui Woodrow Wilson de a redacta un acord internațional într-o limbă care n-a fost niciodată limba diplomației europene. Prin această „pace dreaptă”, bazată pe cele 14 puncte ale „Dreptului popoarelor de a dispune de ele însele”, dintre care, cel de al zecelea stipula dispariția imperiului austriac, începe americanizarea vechiului continent și a bătrânei planete. Régis Debray, care a publicat în 2017 o carte despre „cum am devenit noi americani”, face următoarea concluzie: „exista, în 1919, o civilizație europeană, a cărei variantă era cultura americană. În 2017, există o civilizație americană în care culturile europene par a fi, cu toată diversitatea lor, în cel mai bun caz, niște variabile de ajustare, iar în cel mai rău, niște rezerve indigene” [1, p.48].

Probabil, aceste rezerve indigene intenționa Ambasada Austriei la Chișinău să le celebreze prin conferința internațională cu genericul „2018 – Anul European al Patrimoniului Cultural: Multiculturalism și Tradiție în Austria” (2 iunie 2018). Franz Kafka, deși nu e cel mai austriac dintre scriitorii austrieci, dar cu siguranță cel mai „multiculti”, nu putea lipsi din această „reculegere istorică”, astfel că i-au dedicat o expoziție de carte și o secțiune de comunicări prilejuite de împlinirea a 135 de ani de la naștere.

Orice persoană educată cunoaște pe din afară suita de adjective care au canonizat universul kafkian: halucinant, grotesc, somnambulic, codificat, tragicomic, expresionist, suprarealist, alienat, brutal, absurd, coșmăresc. Dacă raverii sau alți marginali ar fi pasionați de lectură, probabil ar transforma textele lui Kafka într-o Mandală a triburilor urbane. Acestei supralicitări în direcția paranoicului i se alătură imaginea unui Kafka inadaptabil, neînțeles, bolnav, ducând o viață sordidă și epuizantă de „etern iobag al cancelariilor birocratice”. Drama funcționarului mărunț, supus unui „program de lucru feroce” (de la opt la șase !!!) la Assicurazioni Generali, este radicalizată de multiple și inevitabile eșecuri în plan familial, confesional, comunitar, matrimonial și cultural. Sublim și necitit, în compania altor monștri sacri, Kafka ocupă o poziție onorabilă în istoria prozopopeică a literaturii mondiale. Din clipa în care filosofia și-a aplecat privirea asupra limbajului ca act creativ, scriitura și scriitorul au fost gândite în termenii raportului cu originile, realitatea și moartea. Mitul scriitorului, în special, al scriitorului de geniu, a fost durabil clădit pe onoarea de a fi sărac, învățarea zilnică a lecției morții (être-pour-la-mort) și conflictul dintre artist și societatea bigotă, perpetuând astfel, din generație în generație, teribila „legătură dintre literatură și suferință” [2].

Am putea oare astăzi să ni-l imaginăm pe Kafka, fără a-i știrbi din genialitate, drept un tânăr elegant, aproape metrosexual, cum ni-l arată nenumăratele poze din epocă, inaccesibile, apropo, oricărui muritor de rând la

începutul secolului XX, sau suficient de înstărit pentru a închiria doar locuințe ultracentrale, așa cum ne-o demonstrează itinerarul Kafka în Praga turistică de azi? Oare „Procesul” ar înceta să mai fie o capodoperă dacă am admite că autorul său a primit o excelentă educație în Boemia habsburgică, încununată cu un titlu de doctor în drept? E vorba de același Kafka, introvertit și neangajat, sau de un altul, care urmează cursul de management la Universitatea Tehnică din Praga, inventează casca de protecție pentru muncitori, practică sportul, experimentează stiluri de viață, printre care și cel vegan, deschide și administrează prima fabrică de azbest din Praga, călătorește la Paris, Tirol, Zürich, Arad, Berlin? Apropos de Berlinul Felicie Bauer, în 1913, Florian Ilies îl surprinde pe Kafka, în fascinanta sa reconstrucție documentară a vieții culturale europene în „anul dinaintea furtunii” (3), așteptându-și logodnica la Askanischer Hof, unul dintre cele mai burgheze hoteluri de pe Kurfürstendamm, făcând lungi plimbări în Tiergarten și Grunewald, plângând la un film cu Charlie Chaplin, apoi tratându-și neurastenia ca prășitor voluntar în grădina unui zarzavagiu. Mann, Rilke, Klimt, Schiele, Picasso, Proust, Kokoschka, Brecht, Musil, toată această incredibilă concentrație de talente care popula teritoriul Europei antebelice, trăiește ambalată în lumea propriilor ambiții și profesii moderniste. Semnele primei conflagrații mondiale trec neobservate în umbra scandalului intelectual dintre Freud și Jung, sugestiv intitulat de revista „Action” „războiul tatălui cu fiii”. Nici Kafka nu are presentimentul catastrofei. Începutul războiului nu-l impresionează mai mult decât o ploaie cu grindină: „Germania a declarat război Rusiei. După masă ora de înot”. Relația cu Felicia Bauer e ridicată la rang de sens existențial. Cele peste cinci sute de scrisori, pe care i le-a adresat între 1912-1917, rămân faimoase pentru volumul și intensitatea lor mazochistă. Din aceeași perioadă datează „Colonia penitenciară” (1914), „Metamorfoza” (1915), un fragment din „Procesul” („În fața legii” (1915)) și primele capitole din „America”, scrise, probabil, în disperarea de a-și imagina viața Felicie Bauer căsătorită, în sfârșit, cu un bancher și emigrată în Statele Unite.

Ce făcea Kafka în 1918? A fost un an de îngrijiri medicale și reflecții filosofice pe tema „păcatului, durerii, speranței și adevărului”, publicate ulterior cu titlul „Opt caiete în – octavo” (1916-1918). Terenul acestor cugetări este, mai întâi, conacul surorii Otlá, de la Zürau, unde își refăce sănătatea după ravagiile tuberculozei, apoi pensiunea Stüdl din Boemia, internat ca supraviețuitor al gripei spaniole. Între aceste stagiuni curative găsește răgazul pentru cea de a doua logodnă, cu splendida Julie Wohryzek. E, totuși, un seducător incurabil! Dispariția imperiului nu-l putea împiedica să se îndrăgostească, deoarece dispariția imperiilor este o chestiune de timp, nu de spațiu, asta o știm din proprie experiență.

Franz Kafka merita această reinventare iconoclastă cel puțin pentru două motive: 1) Kafka a intuit, ca nimeni altul, caracterul sistemic al prostiei care se ascunde după gândirea conformă și aparent rezonabilă și 2) Kafka ne-a

prevenit, printre primii, despre capacitatea Americii de a-și „proiecta forțele și formele în lume”.

Mulți cititori elevați au văzut în Kafka un alt Nostradamus, descifrând în textele lui profeția instaurării dictaturii proletariatului, venirea la putere a lui Hitler, stalinismul și variantele lui totalitare. Dintre cele 3 romane kafkiene, toate neterminate, „Procesul” și „Castelul” oferă cele mai multe coincidențe factuale corecte. Considerat roman juvenil, deși e scris aproximativ în aceeași perioadă de maximă efervescență creativă, „America” a rămas în umbra celorlalte texte de cult, parțial, din cauza dificultății de a constitui un ansamblu compozițional din fragmentele disparate, parțial, datorită capacității sale reduse de a produce un efect terifiant asupra cititorului. Conform afirmațiilor lui Max Brod, „America” urma să fie un roman vesel, cu un final optimist. Sandra Newman, în ireverențiosul ei „kit literar”, apreciază valoarea distractivă a romanului cu nota 7 și își exprimă regretul că scriitorul „a murit înainte să apuce să-și încheie romanul, astfel că nu vom ști niciodată cum ar fi arătat bucuria într-un roman al lui Kafka” [2, p.383].

În schimb, știm cum arăta Pământul Făgăduinței în imaginarul colectiv al europenilor de la începutul secolului XX. Kafka nu a fost niciodată în America, ceea ce înseamnă că romanul este o operă de pură ficțiune, sau mai curând, o colecție de bizarerii, prejudecăți, clișee, fantasme, fobii și închipuiri puse în circulație de mașinăria prepotentă a folclorului informațional. Dincolo de tripticul bani – sex – democrație, valabil și azi ca scurtă definiție a civilizației transatlantice, și în pofida exagerărilor specifice tuturor reprezentărilor simbolice, romanul lui Kafka rămâne una dintre cele mai perspicace viziuni asupra felului în care s-a modelat curentul de opinie american la începutul anilor 1900. Mizeria, datoriile, dezertările, revoluțiile, procesele politice i-au determinat pe mulți europeni de soi și de rând să traverseze marea apă în speranța unui trai mai bun. Apropos de acest fenomen migrațional, iată un fapt de curiozitate istoriografică: un bilet de vapor spre Statele Unite costa 1000 de dolari, sumă care echivalează astăzi cu 30000 de dolari [4]. O sumă fabuloasă pentru un vis, trebuie să recunoaștem! America, fără o distincție precisă între cea latino-catolică și anglo-saxonă, era cea de a doua fantomă, după comunism, care bântuia vechiul continent, alimentând fanteziile revoluționarilor, anarhiștilor, dezmoșteniților, escrocilor și aventurierilor cu promisiunile ei de libertate și îmbogățire rapidă. La fel ca pe timpul cruciaților, când povestirile despre țări îndepărtate și exotice răspândeau germenii fabulosului și neverosimilului, din care ulterior a crescut literatura fantastică, imaginea Americii era construită mai mult din auzite decât din văzute și reprezenta o noțiune geografică mai curând legendară decât empirică.

„America” lui Kafka este și ea tributară acestui gen de *Atlas Mundi*. E suficient să citim primul alineat al romanului ca să înțelegem cât de puțin îl interesa pe Kafka exactitatea informațiilor arhitecturale: abia ajuns în portul din New York, tânărul Karl Rossmann vede statuia Libertății, doar că, în loc de

făclia aurită din mâna dreaptă și de tabla cu inscripția Declarației de Independență din mâna stângă, brațul zeiței străpunge cerul cu o sabie. Acest detaliu neînsemnat la prima vedere preprogramează orizontul de așteptare al cititorului, sugerându-i subtil că protagonistul nu a traversat oceanul pentru a se minuna de grandoearea monumentelor istorice. Statuia Libertății, la fel ca marele animal de bronz al lui Nabucodonosor, încarna puterea și dreptatea Noului Babilon, iar sabia, inexistentă în realitate, evocă harul profund al vestului îndepărtat. Asemenea multor compatrioți de-ai săi, istoriile cărora formează materia romanului, Karl Rossmann ajunge în Lumea Nouă în speranța de a începe o nouă viață. Motivul emigrării este mai mult decât inconsistent: răniți în vanitatea lor burgheză, părinții îl trimit pe Karl în America „pentru că îl sedusesse o servitoare cu care făcuse și un copil” [5, p.51]. Întreaga poveste e relatată de această iubitoare și cărturară slujnică într-o scrisoare adresată unchiului Jakob din New York, scrisoare care, în mod misterios, ajunge la destinație înaintea lui Karl și are o valoare explicativă redusă față de „cazul fochistului”, în care protagonistul e atras prin voia hazardului. Nu este, prin urmare, clar dacă mica aventură erotică sau convingerile social-democrate ale eroului au stat la baza deciziei de a părăsi imperiul habsburgic. Ponderea rechizitoriului detaliat al conflictului de muncă și volumul rezervat cauzei fochistului în economia romanului, înclină balanța spre cea de a doua ipoteză.

Care era, de fapt, intenția autorului în acest capitol de debut, căci istoria fochistului nu e decât de suprafață? Karl se întoarce pe vas pentru a-și recupera umbrela uitată, dar se rătăcește prin coridoarele întortocheate ale navei, aceleași binecunoscute coridoare kafkiene în care nu există nici Ariadne, nici luminițe la capăt de tunel. Din întâmplare, pentru că totul în viață se întâmplă pur și simplu, fără nici o logică prevestitoare, Karl ajunge în compartimentul fochistului și, după un scurt schimb de replici, simte o simpatie față de acest neamț „urias”, se solidarizează cu el și consimte să-i susțină cauza în fața superiorilor care l-au nedreptățit. Unicul scop al acestei banale întâmplări este acela de a-i permite protagonistului să-și dezvăluie „proprietățile diagnostice”: Karl aparține la pătura mic-burgheză, este idealist, împovărat de prea marile așteptări părintești, lipsit de șanse reale de a accede la o profesie rentabilă, cea de inginer, bunăoară, și are o puternică înclinație spre justiția și echitatea socială. Când fochistul îi face cunoscute motivele conflictului cu Schubal, care în lumea romanului este român, deși numele îi trădează o altă etnie, cu toată perfidia, lașitatea și viclenia aferente acestui arhetip cultural, Karl exclamă cu o naturalețe ancestrală, de parcă rezolvarea unei probleme de dreptate ar fi cel mai firesc lucru din lume: „dar nu trebuie să acceptați așa ceva”, „Ați fost la căpitan? Nu i-ați cerut să vă facă dreptate?” [5, p.78]. Mai târziu, când toate iluziile sunt anulate, Karl repetă același îndemn, ca un revoluționar naiv și cu adevărat „umanist”: „De ce nu spui nimic? (...) De ce rabzi să ți se facă toate astea? (...) Însă trebuie să te aperi, să spui da și nu, altminteri oamenii n-au cum să afle adevărul” [5, p.78].

Întreg Kafka este aici, în această compasiune pentru neputința oamenilor „supuși capriciilor celor mari”, în această infinită înțelegere a „lacrimilor onoarei omenești rănite”, a „mizeriei suferite până la capăt”, a „forței deznădejzii”, în această oroare de „coridoarele pline de oameni ostili”. Acesta este kafkianismul nostru cel de toate zilele, pe care fiecare din noi l-a simțit în fața ghișeelelor, birourilor, cabinetelor, antecamerelor, secretarelor, paznicilor, bodyguarzilor, dereticătoarelor, infirmierelor, polițiștilor, în fața oricui deține o infimă funcție decizională în societate. Kafka oferă o perspectivă pătrunzătoare despre natura relațiilor interumane: aceste ființe absolut contingente și nepăsătoare nu pot rezista în fața slugărniceii și simt o nevoie disperată de a umili, pentru că doar umilirea celuilalt le oferă dovada că oamenii nu sunt și nu vor fi niciodată egali. Se poate concepe chiar o teorie a rasismului rudimentar și imuabil ca esența divină, căruia nu trebuie să-i căutăm nici cauza, nici rațiunea și nici explicația, pentru că el există pur și simplu în acest dispreț elementar cu care se tratează oamenii între ei. Prin urmare, neputința lui Karl de a susține cauza fochistului afirmă failibilismul justiției egalitare, despre care doctorul în drept știa nu din auzite.

Să-i dăm Cezarului ce este a Cezarului: Kafka este un prozator de anticipație și observațiile lui au precedat multe din științele care au luat astăzi amploare. Bunăoară, psihosociologia cognitivă i-ar mai acorda lui Kafka un titlu de doctor doar pentru această definiție a dușmanului „distins și proaspăt, în costum de sărbătoare, ținând sub braț un registru”, sau un dosar, dacă ar fi să actualizăm imaginea. Pentru specialiștii în programarea neurolingvistică (PNL), teatrul reacțiilor emotive ale fochistului ar reprezenta un adevărat studiu de caz. Kafka urmărește pas cu pas meta-programul perdantului: fochistul „bate respectuos la ușa” biroului, dar nu intră, începe „să-i bată inima mai tare”, observă „scârțâitul din dinți” a funcționarilor, îi răspunde casierului - șef cu „voce înceată”, se îndreaptă „în vârful picioarelor” către masa acestuia, glasul fochistului „nu stăpânește singur încăperea”, iar perorația în fața dușmanului său, pe care-l numește obsesiv „domnule Schubal”, îl face să transpire din abundență. Limbajul lui Kafka, despre care nu știm să fi constituit obiectul vreunui studiu specializat, reprezintă, probabil, partea cea mai „masonică” a fenomenului textual. Kafka nu folosește un limbaj diferențiat în funcție de vârstă, sex, profesie, naționalitate sau condiție socială. Toate personajele kafkiene vorbesc la fel: ordonat, logic, solemn și elaborat, de parcă ar citi dintr-o „Dare de seamă pentru o Academie”. Dar tocmai în această optimă cifră stilistică e codificată o lume înspăimântător de îngustă, văzută ca prin gaura cheii, sau printr-un endoscop care pătrunde în software-ul mintal și măsoară gradul de obtuzitate, meschinărie și cretinătate al gândirii. Milan Kundera, care din punctul nostru de vedere, l-a înțeles cel mai bine pe Kafka, scrie cu referire la „Procesul” lui Joseph K. următoarele: „La Kafka, învăluită într-o mantie de mister, prostia ia aerul unei parabole metafizice. Intimidează. În acțiunile, în vorbele ei de neînțeles, Joseph K. se va strădui cu orice preț să descifreze un

sens” [6, p.65]. Și cine nu s-a simțit, măcar o dată în viață, intimidat, sau dea dreptul anihilat, de platitudinea și conformitatea pseudo-intelectuală a unor discursuri instituționale sau private?

Dar să revenim la America și la configurația ei mentală în romanul lui Kafka. Aflat încă pe corabia care l-a adus la New York și preocupat să-i facă dreptate fochistului, Karl reușește, totuși, să strecoare câteva observații care arată cu ce prejudecăți veneau europenii în America. Dintre etniile convieuitoare pe continent, irlandezii se bucură de faima cea mai proastă și anume din partea lor se așteaptă nou-sosiții la „cele mai mari primejdii”. Însă, nici ceilalți nu par a fi mai agreabili, din moment ce Karl vine încredințat că „aici sunt foarte porniți împotriva străinilor”. În America, universitățile „sunt incomparabil mai bune”, dar „se fură geamantanele” și, lucru foarte important pentru o civilizație care s-a impus în lume prin forța aparențelor, adică a imaginii, iată o remarcă țintită cu luneta: „a înfrumuseța o faptă, oricare ar fi ea, nu e modul de a proceda american” [7, p.71].

După toate semnele, se vede că predomina în Europa anilor 1900 o viziune aproape fantastică a arhitecturii și supratehnologizării orașelor americane. Această viziune, viabilă până în prezent, deși dramatic dezmințită de pădurea de beton înnegrit și sordid a New Yorkului, dar ne putem cu ușurință imagina câtă fascinație exercitau asupra simțurilor europenilor plictisiți de atâta clasicism și empire, zgârie-norii, luminile de neon și podurile din metal forjat ale americanilor. Nici Kafka nu s-a putut sustrage farmecului aceluși miracol tehnologic, de aceea, îi îngăduie protagonistului să vadă New Yorkul cu ochi de turist înainte de a-l scufunda în infernul emigrației. Următoarele două capitole, „Unchiul” și „O vilă în preajma New Yorkului” sunt dedicate impresiilor lui Karl, care citise mult despre America și se convingea acum că „totul era adevărat”.

Asemenea Dumnezeului biblic, unchiul îl plasează pe Karl în vila sa, ca în grădina Edenului, cu interdicția de a întreprinde orice altceva în afară de contemplare, căci, precizează el, „primele zile ale unui european în America sunt de parcă s-ar fi născut a doua oară și chiar dacă cineva – lucru pe care Karl ar trebui să-l știe ca să nu se sperie în zadar – se îmbogățește aici într-un timp mai scurt decât i-ar trebui să ajungă din lumea cealaltă în lumea pământescă, e necesar totuși să se ia în considerare că prima judecată este întotdeauna nefondată, fapt pentru care ea n-ar trebui să fie un impediment pentru judecățile următoare, de care ar fi de dorit să se conducă în viața de aici” [7, p.43]. Înarmat cu avertismentul unchiului, Karl urmărește bunul mers al societății americane... de la balcon: strada New Yorkului îi apare ca „o minusculă parte dintr-un vârtej uriaș, care nu poate fi oprit nici o secundă dacă nu cunoști forțele care îl pun în mișcare”, casele sunt „trasate cu rigla” și scăldate într-o „lumină materială”, în interior există ascensoare tehnice, băile sunt dotate cu cabine de duș și pretutindeni domnește un „confort ideal”. Dar această Americă de vis dispăre odată cu „izgonirea din rai”, cauzată, cum se putea presupune, de

nesocotirea interdicției unchiului. Trezirea la realitate are loc în ceasul al doisprezecelea de noapte – să nu uităm că suntem într-un roman kafkian – când Green, amicul unchiului, îi înmânează scrisoarea cu următorul verdict: „după incidentul de azi sunt nevoit să te înlătur din viața mea și te rog insistent să nu mă mai deranjezi nici personal, nici în scris, nici prin intermediari” [7, p.81]. Simplu și fără drept de apel, ca și în cazul păcatului originar!

În capitolul următor, intitulat „Drumul spre Ramses”, începe inițierea omului adamic cu adevărata condiție a emigrantului în Lumea Nouă. E inutil să precizăm că orașul Ramses se află în Delta Nilului, și nu în America, dar rezonanța lui cu numele faraonului căruia Moise i-ar fi cerut să elibereze din sclavie poporul lui Israel, este cât se poate de sugestivă. De aici încolo, Karl începe să semene uimitor de mult cu Pinocchio. Naiv și neexperimentat, devine victima a doi emigranți escroci, irlandezul Robinson și francezul Delamarche, un soi de Vulpe și Motan collodieni, care-l despoaie de haine, îi mănâncă dejunul și-l constrâng să-i urmeze în California, unde o „mulțime de căutători de aur s-au îmbogățit fabulos” și acum trăiesc în huzur. Bineînțeles, Kafka folosește această călătorie spre tărâmul comorilor pentru a-și dezincanta personajul și cititorii cu imagini de contrast: de-a lungul drumului, se văd „câmpuri prost prelucrate”, „fabrici negre de fum”, „casele de toleranță trepidau de mișcare și lumină”, orașul-colos îi apare acum „pustiu și mizerabil”, la un birt îi servesc carne care nu poate fi tăiată cu cuțitul și o „poșircă neagră, de la care te frigea stomacul”, muncitorii în salopete slinoase discută cu înfrigurare despre greva companiilor de construcții.

Mai interesante sunt însă particularitățile capitalismului american și dovezile lui căpătate de Karl în timp ce lucra liftier la Hotelul Occidental. Kafka este vizibil marcat de experiența sa profesională ca asigurator pentru accidente de muncă și transpune în peisaj străin cam tot ce exista și în Europa din prima jumătate a secolului trecut în materie de injustiție socială, condiții drastice de muncă, subordonare cazonă sau exploatarea minorilor. Hotelul Occidental reprezintă, în acest sens, un fel de arhimodel de instituție care generează prosperitatea economică, în care, se pare, nimeni nu auzise despre „Democrația în America”. Deconcertat și încă prea turist pentru a înțelege logica progresului, Karl se mulțumește să asculte plângerile angajaților hotelului: doamna Mitzelbach, bucătăreasa vieneză, spune despre un emigrant italian: „zece – douăsprezece ore de lucru e cam mult pentru un asemenea băiețel (...), dar așa se obișnuiește în America” [7, p.109]; Therese Berchtold, o dactilografă din Pomerania, i se confesează printre lacrimi: „înainte eu lucram la bucătăria hotelului, dar eram deja amenințată cu demisia, fiindcă nu făceam față acestei munci grele. Aici există cerințe foarte mari. O lună în urmă, o fată de la bucătărie a leșinat de supraoboseală și a stat în spital două săptămâni” [7, p.113]; Giacomo, un alt italian, îl sfătuiește să învețe a dormi din picioare, căci „tura durează douăsprezece ore, când ziua, când noaptea, și era într-atât de obositoare (...) că nu puteai rezista [7, p.116].

Aproape toate personajele romanului împărtășesc această soartă și ar fi justificat să ne întrebăm în ce măsură aserțiunile ficționale corespund adevărului istoric. Însă răspunsul ne-ar conduce spre economia politică și, poate, spre Marx, dacă intenția noastră ar fi fost să demonstrăm anticapitalismul lui Kafka. Dar în studiul de față ne limităm să citim acest roman ucronic drept o construcție simbolică și inevitabil mitologizantă a visului american.

Ultimul capitol, rămas neterminat, fapt pentru care nu i s-a acordat o valoare concluzivă, iar multe ediții l-au plasat la „Fragmente”, reprezintă, din punctul nostru de vedere, partea cea mai captivantă și semnificativă a viziunii lui Kafka despre cum se inventează pe sine o civilizație. Demis din postul de liftier, apoi evadat din sclavia amicilor săi emigranți, Robinson și Delamarche, Karl vede un afiș publicitar al teatrului de vară din Oklahoma, care promitea să angajeze pe oricine se prezintă la platforma de recrutare până la miezul nopții. În timpul și în viața reală când Kafka își scria romanul, Oklahoma era centrul boom-ului industrial de extracție a țițeiului, spre care se îndrepta un flux enorm de șomeri europeni atrași de cântecul de sirenă al publicității. Conform reclamei din lumea ficțională, la Oklahoma s-ar fi aflat cel mai mare teatru din lume care îi invita pe toți să facă parte din „trupa de actori”. Teatrul este o metaforă teribil de convingătoare pentru o țară care a descoperit arta de a acționa asupra gândurilor, emoțiilor și acțiunilor maselor prin manipularea slăbiciunilor, lipsurilor și dorințelor subconștiente ale oamenilor. Acest gen de propagandă comercială, care demult a pus stăpânire pe mințile noastre docile și entuziaste, este văzută de Kafka drept o campanie de înrolare în armata unui zeu invizibil și prepotent: recrutarea are loc sub acompaniamentul unei fanfare, sute de majorete deghizate în îngeri, cu „niște aripi imense la spate, sună în goarne aurite”, apoi sute de tineri îmbrăcați în costume de diavol încep să bată în tobe, atmosfera grandioasă e susținută de exhortațiile unui domn la tribună, câțiva recrutori amabili și bine intenționați îi conduc pe voluntari spre punctele de triere, unde fiecare își va primi locul și rolul în „cel mai mare teatru din lume” care „se extinde neîncetat”. Biroul pentru absolvenții școlilor europene, spre care este direcționat Karl, se afla pe undeva la o margine și „era nu doar mai mic, dar și mai jos decât altele”, exprimând opinia că învățătura europeană ar fi o condiție „într-atât de rușinoasă” încât era mai bine să fie trecută sub tăcere. Astfel își începe Karl strălucitoarea sa „carieră americană”, trecut la categoria „operator tehnic” cu numele Negro.

Spre a concluda, vom formula întrebarea la care am încercat să răspundem până în prezent fără a o verbaliza explicit: poate fi Kafka enumerat printre spiritele antiamericane și cassandrice ale Europei moderniste? Un răspuns afirmativ ar fi în egală măsură adevărat și fals. E un fapt textual atestat că o serie de intelectuali europeni din epocă, extremiști de stânga și conservatori de dreapta, au trăit în exces sentimentul contaminării cu „Abominarea americană” (Isaac Kadmi-Cohen) și chiar au raportat numărul crescând al celor morți de „Cancerul american” (Robert Aron, Arnaud Daudieu). Romanul lui

Kafka împărtășește în mare parte această perspectivă, mai mult decât atât, o precede contextual, tatonând o rețea densă de stereotipuri, prejudecăți și fobii deloc fanteziste. Înaintea lui Valéry, care adresa umanității, în 1919, două scrisori întitulate „Criza spiritului”, pline de îngrijorare pentru soarta Europei, Kafka a făcut examenul prozaic al europeanului confruntat cu noua ordine mondială. Și totuși, nu-l putem plasa fără rezerve în rândul cruciaților eurocentrici pentru simplul motiv că nu știm și nu vom ști niciodată ce gândea, cu adevărat, Kafka despre America. Iar cititorul de azi știe cât de epidemică poate fi interpretarea paranoică a intenției autorului.

Referințe bibliografice:

1. Debray, Régis. *Civilisation. Comment nous sommes devenus américains*. Paris: Gallimard, 2017.
2. Newman, Sandra. *Lit Kit*. București: Baroque Books & Arts, 2013.
3. Illies, Florian. 1913. *L'anno prima della tempesta*. Venezia: Marsilio Editori, 2013.
4. Țimonea, Dorin. *Marea migrație ardelenească în America. De ce au ales zeci de mii de români calea străinătății la începutul secolului XX*. În: m.adevărul.ro, 18 ianuarie 2016, 06.07.56
5. Kafka, Franz. *Fochistul*. În: *Metamorfoza: integrala prozei antume*, București: Humanitas, 2017.
6. Kundera, Milan. *Arta romanului*. București: Humanitas, 2008.
7. Кафка, Франц. *Америка*. Москва: Издательство политической литературы, 1991.

Emilia TARABURCA

*doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova*

CRIZA VALORILOR: CATALIZATOR AL PROCESELOR LITERARE DIN SECOLUL AL XX-LEA

Studiul de față este structurat în trei părți. În prima parte criza valorilor, ca și condiție intrinsecă a procesului literar, este urmărită în context istoric, din epoca Renașterii și până în secolul al XIX-lea. În cea de-a doua sunt cercetate manifestările crizei valorilor în prima jumătate a secolului al XX-lea, în primul rând, ca una din premisele apariției și constituirii modernismului în literatură și artă (cu accentul pe expresionism, dadaism, suprarealism și futurism), precum și a literaturii de factură realistă prin literatura „generației pierdute”. În ultima parte, intitulată ”Criza valorilor în literatura din a doua jumătate a secolului al XX-lea”, premisele, extinderea și consecințele acestui fenomen se observă în mai multe manifestări ale literaturii universale, printre care literatura tinerilor furioși, literatura existențialistă cu derivatele sale – teatrul absurdului și Noul roman, și, desigur, postmodernismul.

Cuvinte-cheie: criza valorilor, proces literar, tradiție, inovație, modernism, literatură existențialistă, postmodernism.

The study is structured into three parts. The first part is dedicated to the crisis of the values as an intrinsic condition of the literary process, and it is presented in historical context, from Renaissance up to the XIXth century. The second part of this study the research of the value crisis manifestations is presented especially from the first part of the XXth century as one of the premises of the apparition and development of modernism in literature and art (with an emphasis put on expressionism, dadaism surrealism and futurism), as well as of the realist literature through the writings of the ”lost generation”. The last part, entitled ”The crisis of values in the literature of the second part of the XXth century”, in which the premises, extension and consequences of this phenomenon are analyzed in the many manifestation of the world literature, among them the texts of the angry young men, the existentialist literature with its derivate types — the theatre of absurd, the new novel and postmodernism.

Keywords: the crisis of the values, literary process, tradition, innovation, modernism, existentialist literature, postmodernism.

Chiar dacă, în virtutea circumstanțelor social-politice și culturale, criza valorilor este identificată ca o condiție imanentă a proceselor literare din secolul al XX-lea, dat fiind caracterul ciclic al istoriei, al culturii în general și al literaturii în particular, acestea trec, periodic, prin tendințe de negare sau de schimbare a perspectivei în comparație cu epistemele anterioare. Transformările, în special cele radicale, implică crize ale valorilor. Lupta dintre tradiție și inovație, dintre canonic și experimental este atestată, sporadic, din cele mai străvechi timpuri. Literatura reprezintă un proces dialectic, în perpetuu mișcare și reevaluare, în care nu conține această confruntare. „Fiecare generație care începe ceva nou se distanțează de valorile existente și, în acest sens, s-ar putea spune că literatura se află într-o permanentă criză și într-o permanentă tranziție”, menționează profesorul universitar S. Pavlicenco [1, p. 6].

Contextul istoric

A. Marino afirmă că fenomenul în cauză ar putea atesta cea mai veche și fundamentală polemică din întreaga istorie a ideilor literare, ai cărei antecedenti pot fi urmăriți până în Antichitate [2, p. 9-10]. Epoca Renașterii se impune prin reabilitarea omului din perioada de asceză medievală și afirmare a valorilor umane în toate domeniile vieții. Acesta e timpul când se declară libera dezvoltare a personalității, eliberată de dogme, prejudecăți și superstiții, tendința spre universalizare (*homo universalis*, deopotrivă dezvoltat intelectual, moral și fizic), când se reafirmă bucuria de viață în toate manifestările ei, nu doar spirituale, ci și materiale, trupești, prin convingerea că omul nu trebuie să fie umilit, ci, dimpotrivă, respectat, nu trebuie să fie înlănțuit de restricții, ci liber, puternic și activ. În felul acesta este reabilitat idealul omului ca „măsură a tuturor lucrurilor”, promovat încă din Antichitate.

Detașându-se de multe dintre concepțiile medievale, Renașterea reafirmă valorile Antichității greco-latine, eliberând omul de dictatura spirituală a bisericii. Începe un proces de laicizare a gândirii, manifestat prin tendința spre democratizare, prin promovarea spiritului critic, prin deschiderea către știință și contactul cu alte culturi. În același timp însă, realitatea de toate zilele a contestat multe dintre aceste idealuri, starea de spirit a pierderii iluziilor, a crizei valorilor, specifică Renașterii tardive, căpătând denumirea de *umanism tragic*.

Criza umanismului, la diverse niveluri de manifestare, se urmărește și în creația tardivă a lui Shakespeare, și în cea a lui Cervantes. Este cunoscut faptul că, prin romanul său *Don Quijote*, autorul a reușit ceea ce nu reușiseră autoritățile spaniole pe parcursul mai multor decenii până atunci: să pună capăt avalanșei de publicații ale romanelor cavaleriești în Spania. La începutul secolului al XVII-lea cavalerismul ca instituție medievală cu regulament militar și religios care afirmă idealul de credință creștină, de eroism, luptă pentru dreptate, onoare, spirit de sacrificiu, apărarea femeii, modestie, loialitate, curtoazie ș.a.m.d. e deja depășit. Mai mult decât atât, promovarea acestui ideal în noile condiții de viață, pragmatice și materialiste, este considerat periculos, deoarece prezintă realitatea mult prea diferită de cea obiectivă. Decalajul dintre ideal și realitate, dintre nou și vechi și mijloacele prin intermediul cărora conștiința prăbușită a *Cavalerului tristei înfățișări* insistă să-l pună în practică fac să nu reușească, să se vadă ridicol și cauzează râsul. Cucerit de valorile de altădată, Don Quijote a pierdut simțul realității, neglijând faptul că lumea reală a creat alte priorități. În felul acesta, romanul *Don Quijote* este un roman care surprinde și reproduce criza valorilor: conceput ca parodie a romanelor cavaleriești, s-a transformat într-o operă fundamentală despre destinul tragic al umanismului.

În alt spațiu geografic Michel de Montaigne (1533 – 1592), considerat ultimul mare umanist francez, influențat de realitatea timpului său, având ca suport propria experiență de viață (pornind de la convingerea că fiecare

persoană poartă în sine amprenta întregii condiții umane) și rezumând în mod creativ unele doctrine morale și școli filosofice din Antichitate, printre care stoicismul și scepticismul, de asemenea a supus unei reevaluări critice concepția umanistă, constatând criza acesteia, susținând *îndoiala* ca atitudine epistemologică. Puțin mai târziu, un alt filosof francez, René Descartes (1596 – 1650), îndoindu-se de tot ce nu apare minții în mod clar și explicit, va ajunge la concluzia că cel care se îndoiește există: *Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum* (Mă îndoiesc, deci cuget; cuget, deci exist).

În istoria literaturii franceze și universale este cunoscută celebra *polemică dintre Antici și Moderni* (*Querelle des Anciens et des Modernes*) de la sfârșitul secolului al XVII-lea, care atestă criza doctrinei clasiciste și tendința de depășire a canonului. Pledând pentru distanțarea de regulile rigide, modernii, în frunte cu Charles Perrault (1628 – 1703), s-au pronunțat pentru o mai mare libertate a creatorului de artă și pentru o literatură mai adaptată noilor realități și noilor forme artistice. Reiterând respectul pentru limba și pentru valorile naționale franceze, modernii au descoperit ideea relativității și au insistat asupra inovației, indispensabile pentru a face progresul [3, p. 12]. În felul acesta s-a pregătit terenul pentru dezvoltarea clasicismului (i)luminist.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, manifestare a crizei valorilor este *decadentismul*, mișcare literară incorporând, în primul rând, simbolismul și estetismul, care pornesc de la sentimentul de tristețe și descurajare, consecințe ale dispoziției de *fin-de-siècle*, când realitatea este percepută în parametrii monotoniei și ai banalității unei vieți mereu ornamentate cu aceleași decoruri. Mișcare antirealistă și antinaturalistă, refuzând tot ceea ce e natural (formele normale ale naturii), mizând pe individualism și chiar pe misticism, aceasta va căuta valori compensatorii, însă nu în realitatea obiectivă, ci în artă. Având ca fundament conceptual explorarea inconștientului și filosofia relativității, promovată de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), caută frumosul, însă nu pe cel natural, ci pe cel artificial, creat prin intermediul artei, pornind de la premisa că viața e trecătoare, iar arta e veșnică, că nu viața se dedică artei, ci arta se aplică vieții, în felul acesta înlocuind viața prin artă. Aceste reflecții se referă, în special, la *estetism*, care pornește ca reacție la filosofii sociale utilitariste și la mulțumirea de sine, la materialismul erei industriale, la determinismul moralizator excesiv al epocii victoriene.

Și *simbolismul*, ca produs al negării valorilor anterioare (un rol evident în acest context l-a avut înfrângerea Comunei din Paris), declară că aparține unui secol epuizat de conținut, că asistă la cele din urmă tresăriri ale unei civilizații muribunde (Paul Verlaine: „Sunt Imperiul la sfârșitul decăderii”). Charles Baudelaire (1821 – 1861) în opera sa a reprodus spleenul: plictisul, dezgustul, disperarea, căderea în păcat etc. Anulând orice inhibiție și eliberându-se de morală, a lansat o nouă viziune despre „frumos”, estetizând urâtul. Atât simbolismul, cât și estetismul (o parte din reprezentanți) au adoptat „religia” dandysmului, o atitudine de excentrică manifestare prin luxul și eleganța

îmbrăcămintei, prin solitudine și aristocratism spiritual, prin orgoliul intelectualist și prin epatarea manierelor alese, chiar printr-un fel de narcisism [4].

Sentimentul de criză a valorilor de cele mai multe ori duce la căutarea altora, cu care cele vechi să fie înlocuite. Într-un astfel de climat estetic, în secolul al XIX-lea apare fenomenul „artă pentru artă” (în contradicție cu acesta va veni chemarea „artă pentru adevăr”, înaintată de John Ruskin (1819 – 1900), scriitor, critic de artă și filosof englez), cu alte cuvinte artă pură, opusă oricărei utilități, inclusiv celei morale, având ca scop crearea frumosului dezinteresat. Multe dintre aceste idei, puțin mai târziu, la începutul secolului al XX-lea, vor fi preluate și interpretate de diverse curente/manifestări artistice ale modernismului, literatura din această perioadă în mare parte fiind o „literatură a crizei” și o consecință a acesteia.

Criza valorilor în literatura din prima jumătate a secolului al XX-lea

Una din principalele premise ale apariției și constituirii curentelor moderniste este anume criza valorilor, criza omului în lumea modernă desacralizată, aceasta, în mare parte, fiind motivată și de Primul Război Mondial. Prima jumătate a secolului al XX-lea reprezintă o nefastă succesiune de conflagrații: două războaie mondiale la un interval foarte mic de timp, războaie între două țări, războaie civile etc., astfel încât războiul devine particularitate a autoconștientizării umane. Războiul a zdruncinat și mai mult credința în valoarea etică a rațiunii și în puterea umanistă a artei, a dus la concluzia că arta de până atunci a mințit și deci trebuie să-i fie discreditate toate concepțiile și tehnicile. Războiul a răsturnat încă un mit, acela despre *homo sapiens*, omul rațional. Crimele și atrocitățile din această perioadă au demonstrat că în viață omul, mai degrabă, e condus de instincte și de complexe decât de rațiune. În felul acesta, un teren tot mai vast câștigă psihanaliza lui Sigmund Freud (1856 – 1939), care afirma că explorarea vieții subconștientului furnizează singurele criterii de apreciere valabilă a motivelor ce îl provoacă pe om să acționeze, și filosofia lui Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), care prorocea apocalipsa, răsturnarea valorilor și amurgul idolilor.

De exemplu, *expresionismul*, forma de manifestare a modernismului în special în arta și în literatura germană, de asemenea este pregătit de tensiunea spirituală, provocată de criza anilor din preajma și din timpul Primului Război Mondial. În operele expresioniste se prezintă sfârșitul, dezagregarea, moartea, în unul din manifestele expresionismului afirmându-se că niciodată nu a existat o epocă mai răscolită de disperarea și de oroarea morții.

Și *dadaismul*, cea mai nonconformistă manifestare a modernismului, reprezintă un produs al crizei, extinse la toate nivelurile: criza existenței, criza artei, criza subiectului etc., negând toate valorile și exprimându-și, în felul acesta, revolta împotriva moralei societății care nu a fost capabilă să împiedice măcelul mondial. Dadaștii au aplicat o violență evidentă față de toate bunurile

spirituale consemnate, urmărind să demoleze întreg edificiul societății pe care o disprețuiesc; au exprimat starea de spirit a unei lumi desprinse de la rădăcini și măcinate de angoase, alimentate de certitudinea absurdului, de vidul valorilor, de criza omului și „moartea lui Dumnezeu”, acestea fiind accente ale mentalității de la începutul secolului al XX-lea. În *Manifestul Dada* (1918) s-a anunțat dreptul la acțiunea distructivă care să măture și să curețe totul, în speranța unei omeniri purificate care va veni după măcel pentru a pune temelie unei arte care va funcționa după principiul „antiartă pentru antiartă”. Dadaistii au proclamat atitudinea rebelă, îndrăzneala, nihilismul, negarea valorilor consacrate, a normelor, a tradițiilor, a clișeelelor, eliminând orice intervenție a aparatului logic, mizând pe hazard.

Discreditarea rațiunii se va urmări și în *suprerealism*. André Breton (1896 – 1966), liderul suprarealismului, a menționat că raționalismul nu este relevant, deoarece, sub pretextul progresului, neglijează spiritul. Rațiunea se compromite atunci când nu este capabilă să explice comportamentul irațional al individului și, în special, al maselor în epocile de mari transformări, de crize și cataclisme, cum a fost Primul Război Mondial. Mai mult decât atât, raționalismul începe să fie receptat ca un catalizator de maladii culturale. Ca și dadaismul, al cărui descendent este, suprarealismul a declarat supremația hazardului, a negat valorile comune și protejate, considerând că anume întâmplarea reproduce adevărul: realitatea eliberată de constrângerile determinismului și ale logicii.

Secolul al XX-lea, care a fost numit și secolul rupturilor, se caracterizează prin schimbări radicale în toate domeniile vieții. Acesta a dat naștere unei noi concepții despre om și despre locul său în lume, a creat noi paradigme de raportare la existență și noi mijloace de exprimare. S-a realizat că formulele de până atunci, utilizate pentru a defini realitatea și omul, sunt depășite și nu mai funcționează. În această perioadă au loc transformări cardinale atât în plan social, cât și în cel spiritual. După cataclismele mondiale, însoțite de descoperiri științifice care nu întotdeauna au fost puse în slujba umanului, dispare sentimentul de siguranță și stabilitate. Are loc dezumanizarea realității, omul se pierde ca valoare, devine „aproximativ” (T. Tzara) și „fără de însușiri” (R. Musil). Cel care ar trebui să reprezinte cea mai mare valoare și să elaboreze valori noi și-a pierdut direcția, se simte inutil și golit de conținut. Omul nu mai găsește sprijin în valorile tradiționale, se simte dezorientat, nu știe în ce direcție să meargă; se vede confuz în haosul existenței, traumatizat de certitudinea dezastrului și de sentimentul propriei inutilități, străin, incompatibil timpului căruia îi aparține.

În astfel de condiții se acutizează „sentimentul tragic al existenței” (M. de Unamuno) [5], dar, totodată, apare necesitatea creării unor valori noi, unor noi instrumente de cunoaștere de sine, unor noi raportări la lume, care să corespundă mutațiilor realității contemporane. Negând tradiția, se caută noi modele de referință, noi mijloace și forme de expresie. Excepție ar fi doar dadaismul, a cărui energie a fost mai mult canalizată în albia distrugerii.

Declarând desființarea memoriei, anularea bunei-cuviințe, a moralei și a ordinii, dadaistii nu au elaborat concepții despre ceea ce trebuie să vină după această distrugere, despre faptul cum trebuie să fie „omenirea purificată”. De exemplu, Marcel Duchamp (1887 – 1968), apreciat de unii critici de artă ca părinte al artei conceptuale, iar de alții, dimpotrivă, ca cel care a ucis pictura, afirma că arta trebuie să șocheze, punând sub semnul întrebării toate valorile consacrate și pledând pentru libertatea absolută de a alege, compune, descompune, interpreta ș.a.m.d. fragmentele realității, inițiind astfel stilul *ready-made* în pictură și sculptură, ca formă extremă de protest împotriva tradiției culturale.

Totodată *futurismul*, care, ca și dadaismul, este un fenomen modernist de avangardă, nu doar neagă, ci lansează și un mesaj regenerativ. Fiind de asemenea un produs al crizelor de la începutul secolului al XX-lea, futurismul se constituie în opoziție cu valorile consacrate ale trecutului, dar, în același timp, declară necesitatea unui nou tip de literatură care să corespundă noii realități: demolarea trecutului în numele unui viitor perfect industrializat în care să se impună, provocator și agresiv, progresul tehnico-științific; „mântuirea” Italiei de microbul tradiției, istoriei, antichității, susținând că toate acestea împărtășesc speranțe deșarte și paralizează fervoarea vieții moderne. Futuriștii susțin că pentru transformarea radicală a modului de a gândi, a lumii și a artei este necesar să se practice anarhismul și distrugerea: doar în felul acesta, pe ruinele trecutului, va crește o lume nouă, o lume cu capitale moderne, străbătută de mulțimile agitate de muncă, plăcere și revoltă, o lume în care dinamismul va deborda, ale cărei părți componente vor fi polifonia revoluțiilor și rezultatele progresului tehnico-științific.

Suprerealismul, unde au „migrat” mai mulți dintre foștii reprezentanți ai dadaismului, printre care T. Tzara, A. Breton, L. Aragon ș.a., nu mai este atât de nihilist și de intransigent, fiind mai organizat, mai flexibil, anunțând mai multe intenții constructive. Astfel, nu se mai neagă arta, activitatea poetică reprezentând modalitatea de recucerire a libertății pierdute care oferă artistului posibilitatea de a pătrunde în zonele obscure ale subconștientului. Dacă dadaismul a declarat Nimicul, negarea oricăror adevăruri, inclusiv autonegarea, atunci suprerealismul acceptă existența anumitor valori (inclusiv elaborează valori proprii), chiar dacă admite că acestea sunt destul de subiective.

De exemplu, luptând pentru o nouă formă de teatru, pe care a numit-o *teatru al cruzimii*, Antonin Artaud (1896 – 1948) declară că acesta, născându-se din convulsiile vieții, va urmări renunțarea la tradiție (considerând că respectul pentru aceasta este o manifestare a conformismului), precum și la orice argumente și obligații morale pentru a descoperi suprarealitatea metafizică și mistică. A aspirat la un teatru pe înțelesul tuturor, care să selecteze subiecte și teme din agitația și neliniștea epocii moderne, care să trezească omul, insistând că spectacolul trebuie să se transforme într-un fel de ritual al violenței și al cruzimii, deoarece doar acestea îl pot trezi pe omul contemporan din hibernarea emoțională, îi pot răscoli instinctele atrofiate. Astfel de spectacole trebuie să

cadă asupra spectatorului asemenea ciumei, împingându-l să se vadă așa cum este, smulgându-i masca, exercitând o acțiune binefăcătoare: pentru a-și domina complexe, omul trebuie să le trăiască. Dramaturgul francez considera că scenele de violență și brutalitate, trezind cele mai josnice pasiuni, contribuie la eliberarea lor și, în felul acesta, la purificarea omului: eliberându-și instinctele violente în timpul spectacolului, acesta nu va mai simți dorința de a le experimenta în viața reală. Atât spectacolele dadaiste (puțin mai devreme, dar nu din aceleași motive), receptate ca adevărate scandaluri publice, cu menirea de a discredita, prin parodie, reprezentările dramatice tradiționale, cât și teatrul cruzimii au anticipat, într-un fel, au exercitat o anumită influență asupra teatrului absurd de la mijlocul secolului al XX-lea.

Totuși, chiar dacă dadaismul nu a lăsat ca moștenire opere de reală valoare artistică, fenomenul propriu-zis, agitând conjunctura spirituală de la începutul secolului al XX-lea, a lăsat urme vizibile. Noua stare de spirit: rebelă, îndrăzneată, animată de elanul tineresc, intolerant și anarhic, a determinat schimbări de mentalitate, pregătind o atmosferă spirituală proaspătă, străbătută de îndoială și neliniște, dezmlăștinind terenul și pregătindu-l pentru acceptarea noilor valori, pentru experimentele artistice ulterioare, printre care se vor regăsi fenomene care au marcat secolul al XX-lea, precum teatrul absurdului și postmodernismul.

Și în estetica expresionismului criza identității, incertitudinea, pierderea reperelor etc. coexistă cu tendința spre evadare și cu patosul protestului. Acesta din urmă este receptat ca o formă de revoltă a omului de artă împotriva depersonalizării, când sentimentul disperării coexistă cu speranța într-o posibilă renaștere spirituală. Ca și alte curente moderniste, expresionismul nu doar neagă, ci caută și depășirea crizei, ordonarea haosului și reînnoirea omului, a lumii și a cuvântului poetic. Dincolo de apocalipsă se dorește un nou început, creația artistică fiind considerată și o creare a vieții.

În secolul al XX-lea criza valorilor a afectat nu doar fenomenele artistice de orientare modernistă. Dată fiind conjunctura social-istorică a timpului, aceasta a influențat și diverse manifestări ale literaturii tradiționale. Bunăoară, după Primul Război Mondial, de la sfârșitul anilor '20, de pe paginile *literaturii generației pierdute* (E. Hemingway, F.S. Fitzgerald, R. Aldington, E.M. Remarque ș.a.) de asemenea se desprinde sentimentul de decepție, de înstrăinare, de devastare spirituală a acelor care au reușit să supraviețuiască flagelului mondial, dar nu au reușit să găsească suficiente motive pentru a se încadra în viața pașnică. În epigraful romanului *Nimic nou pe frontul de vest*, E.M. Remarque menționează: „o generație care chiar dacă a scăpat de obuzele războiului a fost distrusă de acesta” [6, p. 5]. Iar în ultimul capitol al aceleiași opere personajul central, Paul Boimer, parcă face un bilanț despre condiția tuturor celor ca și el: „Acum suntem oboșiți, deprimați, secătuiți, dezrădăcinați și fără speranță. Nu ne vom putea regăsi în nimic de acolo. Nu ne vor înțelege [...] Noi suntem de prisos chiar și pentru noi înșine” [6. p. 191].

Criza valorilor în literatura din a doua jumătate a secolului al XX-lea

După cel de-al Doilea Război Mondial, în special în literatura germană, devine tot mai evident sentimentul de decepție, condiționat de descoperirea faptului că la un deceniu după finalizarea acestuia, când ar fi trebuit deja să se formuleze mai multe concluzii, să se asume responsabilitatea și să se accepte vina, se descoperă că ideile care au aruncat țara și lumea întreagă în prăpastie nu au dispărut, ci, dimpotrivă, încearcă să renască în haine noi, cele ale neofascismului și ale neonazismului. Și iarăși, ca după Primul Război Mondial, se ajunge la concluzia că arta realistă nu și-a realizat scopul său principal, pe cel educativ. În astfel de împrejurări, în literatură tot mai frecvent se anunță conflictul dintre individ și societate, înstrăinarea personalității, încep să se utilizeze metode satirice și parodice de zugrăvire a realității, un rol important acordându-se efectelor de distanțare, elementelor de absurd, grotesc și bufonadă, personaje ale operelor devenind măscăriciul, clovnul etc., acei care se deosebesc/se ascund de mulțime (H.E. Nossack, H. Böll, W. Koeppen, G. Grass ș.a.)

În anii '50 în literatura engleză se evidențiază gruparea *tinerii furioși* (*The Angry Young Men*), care este de asemenea o generație de criză, apărută ca reacție la pierderea iluziilor, când speranța la renaștere nu s-a realizat și viața, amenințată de pericolul atomic, și-a pierdut conținutul și direcția. Acest tip de literatură își exprimă nemulțumirea, încercând, într-o operă, să cuprindă necuprinsul, critica ei fiind îndreptată împotriva tuturor domeniilor realității: viața socială, politică, economică, culturală etc. Dar, câștigând în dimensiune, această grupare pierde în calitate; accentul se pune pe protestul individual, rezumându-se la acesta, fără a propune alternative, metode funcționale de soluționare a problemelor, fără a acționa în direcția creării noilor valori.

Criza valorilor a pregătit și apariția *filosofiei existențialiste*, care a fost foarte bine reprezentată (dezvoltată, argumentată, interpretată) și prin intermediul operelor artistice (A. Camus, J.P. Sartre ș.a. – în literatura franceză; în cea engleză influența existențialismului se urmărește în operele lui W. Golding, I. Murdoch, C. Wilson, în cea germană – în ale lui A. Andersch, H.E. Nossack ș.a.). După cum s-a menționat, criza spirituală din secolul al XX-lea este cauzată de dezacordul cu valorile tradiționale, fapt care aduce la ordinea zilei necesitatea elaborării unor valori compensatorii. În consecință, apar noi tendințe, grupări, concepții ce propun remodelarea poziției omului în lume. În același timp însă, invazia noului generează sentimentul de pierdere în necunoscut, chiar certitudinea sfârșitului, inevitabilitatea catastrofei și, ca urmare, dorința de a nega și a distruge totul.

Secolul al XX-lea este perioada marilor descoperiri, care au generat și mari deziluzii. Cu cât se cunoștea mai mult despre lume și om, cu atât mai puțin cunoscute păreau acestea. Trăsături ale condiției umane devin incertitudinea, anxietatea, alienarea, acceptarea absurdului ca dat existențial, conștiința

finitudinii și a fragilității omului, emigrarea în sine, ezitățile, retragerile, deficitul de personalitate, dar totodată și reconsiderările, dorința de depășire a înstrăinării, căutările de noi semnificații și drumuri, angajarea în acțiune și realizarea propriilor alegeri, tendința de transcendere, revolta, asumarea responsabilității și angajarea în acțiune. Anume acesta e climatul spiritual în care s-a dezvoltat și care a fost cercetat de filosofia și literatura existențialiste.

De la o concepție despre lume și om apropiate existențialismului pornește și *teatrul absurdului*, care mai este numit și teatru al existenței, și teatru al crizei. Se impune după cel de-al Doilea Război Mondial, premisele apariției, în linii generale, fiind aceleași care au alimentat și viziunea pesimistă despre realitate și om a filosofiei existențialiste, cu unele „cuceriri” recente ce au caracterizat situația în timpul și nemijlocit după război, când crimele împotriva umanității și criza valorilor ating cote maxime. În *Note și contranote* E. Ionesco confirmă că teatrul absurdului devine mărturie despre criza universală a gândirii [7, p. 252]. Părți componente ale realității tragice și absurde devin regimurile totalitare, dictaturile, experiența îngrozitoare a lagărelor de concentrare, amenințarea atomică, războiul rece ș.a. Într-o astfel de atmosferă apare definiția omului drept „cadavru în concediu”, certitudinea inutilității oricăror eforturi întreprinse pentru a schimba ceva, obsesia morții etc. Stări ale personajului din teatrul absurdului devin neliniștea, nesiguranța, singurătatea, suferința ș.a., iar printre cele mai solicitate nuclee tematice se numără: lipsa de sens a existenței, ineficiența acțiunii, noncomunicarea, claustrarea, retragerea în neant, dominația automatismelor și a stereotipurilor, dezarticularea limbajului ș.a., toate acestea descoperite în piesele lui E. Ionesco, S. Beckett, H. Pinter, A. Adamov, J. Genet, M. Frisch ș.a.

Prin caracterul său avangardist și insistența de a detrona canoanele formelor comune de artă, prin subminarea sistematică a tradiției și prin tendința spre experimentul artistic paradoxal, teatrul absurdului poate fi considerat un continuator (în noi condiții social-istorice și culturale) al practicii dadaiste. Dintre contemporanii săi, însă de alt gen literar, s-ar înrudi cu *Noul roman*, numit și antiroman (în comparație cu teatrul absurdului care a fost numit antiteatru), roman al absenței, școală a refuzului, a cărui apariție, de asemenea, a fost condiționată de situația de după cel de-al Doilea Război Mondial, de atmosfera „războiului rece”, când s-au risipit toate iluziile în posibilitatea unui viitor fericit, de noile valori ale societății de consum, atunci când bunurile materiale le-au substituit pe cele spirituale, când din subiect al proceselor sociale omul devine obiectul lor, îndepărtându-se de esența sa, acest proces de alienare fiind un indiciu al societății industriale a „erei suspiciunii” (după titlul unui eseu de N. Sarraute).

Prin mai multe dintre trăsăturile sale *Noul roman* se apropie de *postmodernism* [8, p. 46-48], acesta din urmă de asemenea dezvoltându-se sub semnul crizei și impunându-se odată cu implementarea noilor tehnologii și cu trecerea la societatea de consum. În *postmodernism* continuă criza

determinismului, considerându-se că toate valorile sunt relative și eterogene, în funcție de context și de circumstanțe. Dispare totalitatea și integritatea, realitatea fărâmițându-se parcă în nenumărate fragmente, are loc sfârșitul sistemelor închise, totul fiind perceput într-o permanentă mișcare și transformare. Toate acestea au dus la pierderea credinței într-o morală comună și în legi universale, în emancipare și progres.

Explozia tehnologiilor, dispariția principiilor morale fondatoare, supremația valorilor practic-utilitare au modificat paradigmele gândirii umane, au orientat omul și mai mult spre individualizare și depersonalizare, generând sentimentul de incompatibilitate cu realitatea în care există, de relativitate și criză a valorilor tradiționale. În mare parte, valorile spirituale s-au subordonat celor materiale, pe prim-plan impunându-se cultura consumului și cea a profitului. Sub povara noilor tehnologii, individualitatea s-a dizolvat în mase. Progresul în plan material nu l-a presupus și pe cel în plan spiritual. În variantele extreme sunt invocate viziunile apocaliptice, se vorbește despre alienare și lipsa completă a verticalității, constatându-se că măștile au înlocuit oamenii. În lucrarea *Viitorul nostru postuman: consecințele revoluției biotehnologice* Francis Fukuyama presupune că societatea viitorului care va putea sofistica intelectul și fiziologia umană nu va oferi nicio speranță pentru a promova sentimentul de comunitate, în felul acesta susținând narcisismul care poate duce spre „sfârșitul istoriei”; aceasta va fi una postumană, marcată de decesul umanității, omul fiind strivit de propria sa creație: noile tehnologii [9].

Cultura postmodernistă prezintă realitatea de după „moartea lui Dumnezeu”, o realitate care și-a pierdut direcția și sensul. Pierderea credinței în valori stabile, globalizarea economiei, trecerea la societatea informațională postindustrială, instantaneizarea comunicării ș.a. au generat dezorientare ontologică, dar în același timp au catalizat dialogul dintre culturi și schimbul de valori.

Și în postmodernism se operează cu formulele „moartea artei”, „moartea autorului”, „moartea subiectului tradițional” etc. Însă acum toate acestea capătă noi semnificații. Astfel, în pofida abundenței viziunilor critice, formula „moartea artei” nu presupune Nimicul, dispariția ei irevocabilă, ci înserarea în alte paradigme pentru a crea o artă de tip nou prin dialog cu cea deja existentă, autorul combinând fragmentele și conectându-le la rețele multiple de referință. În felul acesta, în procesul de căutare a valorilor alternative postmodernismul coboară în cotidian, „se duce în mase”, un criteriu important de apreciere a operei devenind cel comercial. În consecință, manifestări ale artei și ale fenomenelor culturale postmoderniste devin concertul rock, teatrul alternativ și de stradă, seriile TV, jocurile pe computer ș.a. Toate acestea însă nu neagă arta elitistă. Decanonizarea a dus spre existența concomitentă și la aceeași valoare a tuturor proiectelor de gândire în interacțiune și pluralitate. Modul de exprimare s-a eliberat de orice convenții, simțindu-se liber să jongleze cu toate

posibilitățile, alternând fragmente și desacralizând tradiția, parodiind canonul, amestecând genuri și stiluri, jucându-se cu sensul.

În astfel de condiții, ca și în modernism, în postmodernism continuă tentația ideilor mistico-filosofice. Atunci când sensul nu mai poate fi găsit în domeniile mai mult sau mai puțin investigate, în acelea ce țin de explorarea potențialului rațiunii (din considerentele că raționalismul generează maladii culturale), se caută alternative în cele ale imaginației și ale subconștientului. Schimbarea modului de a gândi a provocat recunoașterea altor puncte de vedere și identități, interesul pentru „primitiv”, egalitatea prin diferență, acceptarea *celuilalt* ca urmare a diferențelor de rasă, etnie, sexualitate ș.a.

În concluzie, criza valorilor, în diverse contexte și evaluări, poate fi urmărită pe tot parcursul dezvoltării gândirii umane din cele mai vechi timpuri până în prezent, constituind o parte componentă a procesului social-istoric și de gândire, modernul, de regulă, fiind un produs al crizei tradiționalului, necesitatea unor permanente reevaluări și reconsiderări devenind o particularitate a gândirii și a conștientizării de sine a individului și a comunității. Secolul al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea nu sunt o excepție, acestea oscilând între tradiție și inovație, între dogmatic și experimental, operând într-un câmp de tensiune marcat de zodia revizuirii constante a vechilor valori și scheme de gândire în căutarea unor noi esențe care să corespundă noilor sisteme ale realității. Iar atunci când se crede că criza lipsește, aceasta este creată, în opinia lui M. Călinescu, vocația cea mai profundă a modernității fiind menirea ei intrinsecă de creație prin ruptură și criză [10, p. 86].

Referințe bibliografice:

1. Pavlicenco, Sergiu, *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*. Chișinău: CEP USM, 2001.
2. Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
3. Prus Elena, *Literatura universală: transcendere a capitalului cultural*. București: Editura fundației ”România de mâine”, 2014.
4. Babeți, Adriana, *Dandysmul. O istorie*. Iași: Polirom, 2012.
5. Unamuno Miguel, *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și popoare*. Iași: Institutul European, 1995.
6. Remarque, Erich Maria, *Nimic nou pe frontul de vest. Cuibul visurilor*. București: Adevărul Holding, 2010
7. Ionesco, Eugen, *Note și contranote*. București: Humanitas, 1992
8. Taraburca, Emilia, *Elite și mase. Noul roman și postmodernismul*. În: Scriptor, nr. 9-10, Iași: Editura Junimea, 2017.
9. Fukuyama, Francis, *Viitorul nostru postuman: consecințele revoluției biotehnologice*. București: Humanitas, 2004.
10. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*. Iași: Polirom, 2005.

Grigore CHIPER

*doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat Tiraspol (cu sediul în Chișinău)*

ALECTURILE ÎN ROMANUL *DOAMNA BOVARY* DE FLAUBERT, BOVARISMUL ȘI EXODUL TINERILOR MOLDOVENI

În articol este urmărită evoluția protagonistei din romanul lui Flaubert *Doamna Bovary* și lecturile pe care le-a înfăptuit și cultivat ea pe tot parcursul operei. Romanul a condus la apariția unui fenomen numit bovarism, caracterizat prin „*puterea acordată omului de a se concepe drept altul decât este în realitate*” (Jules de Gaultier). Lecturile personajului au contribuit la conturarea sa din perspectiva acestui fenomen mai mult decât strict literar. În anumite condiții și situații tranzitive, prin care a trecut și Emma Bovary, acest tip uman se poate reproduce. El este a fi mai răspândit decât pare a fi la prima vedere. Bovarismul poate fi regăsit și la unii tineri din societatea moldovenească ce trece prin condiții propice apariției unui astfel de specimen.

Cuvinte-cheie: lectură, cititor, bovarism, bovaric, generație bovarică, roman, personaj, referință culturală, inadaptat, intertextualitate, urbanizare.

The article follows the evolution of the protagonist in Flaubert's novel, Mrs. Bovary, and the reading she has performed and cultivated throughout her work. The novel has led to the emergence of a phenomenon called Bovarism, characterized by "*the power given to man to conceive himself as another than he is in reality*" (Jules de Gaultier). The character's readings have contributed to shaping it from the perspective of this phenomenon more than strictly literary. Under certain conditions and transitional situations, which Emma Bovary has gone through, this type of human can be reproduced. It is more widespread than it seems to be at first sight. Bovarism can also be found in some young people from the Moldovan society passing through conditions conducive to the appearance of such a specimen.

Keywords: reading, reader, bovarism, bovaric, bovarian generation, novel, character, cultural reference, inadequate, intertextuality, urbanization.

A devenit un fel de tradiție nefastă, chiar funestă, ca umanitatea să traverseze la fiecare început de secol câte o criză profundă, marcată prin războaie: cele napoleoniene de la începutul secolului XIX, primul război mondial de la începutul secolului XX (din care va deriva cel de al doilea) și acum evenimentele majore din Ucraina (dar evident și cele din Siria), dar și altele care vor urma, judecând după semnalele de instabilitate sosite din diverse colțuri ale lumii, inclusiv în partea răsăriteană a Europei.

Europa de Vest traversează propria criză, amplificată de avalanșa de imigranți sosiți de peste tot unde civilizația sucombă ori se împotmolește. Europa de Est este sufocată de frustrare, dezbinare, sărăcie, ineficiență, corupție etc. Din Slovacia și Bulgaria și până în Rusia crizele se diversifică și se accentuează în progresie geometrică. Paraliziile politică, economică, bancară, religioasă, uneori și identitară, se reflectă direct asupra componentei culturale a societății.

În cele ce urmează vom dezbate o problemă culturală, aparent periferică, legată de evanescența în mod inexorabil a cititorului de beletristică, acela care merge la bibliotecă (inclusiv virtuală) sau susține procesul literar procurând cartea care întruchipează și un obiect de valoare materială. Trebuie amintit că există vreo doi-trei scriitori de succes, care au reușit să se impună pe piața cărții. Unii autori, care scriu pentru copii, își finanțează singuri cărțile și le promovează prin școli și grădinițe. Pe de altă parte, editurile publică volume de literatură artistică în programe finanțate de stat, care asigură un tiraj minim al cărții. Dar în realitate suntem (și aici) la pragul de jos al tuturor clasamentelor legate de citit și de cumpărarea cărții. Republica Moldova nu s-a lăudat nici în trecut cu o mare tradiție a lecturii, darnici acum nu e un timp favorabil pentru a pune bazele unei astfel de tradiții.

Și în Europa de Vest sunt voci îngrijorate care deplâng scăderea numărului de cititori, doar că problemele de acolo nu se compară cu cele din Estul trecut printr-o evaluare radicală, cu final imprevizibil în state ca RM.

În acest sens, poate este util să apelăm la experiența trecutului tot din spațiul occidental al Europei. Și nu se află un barometru mai indicat, pentru a verifica influența și prestigiul lecturii în viața oamenilor, decât romanul lui Gustave Flaubert *Doamna Bovary*, apărut într-o perioadă când Vasile Alecsandri publica, tot la Paris, *Doine și lăcrimioare*, iar primul roman românesc va apărea abia după un deceniu. Despre forța de pătrundere a romanului în acea vreme ne spune, într-o formă ușor ironică, însuși Flaubert: „... cartea unui romancier adusesse la modă mania cactușilor.” [1, p.154]

Lectura și cărțile, citatele și aluziile literare ocupă un loc important în economia romanului lui Flaubert. Referințele culturale se derulează, în strânsă legătură cu cartea, pe toată întinderea acestei capodopere, care i-a adus autorului celebritate, dar și un proces judiciar.

Chiar de la început, marele scriitor francez introduce cei trei termeni fundamentali care o definesc pe Emma Bovary, toți fiind puși într-o relație strânsă cu literatura: „Și Emma căuta să afle ce se înțelegea cu adevărat în viață prin cuvintele *fericire*, *pasiune* și *beție sufletească*, cuvinte care i se păuseră atât de frumoase în cărți.” [1, p.100] Trebuie precizat din capul locului că Emma este o cititoare, iar acest statut, variabil, o însoțește pe tot parcursul existenței ei și al romanului.

Primul roman, amintit în carte, care o influențează este *Paul și Virginia* (1788) de Bernardin De Saint-Pierre. Autorul acestui roman a călătorit pe insula Mauritius, iar opera constituie rodul șederii sale la Oceanul Indian, fiind totodată o combinație a scrierii lui Defoe despre Robinson Crusoe și a ideilor lui Jean-Jacques Rousseau, care propaga retragerea din civilizație pentru a accede la adevărata fericire și frumusețe sufletească.

Tot în capitolele inițiale, Flaubert insistă că „revărsarea lirică a firii, de obicei, nu o cunoaștem decât prin literatură.” [1, p.101]

Fiecare teză importantă, emisă de scriitor, este argumentată minuțios, fiind dezbătută în contrariile ei și dusă de multe ori până la ultimele consecințe.

În capitolul, din care am citat adineauri, se face o incursiune în copilăria și educația Emmei fără să fie uitat vreun autor valoros pentru conturarea profilului intelectual-sensibil al protagonistei: „Mai târziu, cu Walter Scott, se pasionă după lucruri istorice, visă scrinuri, săli de gardă și trubaduri.” [1, p.102]

Am putea crede că Flaubert inițiază o polemică indirectă cu literatura paseistă și romanțios-sentimentală a generațiilor precedente, dar orice afirmație mai tranșantă este riscantă, întrucât romancierul se sustrage comentariilor univoce, fiind adeptul unei prezentări ample, cu respectarea polarității.

Fetele de la mânăstirea de maici, printre care se afla și protagonista noastră, „aduceau la școală albume cu poezii și poze pe care le primiseră cadou”. Pentru a nu fi surprinse de supraveghetori, „le citeau în dormitor”. Flaubert adaugă un detaliu semnificativ în același vector evolutiv al Emmei, că autorii erau, „de cele mai multe ori, conți și viconți”.

Lectura acompaniază viața Emmei, la abonamentele de carte adăugându-se cele de jurnale, din care „citea cu nesaț, fără să sară o iotă, toate cronicile premierilor, curselor și seratelor.” [1, p.120]

Astfel, Emma, având o proveniență modestă și încheind un mariaj cu o persoană care reprezenta aurea mediocritas, tinde spre o lume superioară, creată în bună parte cu ajutorul literaturii asimilate necorespunzător. Probabil că mediul, dar și firea ei nu i-au permis o asimilare mai adecvată a literaturii, o întoarcere, prin literatură, la realitate, așa cum se întâmplă în viața unui intelectual. În acest sens, Emma Bovary nu este o intelectuală.

La început, literatura o ajută să se situeze într-un spațiu nobil, netrivial. Dar și acum, când în loc de banale note de plată, ea le trimite bolnavilor tratați de soțul său compuneri „care nu aduceau a facturi”, dă dovadă de inadecvare, deocamdată ușoară și inofensivă pentru toți.

În reveriile ei, Emma își dorea o dragoste veritabilă, în deplină consonanță cu lecturile acumulate, dragoste pe care nu o găsisese în cuplul recent întemeiat, altminteri dezamăgitor: „În nopțile cu lună recita prin grădină toate versurile pătimeșe pe care le știa pe din afară... iar Charles nu se arată nici mai îndrăgostit, nici mai mișcat.” [1, p.107]

Nu trebuie să ne imaginăm că romanul este o agendă a lecturilor întreprinse de protagonistă. Cărțile sunt acel decor atât de necesar și indispensabil pentru firea delicată (și schimbătoare) a Emmei: „... tot ce-i fior al trupului ori sfârșeală de dragoste nu puteau fi deci despărțite de balconul marilor castele.” [1, p.121]

Unii au trasat o paralelă între Emma Bovary și cavalerul tristei figuri, alt inadaptat, personaj de altfel îndrăgît de Flaubert, cititor împătimit al romanelor cavalerești din epoca sa. Evident că opera lui Cervantes este una parodică, ceea ce a permis autorului să utilizeze satira usturătoare atunci când a prezentat o frescă socială a timpului. Proza romantică, imediat antecedentă lui Flaubert, era

mai aproape de romanul cavaleresc medieval, ridiculizat de scriitorul spaniol, decât romanul realist, care introduce în circuit chipul filistinului.

O fațetă încorporată lecturilor o reprezintă intertextualitatea, la care apelează naratorul, dar și personajele sale. Până și tata lui Charles, despre al cărui interes lectural autorul nu ne relatează nimic, face uz la un citat din *Războiul zeilor*. [1, p.147]

Apelul la citat, nume și evenimente socioculturale se face atât ca modalitate de caracterizare a personajului, cât și de prezentare a ocurenței: „Declara (Emma – n.n.) că adoră copiii, că ei erau alinarea, bucuria, nebunia ei, dezmiierzând-o, avea porniri lirice, care altora decât celor din Yonville le-ar fi amintit de Sachette din *Notre-Dame din Paris*.” [1, p.160]

Pe parcurs, felul de a citi și cărțile din repertoriul lecturii se topesc în albia generală în care se îndreaptă eroina. Despre molul cum citea în această perioadă, autorul ne informează: „...le lua, le lăsa, se apuca de altele.” [1, p.176] Charles era foarte îngrijorat de cărțile pe care le citea: „Citește romane, cărți păcătoase, care-s împotriva religiei și în care sunt luați de răs preoții cu citate scoase din Voltaire.” [1, p.177] Bineînțeles că Emma nu ascultă de avertismentele sosite din partea soțului, dar și a altor persoane. Ea își urmează punctual destinul, iar lecturile efectuate o urmăresc în traseul ei sinuos. Atunci când și-l face amant pe Rodolphe², exclamă: „Am un amant! Am un amant!”, momentul fiind reverberat în plasa lecturilor: „Atunci își aminti de eroinele din cărțile pe care le citise.” [1, p.208]

Lecturile efectuate de Emma asistă la modificările produse în comportamentul ei devenit aparent mai liniștit și totodată abătut: „...începea să se pregătească de culcare; apoi lua o carte și citea foarte liniștită, ca și când lectura ar fi distrat-o”. [1, p.213]

Construcția de castele de nisip, fortificate cu ajutorul lecturilor, nu putea dura mult. Înțelegem la un moment dat că lecturile și citatele invocate frecvent contribuie la crearea unui contrast, la înălțarea unei culmi de pe carerostogolirea personajului va fi mai bruscă și mai întristătoare.

Deznodământul romanului este oarecum firesc. Emma sfârșește tragic, chiar groaznic, trăgându-l după ea și pe Charles, care i-a fost credincios și a încercat să o înțeleagă în limitele sale.

Emma a hotărât să-și pună capăt zilelor prin administrarea unei doze letale de arsenic. Ajunsesse în impas. Toate ațele de care trăgea i se încurcaseră și se rupeau. Nu vom discuta circumstanțele, numeroase, aglomerate, care au condus la situația fără ieșire. Ne întrebăm dacă lecturile, și ele numeroase, au avut un rol în declinul protagonistei. Se poate spune mai curând că lectura, alături de firea Emmei și ambientul, societatea destul de comună, chiar blazată în comoditatea ei văzută de protagonistă, spre care a tins și la care a acces într-un fel sau altul, a avut o funcție importantă în traiectul ei existențial. În fine, lecturile ei au pregătit maniera onorabilă de a părăsi scena. Nu s-a cramponat și nu a căzut totalmente în derizoriu.

Lectura a avut un cuvânt de spus în ceea ce privește profilarea Emmei în contrast cu amănții ei, Rodolphe și Léon, nemaivorbind de personajul episodic, care și-a doritsă beneficieze în chip laș de ea atunci când ajunsese la ananghie. Emma, exilată în interiorul lecturilor, redade cât mai aproape de realitate, reprezintă doar un fundal, pentru a proiecta o viziune romanească asupra lumii.

Forța literaturii se arată nu numai în fragmentul propriu-zis al otrăvirii, ci și în scena următoare. Sunt cunoscute mărturisirile lui Flaubert care a trăit pe propria-i piele simptomele manifeste ale otrăvii descrise în roman: „Și se întinse pe pat. Un gust iute pe care-l simțea în gură o trezi... Luă o înghițitură de apă și se întoarse cu fața la perete. Gustul acela îngrozitor de cerneală stăruia...” [1, p.339]

Este indubitabil că prozatorul a crezut în potența taumaturgică a literaturii și a transmis din magnetismul ei irezistibil, pe care îl poate avea numai o proză realistă veritabilă, împântătată adânc în epoca pe care o zugrăvea.

Din cele relatate rezultă că Flaubert a acordat o atenție sporită lecturii și a inclus-o în ocurența de factori („stăpânirea mediului și a circumstanțelor exterioare” [1, p.17], cum le recunoaște și Jules de Gaultier), care au influențat traiectul tragic-existențial al Emmei.

Personajul flaubertian contribuie la apariția termenului de bovarism, creat și fundamentat de Jules de Gaultier, psiholog și filozof francez, care considera că fenomenul este general-uman și îl definea drept „*puterea acordată omului de a se concepe drept altul decât este în realitate*” [2, p.10], imprimându-i o tentă sociopsihologică. În acest sens concepea bovarismul și Tudor Vianu, văzând o variantă bovarică în Homais, „bovarism științific”, cum o numește Gaultier, cu diferența că farmacistul a beneficiat din plin de trăsăturile sale[3, p.240]. Irina Mavrodin vorbește despre bovarism în planul creației romanești a lui Flaubert: „...în planul practicii creației, bovarysmul ar fi tocmai această incapacitate de a alege, opțiuni ce ar fi de fapt de delimitare și de asumare. Flaubert nu-și poate asuma textul, care pentru el este mereu modificabil, și de aceea chinul lui nu are limite.” [1, p.12] Pornind de la cunoscuta idee cu privire la travaliul stilistic al scriitorului, la nenumăratele reveniri asupra lucrărilor atunci când erau reluate în alte ediții și totodată pornind de la faptul cum a fost concepută creația sa mai ales în contextul teoretizărilor din anii '60 ai secolului trecut, bovarismul este înțeles drept o primă formă a caracterului deschis al operei, drept „opera apertă” (Eco).

Bineînțeles că cea mai curentă accepție a bovarismului este legată de personajul romanului. Trebuie amintit că în literatura universală mai există un personaj pe care lecturile l-au modelat într-un mod așa-zis deformat și deviant, iar el a contribuit la apariția altui fenomen oarecum înrudit, donquijotismul.

Donquijotismul și bovarismul sunt doi termeni sugerați de beletristică și ambii apăruți în virtutea evocării cărții, lecturilor și a influenței lor, în niște condiții speciale, asupra unor personaje ridicate la nivelul de tipare existențiale, general-umane, universale. Bovarismul, termenul corelativ al donquijotismului,

închide o buclă. Secolul XIX este considerat secolul romanului și al lecturii de romane. În următoarele secole, romanul se va diversifica și îmbogăți în forme nemaiîntâlnite până atunci, dar, concurat de audiovizual, nu va mai retrăi o epocă de aur. În acest context se vorbește despre un declin al cititorului, declin mai accentuat în spații, precum e Republica Moldova, unde cultura și lectura nu au reprezentat niciodată sfere predilecte și serioase de activitate intelectuală.

Bovarismul, așa cum a fost zugrăvit de Flaubert, constituie emanația patriarhalismului și a provincialismului, trăsături dominante, chiar definitorii ale societății moldovenești actuale.

RM, care a ales în 1991 independența croindu-și un destin propriu, traversează o perioadă de criză profundă, între ale cărei componente se remarcă depopularea, exodul masiv al populației în special tinere. Nu vom stăruia aici asupra cauzelor, clare și totodată imposibil de remediat pe termen scurt și mediu. Vom spune doar, în legătură cu subiectul nostru, că tineretul, în ciuda unei situații deplorabile obiective, înaintează uneori condiții ireale, supraapreciate în raport cu oportunitățile pe care le poate oferi societatea moldovenească post-imperială. Ei compară RM cu statele occidentale, comparația fiind evident în defavoarea statutului moldovenesc, iar concluzia pe care o trag este că, în loc să formeze o masă critică contribuind astfel la propășirea micii lor patrii, trebuie să plece cât mai urgent din acest spațiu urgisit. Am putea vorbi despre o generație bovarică, apărută în condițiile în care nu s-au putut îmbunătăți simțitor condițiile de trai și de muncă în sate și orașe, iar falia dintre RM și Occident se mărește de la an la an. Occidentul apare pentru tinerii noștri plecați sau rămași acasă drept „evocatorul peisajelor psihologice prin care omul este dus în ispită, spre plăcerea sau nefericirea lui” (Georges Palante în postfața consistentă din volumul lui Jules de Gaultier [2, p.184].

Emma, pe numele de fată Rouault, s-a născut în familia unui fermier, dar își va face studiile la oraș, după care viața de la țară se va asocia cu plictisul, lipsa de orizont, reclusiunea etc. Căsătoria cu Charles Bovary o va scoate din mediul rural nesuferit. Se vor instala împreună inițial la Tastes, apoi la Yonville-l'Abbaye, „un târgușor mai mare”. Emma Bovary va deveni pasagera permanentă din poștalionul care face cursa spre Rouen. Mai mult chiar, după vizita întreprinsă la marchizul d'Andervillers, imaginația ei se va înfierbânta, visând la Parisul „mai nemărginit decât oceanul”. Lecturile din Sue, Balzac sau Sand își vor relua rolul catalizator, Emma „căutând să-și potolească astfel, cu închipuirea, poftele ce-o mistuiau.” [1, p.120] Deci bovarismul include componenta de urbanizare prin care trece eroina. Populația din RM, în special tinerii, traversează, odată cu crearea unui stat nou cu structuri stabile și funcționale, un proces sever de urbanizare, cum este orișice stabilire a unui nou început. Aici se regăsește un alt punct în care aspirațiile doamnei Bovary se întâlnesc cu cele ale tinerilor basarabeni, dornici de un trai decent, comparabil cu standardele occidentale și imposibil de oferit în prezent. Doar că tinerii noștri nu se mistuie după lecturi asemenea protagonistei din romanul lui Flaubert și

aici e punctul în care tinerii se deosebesc esențial de Emma. Ei denotă mai degrabă un bovarism de natură economică (apropo de mai multe feluri de bovarisme despre care amintesc cercetătorii) decât unul alimentat cultural.

Se poate observa că bovarismul este viabil, căpătând variate configurații, de la forma flaubertiană și acea „transcendence dé vieé” despre care pomenea René Girard până la fenomene ample de ordin social, aflate în transformare.

Note

¹Poem al lui Évariste Parny publicat în 1799 și interzis în 1827, în perioada Restaurației, din cauza accentelor parodice la adresa Bibliiei. Parny devenise foarte popular în prima jumătate a secolului XIX nu numai în Franța, ci și în alte spații, de exemplu în Rusia, în contextul mișcării decembriste și al interesului sporit pentru autori prohibiți. Pușkin îl pomenește în Evgheni Oneghin (Capitolul III, strofa XXIX), făcând aluzie la lirica galantă a lui Parny.

²De altfel, numele Rodolphe trimite la celebrul personaj romantic – caracter drept și justițiar – din romanul lui Eugène Sue, *Mistele Parisului*, publicat în foileton în 1842-1843.

Referințe bibliografice:

1. Flaubert, *Doamna Bovary. Salambô*. Ediție critică. Vol. 1. București, 1979.
2. Gaultier, Jules de, *Bovarismul*. Iași, 1993.
3. Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*. București, 1963.

Daniela NAGY

doctor, lector universitar,

Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă”

Adrian LESENCIUC

doctor, profesor universitar,

Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă”

AVANGARDĂ VS. EXPERIMENT: CONFUZII ȘI LĂMURIRI TERMINOLOGICE

Contextualizarea tot mai pronunțată a istoriei literare autohtone și manifestarea tot mai pregnantă a tendințelor non-estetice în critica literară conduc la apariția unor confuzii terminologice în materie de teorie literară. Una dintre aceste confuzii este aceea dintre termenii care derivă din conceptele de avangardă și experiment, clarificată în linii mari de anumiți teoreticieni ai avangardei, dar menținută într-o zonă de contaminare reciprocă necritică, în cazul altora. Menținerea în zona de contagiune terminologică nu servește teoriei literare, cu atât mai mult cu cât împrumuturile sunt multiple, din spații culturale diferite, din perioade diferite și cu încărcătură ideologică mai mult sau mai puțin pronunțată. Cu toate acestea, asocierea semantică a avangardei și experimentului se datorează înscrierii tipologice a celor două concepte în limitele progresismului modernist, precum și parcursului asumat al amândurora, în focalizare dinspre *mainstream* spre paraliteratură (termen extra-estetic, înglobând, spre exemplificare, atât literatura vizuală a avangardelor, cât și literatura combinatorie a grupării Oulipo). Prin intermediul prezentului articol ne-am propus să realizăm o distincție terminologică precisă, în scopul utilizării adecvate a instrumentarului științific și să eliminăm posibilele surse de confuzie terminologică.

Cuvinte cheie: avangardă, avangardism, avangardă istorică, neoavangardă, experiment, experimentalism, postavangardă.

A deeper contextualization of the national literary history and the increasingly visible manifestation of non-aesthetic tendencies in literary criticism led to the emergence of some terminological confusions with regard to literary theory. One of these confusions was in relation with the terms deriving from the concepts of avant-garde and experiment, which was partially clarified by some of the avant-garde's critics, whereas others still maintained it in an area of non-critical reciprocal contamination. The preservation of this ambiguity in the area of terminological contagiousness does not serve the literary theory; suffice to say that there are multiple borrowings, originating in various cultural spaces, different periods of time and bearing a more or less ideologically charged mark. Nevertheless, the semantic association of the avant-garde with the experiment is due to their affiliation to the modernist progressivism, as well as due to their acknowledged development, deriving from the *mainstream* while focusing on paraliterature (extra-aesthetic term, encompassing, for example, both the visual literature of the avant-gardes and the combinatorial literature of the group Oulipo). Through this article, we aimed to achieve a concise terminological clarification, in order to use the scientific apparatus accurately and to disambiguate possible sources of terminological confusions.

Cuvinte cheie: avant-garde, avant-gardism, historical avant-garde, neo-avantgarde, experiment, experimentalism, post-avant-garde.

1. Lămuriri terminologice sumare

1.1 Avangarda. Termenul avangardă poartă în sine o formă de împotrivire oricărei intenții de definire. Încercarea de a surprinde această manifestare artistică de frondă, în limitele clasice de definire, prin apel la un gen proxim și la diferența specifică, echivalează cu o situare în afara spiritului avangardist, care impune ruptura de canon. De altfel, pentru o poziționare corespunzătoare în raport cu avangarda, indiferent de posibilitatea sau imposibilitatea surprinderii în structura gen proxim + diferență specifică, există două modalități de apropiere: dinspre inițierea fenomenului și modul în care acesta se produce în raport cu fluxurile neturbulente ale curentelor literare/artistice, sau, dinspre finalitatea la care manifestarea în sine conduce, dinspre obiectivele îndeplinite sau parțial îndeplinite ale acesteia. Criticul literar german Peter Bürger (1984:l-li), asociază cele două modalități de apropiere unor teorii care au fost avansate de alți critici: o teorie pozitivă a avangardei, în care aceasta este percepută în raport cu avansul față de *mainstream*, la Adorno - „the avant-garde as the most advanced stage of art”, respectiv, una negativă, în care este pusă în evidență decadența, la Lukács.

Avangarda nu a fost definită din interior și nici măcar nu s-a pus problema unei asemenea definiții. Mai mult, afirma Ion Pop (1969:9), „încercarea de a defini mișcarea de avangardă ar părea promotorilor ei de odinioară un sacrilegiu, dacă nu chiar un atentat la viața ei”. Chiar dacă literatura avangardistă abundă de manifeste, delimitarea terminologică nu este precisă, nu este consistentă și se caracterizează prin formulări subiective. În acest context, situarea în limitele novitismului prin ruptură, opoziție, subminare, decadență, revoltă nu înseamnă definirea căii, ci clamarea programatică prin manifest, într-o formă care îmbracă haina literarității, care în sine poate fi frecventată ca literatură (Marino, 1973:200)¹. Așadar, dând dovadă de o importantă conștiință autoreflexivă, literatura avangardistă, în special ceea ce poate fi numită literatura manifestelor, cum prefigurează Ion Pop încă din 1969, se vede incapabilă de a îndepărta vâlul ideologic care, în mod programatic, o înfășoară, pentru a se așeza obiectiv în peisajul literaturii. Or, în aceste condiții, actul de numire în sine a reprezentat un gest de angajare radicală. Termenul „avangardă” provine din domeniul științelor militare și desemnează, în tactică, formațiunea precursoră. Originea întrebuițării termenului militar (provenind pe filieră franceză din *avant-garde*) în câmp literar/artistic se datorează socialistului utopic Henri de Saint-Simon, care l-a utilizat cu sensul de „avans” în raport cu epoca în planul creației umane, cupolă sub care a fost inclusă elita

¹ Mai mult, Marino (2010:185) afirmă chiar că „în mod paradoxal (sau poate simptomatic!) manifestele moderne sunt adesea mult superioare operelor moderne echivalente, cazul lui Breton și, mai ales, al lui Tristan Tzara. Acești autori, și mulți alții, vor rămâne ca teoreticieni moderni, mult mai puțin ca scriitori moderni.”

„artiștilor, oamenilor de știință și industriașilor care aveau să fie liderii noii ordini sociale” (Pricop, 2009:32). Termenul și-a pierdut treptat înțelesul prim, fiind asociat curentelor artistice din preajma Revoluției de la 1848, trimitând în principiu tot la avansul în plan creativ față de fluxurile artistice ale vremii

Pornind de la definiția militară și de la asumarea termenului, avangarda poartă spre câmpul semiotic al literaturii nu numai înțelesul rolului de precursor, ci și pe cel al formei de instituire, al raporturilor cu exterioritatea (ostilă, în înțelesul curent). Dată fiind și această încercare de pătrundere în profunzimile sensurilor pe care termenul „avangardă” le angajează înaintea statuării raportului metareferențial, de trimitere la sine ca fiind avangardă, putem înțelege că se reliefează aceleași două căi, deja amintite, de configurare terminologică, în limitele formei combative de expunere a avansului în fluxul literar al vremii, și în limitele noului intenționat, a ineditului ca formă de expresie:

(...) *avangarda* sugerează, cum se vede, promovarea a două atitudini fundamentale, dialectic legate între ele. Prima e, desigur, aceea a detașării, îndepărtării, rupturii, traduse ca act de negare și contestare a „grosului trupei” care este mulțimea de scriitori-artiști fideli tradiției, convențiilor ca și unanim acceptate, prestigiilor trecutului. A doua sugerează, desigur, gestul novator, invenția, construcția inedită, deschiderea permanentă spre zone nefrecventate ale creației. (Pop, 2007:7)

Dar nu putem trece mai departe fără a sublinia asocierea imagologică a avangardei cu dimensiunea sa polemică, chiar distructivă. Mai mult, o atitudine autodistructivă, degenerativă preexistă în avangardă. Bürger (1984:20-23) definea avangarda ca instanță a artei criticându-se nu doar pe sine (o atitudine degenerativă directă și explicit formulată în manifestele începutului secolului trecut), ci, mai ales, criticând contextul instituțional care i-a permis să existe. Această atitudine a instaurării prin eroziune produce un gol greu de surmontat de traiectele literare și artistice liniare. În afara acestei direcții, trebuie menționate câteva nuanțe în definirea avangardei. Moștenind o natură activistă din originea sa militară, avangarda are rolul de a crea „valoare inexistentă anterior [value not previously existent]” (Poggioli, *apud* Strong, 1997:23), de a încetățeni spiritul critic și de a promova atitudinea critică în folosul schimbării, sau, mai mult chiar, de a se institui ca „un experiment în transformarea vieții sociale în artă [an experiment in transforming social life into art]” (Hollier, *apud* Strong, 1997:24). Noul astfel angajat presupune nu doar modificarea unei perspective estetice, nu doar modificarea gustului, ci și educarea și angajarea maselor în artă. Avangarda coboară, prin urmare, arta la nivelul simțului comun.

1.2 Avangardismul. În intenția definirii, mai exact, a delimitării terminologice riguroase - unde nu sunt realizate, totuși, distincții lipsite de echivoc între „avangardă” și încărcătura ideologică a acesteia, adică „avangardism” – mișcarea literară care face obiectul studiului nostru poate fi surprinsă în următorul cadru restrictiv:

Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă și radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute și al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante. (Boldea, 2002:186),

dar această restrângere, această definiție negativă nu permite anularea ambiguității terminologice nici în cazul angajării din exteriorul mișcării. Nici măcar definiția pozitivă nu poate conduce la anularea echivocului:

Ideea avangardismului presupune că progresul este întotdeauna rezultatul unei revolte a spiritului împotriva unui *status quo* înțepenit. Avangardismul este înrudit cu conceptul de inovație și modernitate. (Pricop, 2009:32)

În acest sens, să privim transformarea ideii de avangardă (marșând pe cele două direcții de dezvoltare în raport cu ruptura și cu inovarea) în *avangardă în acțiune* sau *avangardism*. Punerea în evidență a sufixului *-ism* asociat termenului avangardă constituie în sine un act de autoasumare și distanțare, în primul rând ideologică de cei care se consideră a se situa în avangardă. Altfel spus, avangarda oferă doar poziționarea temporală, în avans, în scopul securizării situației în fluxul timpului, în *Zeitgeist*, în timp ce avangardismul presupune și arogarea unei superiorități a poziției în raport cu spiritul vremii sau cu tradiția. Sufixul *-ism*, întâlnit și în compunerea termenilor autodesemnând majoritatea curentelor artistice sau literare ale primei jumătăți a secolului trecut asociate spiritului polemic al avangardismului: futurism, dadaism, constructivism, suprarealism, expresionism etc., păstrează nota de expresie a voinței grupului tutelar, situat pe poziția de forță în raport cu ceilalți, asociați sau nu. *Ism*-ul asociat avangardei se situează, ca finalitate, în proximitatea unei zone fecunde, de naștere a formelor noi, fără ca formele respective să capete, de fiecare dată, chip explicit și în expresia literară, și în expresia programatică. *Ism*-ul în esență presupune asumare, situare conștientă pe o anumită poziție, voință și finalitate asociate unui flux ideologic, cum remarca și Cirlot (1969)²,

² „Am vorbit despre fondul experimental și scientist al artei contemporane, prezentat cu mult succes de către Huizinga, analistul lui *Homo ludens*, și arătam că *ismul* se deosebește de stilul în cadrul căruia apare în mod conștient, ca rezultat al unei voințe anume orientată spre o finalitate și nu ca ivirea unei puteri culturale ce acționează prin om” (Cirlot, 1969:25-26)

și nu simplă situare într-un anumit perimetru, în cazul nostru, al avangardei, în avans în raport cu dinamica unei culturi. Dacă avangarda poate fi înțeleasă și interpretată în raport cu nevoia de nou, de inovare, de excedere, avangardismul poate fi înțeles în raport cu acțiunea, puternic motivată interior de o voință a cuceririi unui teritoriu artistic nou.

1.3 Posibile angajări în raport cu avangarda. Avangarda cunoaște nuanțe în definiție. Teoreticianul german P. Bürger (1984) distinge între avangarda istorică și neo-avangardă. Avangarda istorică privește o perioadă a producției artistice clar delimitată în timp, situată în proximitatea primului război mondial și la începutul perioadei interbelice, presupunând, în mod limitativ, gravitarea în jurul curentelor dadaist și suprarealist. Avangarda istorică, beneficiind de instituționalizarea estetică a artei în societatea burgheză, se definește, în termenii lui Bürger, ca formă de manifestare artistică focalizată intențional pe nou/inovare, impus prin șocul expunerii (ultra-expunerii). Ea repune în discuție problematica operei de artă, include șansa ca aspect al producției artistice, abandonând sursele clasice de inspirație (ale geniului romantic, de pildă), face apel îndeobște la o semiotică a montajului, colajului, suprapunerii, juxtapunerii, și vizează, mai presus de orice, sinteza viață-artă ca unică formă de expresie artistică. Noua avangardă îmbracă forme diferite, ușor nuanțate de expresie artistică.

Cu toată această angajare, până la urmă logică, cât timp cele două direcții închid arcul hermeneutic atât în raport cu intenția explicită, cât și cu fundamentul etimologic, „avangarda” pierde din evidență un aspect important. Rolul unei avangarde, în sens militar, este de a securiza, de a păstra/ conserva „forțele principale aflate în marș”. În cazul în care termenul ar fi însemnat o simplă extrapolare, avangarda ar fi trebuit să însemne, în mod obligatoriu, securizarea tradiției și atingerea noului în scopul conservării, prin diferențiere, a unei tradiții care impune un ritm greoi, dar care nu înseamnă angajarea antinomică, prezentă în mai toate manifestele avangardiste. Această „fractură”, această cale de scurtcircuit în realizarea arcului hermeneutic raportat la avangardă are menirea de a deschide, ulterior, la Umberto Eco (1962/2002), o modalitate mult mai fertilă de definiție a acestui termen. Putem înțelege, în acest context analitic, că se pot contura cel puțin două căi pentru o poziționare corespunzătoare în raport cu avangarda: 1. fie avangarda presupune în primul rând experimentul, noul, revoluția limbajului artistic și se situează, odată depășit cadrul rigid al producțiilor anterioare, într-o nouă paradigmă în care viziunea nu presupune negare, ci doar diferențiere; 2. fie avangarda este mișcarea de frondă și impune scandalul, revolta, negarea drept căi de ieșire din literatură și de reconstrucție pe un teren în care vechile edificii au fost demolate. Prima ipostază nu o neagă pe a doua. Cea de-a doua ipostază este cea în care prima nu poate exista dacă nu este revendicată și dacă nu sunt fabricate scopuri convergente distrugerii, negării. Cu alte cuvinte, prima perspectivă, corespunzând conceptului de nouă avangardă la Bürger, este cea care permite

rescrierea întregii istorii literare, iar cea de-a doua, corespunzând avangardei istorice, se limitează la vehemența negării și închiderile pe care ea însăși le produce.

2. Forme ale avangardei

2.1 Avangarda istorică. O perspectivă importantă în proiecția studiului nostru este cea pe care o supune dezbaterei publice Adrian Marino (*apud* Gheorghiușor, 2008): avangarda, văzută la modul general ca fiind un proces „deschis”, a cunoscut în literatura română ipostaza închiderii:

avangarda în literatura română a reprezentat un proces închis, în speță traversarea de către un grup a mai multor spectre de politică literară, un avangardem sau altul al aceluiași grup activându-se, de-a lungul timpului, în funcție de anumite circumstanțe literare, politice sau sociale.

Această disociere, în esență incorectă, odată ce spațiul românesc nu a constituit un mediu diferit de punere a problemei mișcărilor de frondă pe tărâm literar, are un important rol: acela de a defini mai clar și mai adecvat spațiului nostru cultural „avangarda istorică”, conturată terminologic de Bürger. Reformulând, putem spune că, deși avangarda presupune în esență „deschidere”, avangarda istorică a sfârșit în hățișurile propriilor închideri. Dacă avangarda românească a anilor '20-'30 a sfârșit în aceleași hățișuri asta nu înseamnă decât că ea se poate înscrie în rândul convulsiilor avangardei istorice a Europei începutului de secol trecut. Avangarda istorică reprezintă, așadar, acel domeniu al avangardei, relativ ușor de delimitat temporal, care presupune impulsul nihilist. Ea se situează în limitele unei dihotomii deja clasice, realizate de Angelo Guglielmi (1963): avangardism/experimentalism și acceptate/promovate în spațiul cultural românesc de Ion Pop și, în special de Marin Mincu, la polul „avangardă”: „artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă“ (Mincu, 2006a:6). Cu alte cuvinte, ceea ce la Guglielmi este definit drept avangardă desemnează, în esență, avangarda istorică.

Acesta fiind cadrul de înțelegere, avangarda istorică trebuie tratată ca atare, ca structură de sine stătătoare sau ca formă extremă de manifestare a avangardei la modul general. Ea reprezintă cadrul în care pot fi incluse mișcărilor de frondă, de la futurism la suprarealism, cu mențiunea că inclusiv această cuprindere – mai degrabă cu scop didacticist decât științific – conține în ea germenele unei posibile contestări. „Avangarda” reprezintă un termen ambiguu, care se îndepărtează de sensul denotativ, iar cuprinderea sub umbrela aceluiași concept a unor orientări variate și fățiș opuse unele altora nu are decât menirea de a oferi o schemă largă de cuprindere a termenului. G. Călinescu

(1963:181) justifica această cuprindere sub umbrela terminologică a aceleiași concept ca fiind datorată convergenței impulsurilor fondatoare:

Faptul de a grupa sub denumirea comună (și nu lipsită de ambiguitate) de *avangardă* o serie de orientări, la urma urmelor, extrem de diverse (și nu o dată în declarată opoziție una față de alta) poate să întâmpine obiecții dintre cele mai serioase. Dincolo, însă, de orizonturile diferite pe care le explorează (și de care trebuie totdeauna să ținem seama) mișcările de avangardă sunt generate de un *impuls negator*, de o violență pe care n-o mai putem întâlni în istoria literaturilor, excepție făcând cei doi revoltați din jurul lui 1870 – Lautréamont și Rimbaud –, întemeietorii ai poeziei antipoetice într-o atmosferă estetică în care începuse să domine și simbolismul.

În acest cadru de definire, avangarda istorică ar avea drept obiect de studiu în principal futurismul, dadaismul, constructivismul și suprarealismul, cu toate căile de producere, unice sau mixte, incluse, cu toate formele de manifestare în raport cu spațiul cultural-gazdă incluse, cu toate „întârzierile” și formele particulare de manifestare incluse.

2.2 Noua avangardă sau experimentalismul. Avangarda și experimentul au un fond comun. Avangarda nu este antiexperimental(ist)ă. Condiția avangardei este de a proiecta/promova experimentul. Există două modalități de organizare a câmpurilor semantice avangardă-experiment, după cum urmează: 1. modelul clasic, datorat în special lui Guglielmi (1963), în care experimentalismului îi lipsește dimensiunea ideologică pentru a deveni avangardă. Diferența dintre avangardă (istorică) și experimentalism este de natura finalității: „È indubbio che lo sperimentalismo è l'ostile della ultura attuale. È la sua forma più propria e sincera. Tuttavia lo sperimentalismo di cui stiamo parlando si oppone all'avanguardia storica per evidenti diversità di fini.” (Guglielmi, 1963/2010). Ceea ce diferențiază la nivelul finalității este ceea ce, în cazul marinettian, de exemplu, poartă numele de „intenții expresive convingătoare” (*convincenti intenzioni espressive*), având drept suport teoretic o bază ideologică improvizată; 2. modelul extinderii sensului restrâns al termenului experiment(alism) la sensul lărgit, în care avangarda poate fi privită ca o formă particulară a experimentului, caracterizată prin efervescentă și printr-o atitudine negativă în raport cu tradiția, respectiv ca o formă particulară de experimentalism cu finalități privitoare la eroziunea, subminarea sau chiar negarea parcursului literar clasic:

Avangarda e astfel o fază de experiențe, de necesară efervescentă, o inevitabilă tulburare a unui univers amenințat cu stagnarea. Ei îi sunt străine, în general, cristalizările, structurile definitive. Activitatea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacție chimică. Ea e

analogă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescentă în care vechile structuri sunt negate și se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Când etapa nedecisă s-a terminat, când rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca tare, nu mai există decât posibilitatea altei distrugerii. (Pop, 1969:13-14)

Această distincție ne determină să configurăm o schemă de înțelegere a termenilor avangardă și experimentalism, cu mențiunile care se cuvin: 1. persistă, în literatura de specialitate, o formă de confuzie între „avangardă” și „experiment”, pe de o parte, între „avangardă” și „experimentalism”, pe de alta. Acest aspect se datorează unei „lipse de înțelegere a substratului ideologic care delimitează avangardele de experimente” (Lesenciuc, 2006:133); Marin Mincu este mai categoric vizavi de această confuzie, pe care o constată la cercetători cunoscuți în domeniul avangardei³; 2. de asemenea, persistă o confuzie între „experiment” și „experimentalism”, confuzie pe care o face inclusiv Marin Mincu (2006a), atașând nota ideologică a *ismului* pe care Guglielmi îl asocia în literatura italiană unor grupări cu caracter experimental (cum ar fi, de exemplu, *Gruppo 63* sau *Novissimi*) unor manifestări experimentale singulare în câmpul literar românesc: Emil Brumaru, Șerban Foarță etc. Dacă experimentul vizează utilizarea de modalități sau tehnici noi, în scop experimental, experimentalismul include utilizarea experimentului unei grupări care aduce noul în plan literar prin modalități sau tehnici care se impun publicului pe fundament ideologic. Experimentalismul (în înțelesul italian la care face apel Mincu) este, prin urmare, forma în care s-a manifestat impulsul novator al anilor 60, când, „în mod ironic, avangarda s-a trezit eșuând tocmai datorită unui succes uluitor și involuntar” (Călinescu, 1995:108). În condițiile în care nume mari ale literaturii universale: Hans Magnus Enzensberger, Leslie Fiedler sau Irwing Howe anunțau moartea sau dezintegrarea avangardei, Angelo Guglielmi a dat un nume impulsului creator colectiv, încărcat ideologic (un suport ideologic preponderent constructivist): experimentalism, în timp ce Peter Bürger dădea alt nume: noua avangardă sau postavangardă. Ceea ce diferențiază cei doi termeni

³ Mincu relatează, în partea introductivă a studiului „Avangardă și experimentalism”, ipostaza în care a constatat faptul că H. Béhar nu distingea între cei doi termeni: „Invitat de regretatul Al. Oprea la discuția despre *avangardă* ce a avut loc, în toamna lui 1983, la Muzeul Literaturii Române, am putut constata, cu surprindere, că sunt mulți cei care folosesc termenul de *avangardă* fără o delimitare teoretică precisă; chiar Henri Béhar, cunoscut cercetător al teatrului avangardist, care participa ca oaspete de onoare la acea discuție, subsuma acestui termen generic *toate tentativele de înnoire ale artei din secol*, fără a disocia între „avangarda istorică” (având estetica sa restrictivă) și *postavangardism*. Polemizând amical cu ilustrul oaspete am introdus în dezbateri termenul de *experimentalism* în accepția pe care i-o dau italienii. Avangardismul ca *Strum und Drang* ar caracteriza *etapa istorică* de manifestare a *ismelor* din prima parte a secolului când este preponderentă *negația*; acum sunt dislocate definitiv toate formele de expresie artistică anterioare, fără ca acest proces demolator să aibă totdeauna o justificare în planul creației.” (Mincu, 2006a:31)

este doar spațiul cultural care îl propune și distanța temporală de două decenii care îi separă. În aceste condiții, schema care să lămurească distincția este cea prezentată în fig.1.

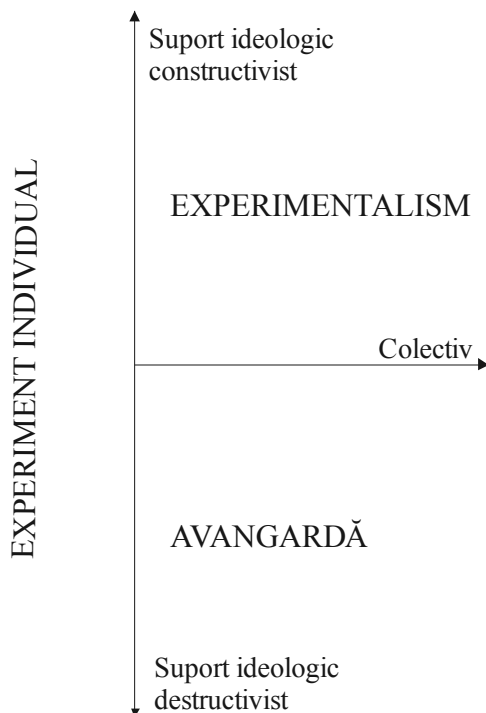


Fig.1 Forme pe care le poate îmbrăca impulsul literar novator pe coordonatele individual-colectiv și suport ideologic constructivist-destructivist

Înțelegem că experimentalismul și noua avangardă (înțeleasă ca având aceeași semnificație cu postavangardismul) exprimă aceeași realitate, redată diferențiat, lucru pe care îl remarcă și Laurențiu Ulici (1987/2006:360): „Pentru „postavangardism”, criticul [n.a. Marin Mincu] preia din critica italiană termenul de „experimentalism”, care a mai circulat la noi, în anii șaizeci, în legătură cu ecourile „noului roman” în proză și ale structuralismului în comentariul literar”.

3. Confuzii frecvente

3.1 Premisele confuziei. Principala lucrare în care apar confuzii de natură terminologică este cea semnată de Marin Mincu, intitulată *Avangardă și experimentalism*, cea care asigură, totodată, cadrul de diferențiere, după modelul lui Guglielmi, între cei doi termeni. Mincu alege conștient și motivat interior apelul preponderent la taxonomia italiană în dauna celei germane. Formele avangardei apar la Mincu în structura dihotomică „avangardă istorică” – „postavangardă” (postavangardism). Termenului „experimentalism” i se

asociază, așadar, înțelesul pe care îl cunoaște în spațiul cultural italian, fără a fi introduse în ecuație toate coordonatele, inclusiv cele de natură temporală (experimentalismul șaizecist italian este, în esență, o formă de expresie specifică unui cadru cultural și istoric saturat de avangarde, diferit de mediul cultural românesc al anilor 2000, în care o asemenea saturație nu intra în discuție). Dacă la Mincu (2006b:5) avangarda indică întotdeauna „o schimbare profundă în modul de a concepe și a structura obiectul literaturii”, care se produce în mod violent, care induce ruptură la toate nivelurile în raport cu trecutul și cu viziunea paseistă, presupunând răsturnarea tradiției și implicit, reconsiderarea gustului și a formelor dominante de manifestare estetică, literatura experimentalistă aduce noul fără nota ideologică asociată obligatoriu avangardei. Plecând de la distincția teoreticianului italian Angelo Guglielmi avangardă/experimentalism, ale căror forme de manifestare diferă radical, Marin Mincu dezvoltă în România linia fecundă a demarcației și pe falia deja formată între avangarda istorică și noile avangarde. Dacă în cazul avangardei tendința dominantă este distructivă, experimentul literar se construiește pe fundament eminent constructiv:

Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formative ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă. (Mincu, 2006b:6).

Experimentalismul sau postavangardismul (așa cum îl înțelege Mincu) sunt fenomene asociate reformei în plan estetic, fără „furia demolatoare” a avangardei istorice. Marin Mincu (2006b:31) consideră că experimentalismul nu poate fi asociat formelor violente de manifestare a avangardei în primul rând datorită imposibilității repetării condițiilor care au condus la revoltă:

Este cert că aceleași condiții ce au generat fenomenul avangardist nu se mai repetă în a doua parte a secolului al XX-lea și ca atare nu mai poate fi vorba de aceleași efecte; în niciun caz nu mai este repetabil nihilismul violent, ci se constată o altă atitudine – am putea s-o numim atitudine recuperatorie – prin care se experimentează, se caută noi posibilități expresive.

Experimentalismul și literatura experimentală presupun o angajare pozitivă în raport cu anterioritatea și contemporaneitatea literară, spre deosebire de atitudinea critică nihilistă și sensul valorizator negativ prezent în avangarda istorică. Acțiunea experimentală nu vizează conținuturile, crede Mincu, nu vizează doar conținuturile, am nuanța noi, ci se orientează spre „modalitățile expresive noi de captare a realului” (Mincu, 2006b:32). Pe aceste fundamente construit, despărțindu-se de ideologia exprimată prin *-isme*le începutului de

secol XX, experimentalismul se angajează într-o reformă estetică, transformând, printre altele, și avangarda în tradiție și depășind-o la nivelul reformei în procesul de creație. Abandonarea canonului se produce fără pompă, iar erodarea acestuia este mai profundă, de mai mare efect.

3.2 Experimentalism = postmodernism? Despărțindu-ne de perspectiva lui Guglielmi, promovată intens în prim planul interpretărilor românești de Marin Mincu, dar și de cea a lui Peter Bürger, chiar dacă termenii post-avangardă sau neoavangardă nu sunt perfect superpozabili experimentalismului, putem constata că experimentul literar s-a produs și înainte de avangarda istorică, și în paralel cu manifestările *-ismelor*, dar și ulterior, atât în limitele unei modernități în pragul epuizării, cât și în cele ale angajării post-moderne.

În literatura română unii critici alimentează o altă confuzie, cea dintre experimentalism și postmodernism (Morar, 2005:34), înțelegând prin experimentalism nu excederea ideilor epocii, ci cantonarea într-un proces de sinteză originală (nu departe de înțelesul conferit sintezei *Integraliste*). Confuzia pleacă de la premisa disocierii avangardă/experiment și de la cea a asocierii „cultură actuală”/experimentalism, propuse de Angelo Guglielmi în deceniul șapte al secolului trecut, prin traducerea termenului „actual” prin „postmodern” și inducerea confuziei ca atare:

Conchizând că experimentalismul reprezintă „stilul culturii actuale” (*postmoderne?*), Guglielmi susține că, spre deosebire de vechea avangardă („istorică”), a cărei revoluție era îndreptată mai ales împotriva structurii exterioare a limbajului tradițional, deci a instrumentului comunicării, acțiunea inovatoare a acestuia vizează în primul rând funcțiile comunicării, instrumentul fiind definitiv uzat, iremediabil compromis; ca atare, această operație nu este polemică, ci constituie o experiență care trebuie să se desfășoare „în laborator”, cu multă „prudență”, succesul ei depinzând esențial de „gradul de organizare a laboratorului”. Orientarea sa trebuie să fie în primul rând „spre căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinații stilistice, în care se varsă materialele cele mai neprevăzute și deschise contaminărilor lexicale celor mai cutezătoare”⁴.

Tocmai acele combinații stilistice și acele structuri expresive care caracterizează experimentalismul italian al anilor '60-'70 nu pot fi specifice unui fenomen cultural descriptibil în termenii pluralitate (*conflictuală*, adaugă Adrian Dinu Rachieru, 2013:59), volatilitate, incoerență, ludism (iresponsabil), deterritorializare, fracturi și, în special, ambiguitate interpretativă. Experimentalismul conduce spre excelență interpretativă (nu neapărat univocă),

⁴ Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, apud Cornel M. Ionescu, *Generația lui Neptun*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p.162.

pe substraturi de profunzime, spre deschidere interpretativă a operei în dialogul cu lectorul, pe când postmodernismul propune o structură incoerentă și neserioasă de fragmente într-un conglomerat mozaicat, a-valoric. Circumstanța care atenuază tenta confuziei (traducerea termenului „actual”, în dinamica accelerată a transformărilor câmpului literar european, într-un termen care a stârnit interes în spațiul cultural autohton la patru decenii distanță, „postmodernist”) trebuie căutată, probabil, în zona sintezei pe care o promite postmodernismul. Căutarea noilor structuri expresive ale experimentalismului devine astfel marcă pentru sinteza postmodernă în teoria literară românească, în timp ce pentru cercetătorii din spațiul cultural care a propus taxonomia avangardă/experimentalism, postmodernismul este înțeles ca fiind factor de eroziune a pulsionii creatoare. Ovidiu Morar (2005:35) înțelege, în schimb, că „a identifica avangardismul românesc cu experimentalismul nu poate decât să genereze confuzii”, ceea ce situează lucrarea *Avangardismul românesc* la un nivel mediu de accesare la termenii pe care spațiile culturale italian și german, în ordine cronologică, prin vectorii Guglielmi și Bürger, îi propun pentru înțelegerea aprofundată a unui fenomen care pierde, în timp, din agajarea ideologică, din forța ilocuționară asociată actului creator cultural/literar, sfârșind într-o post-avangardă de sinteză, de melanj, într-un mozaic de valori în care angajarea este redusă la minim.

3.3 Postavangardă = experimentalism? De unde pleacă anterior menționata confuzie? Evident, de la o taxonomie adaptată incorect spațiului cultural românesc, în care perioada post-avangardă (fără marca ideologică *-ism*, așa cum greșit o utilizează Mincu, promovând deja cunoscutul său termen „postavangardism”), caracterizată prin sfârșitul manifestărilor puternic angajante, inclusiv a experimentalismului italian șaizecist (Eco, 1962/2002:225, definește fără echivoc cultura anilor '60 ca fiind cultură a avangardelor), este asociată experimentalismului în înțelesul românesc al termenului. În Italia, Ulrich Schulz-Buschhaus (1999), de pildă, crede că denumirea de postavangardă (*post-avanguardia*), așa cum a fost ea definită anterior, este preferabilă celei de postmodernitate, care aduce în sine, în manieră simptomatică, o situație de impas. Pe de altă parte, fenomenul actual nu poate fi numit avangardă, dată fiind imposibilitatea de conservare pe lungă durată a resurselor proprii de imprevizibilitate⁵, ci se poate găsi sub umbrela semantică a expresiei „banalizzazione quale conseguenza di successo eccessivo”, caracterizând post-avangarda. Din această perspectivă, Schulz-Buschhaus preferă să înlocuiască însuși termenul „postmodern” cu cel de „postavangardă”:

⁵ Același argument al imposibilității valorificării puterii contestatoare a artei avangardiste în a doua jumătate a secolului al XX-lea, utilizat mai târziu de Mincu (2006b:31) a fost adus în prim-planul dezbaterilor pe tema raporturilor dintre avangardă și postavangardă de Ph. Sollers în *Improvisations* (1991:175); argument utilizat în constructul propriu de U. Schulz-Buschhaus: „L'art est toujours contestataire; il l'était en 1920-25 sous la forme de l'avant-garde; il ne l'est plus aujourd'hui sous cette forme”.

Se preferisco parlare di ‘post-avanguardia’ invece di ‘postmoderno’, non è che i contenuti e le forme designati dal termine ‘post-avanguardia’ mi siano molto più simpatici di quelli designati dal termine ‘postmoderno’. Volio dire che vedo i vantaggi del concetto di ‘post-avanguardia’ non nella qualità intrinseca dell’estetica o della filosofia legata generalmente a questo concetto, ma nella relativa chiarezza, nella relativa univocità dell’opposizione storica e tipologica che è a questo concetto.

Schulz-Buschhaus întărește asocierea, considerând că nu se poate face o distincție clară între modern și postmodern, ci doar o trasare a unei posibile linii de demarcație între literatura de avangardă și cea a postavangardei⁶, prima caracterizată prin nominalism radical, prin inițiativa de abolire a unei realități literare culturale perisate sau decadente, cealaltă ironică, subminând construcția serioasă prin jocul intertextual, din ce în ce mai complex. Perioada postavangardă corespunde globalizării literare și alimentează nevoia de legitimare/omologare prin traducere (în special în limba engleză). Privind din această prismă perioada avangardistă, se poate constata un parcurs clar definit, de la *parole in libertà* la *écriture automatique*, de la intenția valorizării suplimentare a creației intraductibile (purtaoare de marcă autohtonă) la valorizarea traductibilului. Parcursul anterior definit se caracterizează și prin abandonul treptat al ideologiei, și prin subminarea hermeneuticii, textul fiind dezbrăcat de profunzime, de polisemie, rămânând fără relief axiologic.

Ultimele bastioane ale menținerii literaturii în proximitatea hermeneuticii și ale intelectualizării ei sunt cel al francezilor de la „*la nouvelle critique*” și cel al mișcărilor experimentaliste italiene. În primul caz, într-o Franță caracterizată de Roland Barthes (1964) ca fiind teatrul manifestărilor antagonice ale unei critici universitare, utilizând instrumente pozitivistice, respectiv ale unei critici de interpretare (angajantă, ideologică), forța ideologică a pozitivismului pălește (pozitivismul fiind o ideologie în decadentă în spațiul cultural francez al deceniului șapte din secolul trecut), chiar dacă critica universitară avea să se impună în timp. „Lărgirea posibilităților de interpretare a faptelor literare”, așa cum este văzut rolul noii critici de Matei Călinescu (1967:132), alimentând invenția/inoviația, extinderea multidimensională și „caracterul inepuizabil al semnificațiilor operei de artă”, a lăsat treptat locul angajării mai puțin partizane, liniare, pozitivistice prin excelență (dar dezbrăcate de ideologie). În pancronie, în Italia, Umberto Eco deschidea subiectul dezvoltării continue a operei în interacțiune cu autorul, a operei deschise prin sine (ca operă) și prin stimularea interpretărilor, prin nașterea câmpului de posibilități hermeneutice (ca deschidere secundă), în timp ce Angelo Guglielmi proiecta teoretic noua

⁶ Intenția lui Schulz-Buschhaus este, de fapt, aceea de a continua tentativa de înlocuire a termenului avangardă cu cel de modernism, inițiată de Renato Poggioli și preluată de Matei Călinescu.

avangardă sub umbrela conceptuală a experimentalismului. Ambele bastioane au căzut, însă, sub avalanșa nivelatoare a post-avangardei.

3.4 Experiment = experimentalism? Marin Mincu (2006b:42) trimite (implicit) spre această zonă a suprapunerii înțeleșurilor termenilor experimentalism (înțeleș ca postavangardă) – postmodernism: „Accept și eu că, poate, termenul „experimentalism”, pe care l-am preluat de la italieni, este puțin forțat, dar cel de postmodernism (folosit îndeobște) mi se pare destul de vag pentru a fi funcțional”. Totuși, el nu se limitează la post-avangarda optzecistă, ci se duce în zorii avangardei românești, tratând avangarda ca atare și nu ca fiind completată de experiment.

Identificând poezia experimentalistă cu poezia postmodernistă încă din 1986, Mincu marșează pe această apropiere forțată între cei doi termeni, lărgind umbrela experimentalismului (aici confuzia este evidentă, între poezia experimentală și cea experimentalistă, cu nota ideologică aferentă) până înspre avangarda istorică românească, chiar cuprinzând-o pe aceasta, într-o lucrare pe care o pune sub semnul *Experimentalismului poetic românesc*, similar ca formă de expresie cu experimentalismul italian, manifestat în principal în cadrul grupului *I Novissimi*. Prin experimentalism Mincu (2006b) definește acea categorie de creatori literari, din generații literare diferite, fără legătură între ei, fără posibilitatea probării vreunei filiații artistice, dar a căror operă integrală sau parțială poate interpretată prin prisma teoriilor textului. Această asociere servește strict teoriei pe care o propune, fără a fi utilă și interpretabilă într-o abordare obiectivă a experimentului în literatura română. Este imposibil de explicat de ce reprezentanți ai promoției '80, unii dintre ei manifestând spiritul de grup, ca în cazul italienilor de la *I Novissimi*, a francezilor de la *Tel- Quel* sau a iugoslavilor din gruparea *Klokotrism*⁷, așa cum sugerează Mincu, sunt alăturați reprezentanților promoțiilor '70 și '60⁸, dar și avangardiștilor⁹. Nici un gen proximal nu poate să existe în raport cu lista de creatori literari selectați în *Experimentalismul poetic românesc* în afara aceluia de scriitori români din secolul XX, „găselnița” lui Mincu, umbrela experimentalistă explicând o simplă punere împreună a unor nume care dau seama de o culegere de texte de critică foiletonistică. *Experimentalismul poetic românesc* este mai degrabă o justificare

⁷ Petru Romoșan, Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Ion Mureșan, Magdalena Ghica, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Mariana Marin, Daniel Corbu, Mariana Codruț, Alexandru Mușina, Ioan Morar, Elena Ștefoi, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Iova, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Cristian Popescu, Paul Daian, Aurel Dumitrașcu și Călin Vlasie;

⁸ Ion Mircea, Adrian Popescu, Dinu Flămând, Emil Brumar, Grete Tartler, Daniel Turcea, Șerban Foarță, Vasile Vlad, Ion Drăgănescu, Angela Marinescu, George Alboiu, Constantin Abăluță, Marius Robescu, Ioanid Romanescu, Virgil Mazilescu, Florin Mugur, Cezar Ivănescu, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Nicolae Labiș, Marin Sorescu și Ion Gheorghe

⁹ Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vineanu, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Stephan Roll, Mihail Cosma, Geo Bogza, Virgil Gheorghiu, Sașa Pană, Dan Faur, Miron Radu Paraschivescu, Max Blecher, Constantin Nisipeanu, Virgil Carianopol, Victor Valeriu Martinescu, Eugen Ionescu, Șuly (Tașcu Gheorghiu), Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu

a unei abordări particulare, servește interesului lui Marin Mincu în propria afirmare ca teoretician al textualismului și avangardei și nu poate fi luată în seamă ca element de reper în proiecția studiului literaturii experimental(ist)e din România.

Experimentalismul rămâne singura formă de manifestare posibilă a noului, în condițiile în care avangarda, „în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-și mai poate avea nicio justificare” (Mincu, 2006b:6). Din păcate, aceste argumente ale lui Mincu sunt anacronice și avangarda este posibilă odată cu nașterea noilor ideologii (politice, sociale, culturale).

4. Avangardă și experiment. O privire prospectivă sau Pentru a preîntâmpina posibile alte confuzii

Marii scriitori, afirmă Pop (1969:14), nu se complac în ideile avangardei, nu le acceptă. Avangarda nu propune marea literatură, dar marea literatură se bazează pe dislocarea pe care o produce mișcarea avangardistă. De regulă marile spirite simpatizează cu avangardele, dar se disociază de spiritul ideologic al avangardismului. Este ceea ce Pop numește a fi căutarea poziției de echilibru în dezechilibru.

Într-o astfel de prezentare, într-un sistem în stagnare – literatura care se desfășoară linear într-un anumit cadru istoric, social, politic și cultural – avangarda produce o dislocare și o re poziționare pe un alt palier. Avangarda are rolul de a rupe literatura, prin acțiunea violentă, de un trecut care ar putea însemna, în dezvoltare liniară, atingerea iminentă a limitelor unei paradigme în epuizare. Marile spirite sunt oricum cu un pas înaintea traiectului cultural normal, căutând orizontul unei noi paradigme. De aceea desprinderea de trecut este firească, dar în aceleași limite se situează și demantelarea conceptuală a sistemului credințelor. Pe traseul poziționărilor, simpatia față de avangardă este la fel de firească pe cât de firească este și continua echilibrare, continua menținere a traiectului tranzitoriu între niște limite acceptabile ale armonicelor evoluției în câmp literar.

Experimentul este forma firească de depășire a unui cadru al producției literare prin invenție sau inovare stilistică, tematică etc. Inovarea este o formă a schimbării culturale care caracterizează climatul cultural, care necesită adaptarea la anumite tendințe culturale (receptarea decalajului de sincronicitate față de literatura vestului de exemplu). Invenția, în schimb, reprezintă dorința individuală de a aduce noul în planul producției literare. Această formă pe care o îmbracă experimentul nu presupune alinierea la anumite linii de forță care prefigurează schimbarea, cum este cazul inovării și adaptării. În esență, în ciuda faptului că avangarda prezintă o importantă dimensiune demolatoare, ea intervine în procesul schimbării culturale prin forme care produc mutații profunde. Inovarea este insuficientă dacă nu este însoțită și de acțiunea ideologică, în cazul în care ideile necesită a îmbrăca o formă practică.

Odată realizată ruptura, avangarda propune o împământenire a „tradiției avangardei”. Acesta este sfârșitul firesc al oricărei mișcări avangardiste. Experimentul, în schimb, poate continua atâta vreme cât fluxul inovărilor premerge parcursul linear al literaturii. Experimentul necesită apelul la capacitatea de anticipare (la starea de „voyance” pe care o proclama A. Rimbaud) și nu la revoluție. Experimentul poate găsi mereu un teren fertil în care să producă noul, în timp ce avangarda este supusă timpului, angajându-se critic în raport cu un trecut și cu o stare a literaturii precedente:

Că avangarda n-a putut face abstracție (ca, de altfel, orice curent înnoitor) de unele realizări ale literaturii precedente, că ea a negat doar o anumite tradiție, descoperindu-și în schimb rădăcini într-o alta, și că a simțit tot timpul nevoia unei justificări a apariției sale suspectate de ilegitimitate, se poate dovedi oricând, cu argumente substanțiale. Dar aceasta e o lege careia i se supune inevitabil orice mișcare, ea nu se poate oferi decât parțial notele specifice ale atitudinii avangardiste față de tradiție. (Pop, 1969:19-20)

Experimentul, în schimb, este posibil *ex nihilo*, fără suportul sau legitimarea unei anumite mișcări, al unei anumite grupări, al unui anumit curent. Abia pe acest considerent al primatului experimentului, fundament pentru o girare/promovare a acțiunii purtătoare de idei, se poate „instaura” experimentalismul în înțelesul lui Mincu (2006a:32), ca abandonare a convențiilor, canoanelor, ca transformare a tradiției în „tradiție dinamică”.

Aceste raporturi dinamice sunt cele care dau coordonatele definirii noii avangarde. Din perspectiva lui Mincu (2006a:34), în consonanță cu critica literară șaizecistă din Italia, avangarda secolului evoluează spre experimentalism, dar regândind categorii care angajează temeliile esteticului. Din perspectiva lui Umberto Eco ar trebui să ținem cont de două direcții de evoluție posibilă a literaturii. Pe de o parte, cursul firesc al acesteia presupune experimente, salturi inovative, urmate de manierismul imitatorilor:

... este denunțată în primul rând dialectica firească între invenție și manieră care a existat întotdeauna în istoria artei când un artist „inventează” o nouă posibilitate formală care presupune o schimbare adâncă a sensibilității și a viziunii lumii, și imediat o armată de imitatori întrebuintează și dezvoltă forma însușindu-și-o ca pe o formă goală, fără a-i surprinde implicațiile. (Eco, 2002:225)

Pe de altă parte, manierismul poate fi depășit prin avangardă și, chiar în condițiile saturației și a transformării noului instaurat prin revoluție în tradiție, un gest de avangardă își consumă repede posibilitățile autentice, clamând o nouă invenție și, implicit, instaurarea unei noi forme manieriste de manifestare.

Prin urmare, avangarda însăși devine manieră și autosuficientă sieși (Eco, 2002:274).

Avangardei îi rămâne, în acest context, al epuizării ideologice, doar posibilitatea să se instaureze ca întoarcere la tradiție.

Referințe bibliografice:

1. Barthes, Roland, *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964
2. Boldea, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*. Brașov: Aula, 2002
3. Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1974, 1984
4. Călinescu, George, *Istoria literaturii române. Compendiu*. Postfață de Al. Piru. București: Editura pentru literatură, 1963
5. Călinescu, Matei, Ce este „la nouvelle critique”? *Viața românească*, anul XX, nr.3. 127-140, 1967
6. Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. (De la romantism la avangardă)*. București: Editura Eminescu, 1972
7. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin. București: Editura Univers, 1987, 1995
8. Cirlot, Juan Eduardo, *Pictura contemporană*. Traducere de Irina Runcan. Prefață de Dan Grigorescu. București: Meridiane, 1963, 1969
9. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și determinare în poeticile contemporane*. Traducere de Cornel Mihai Ionescu. Pitești: Editura Paralela 45, 1962, 2002
10. Gheorghisor, Gabriela, O evoluție a avangardei românești. *Ramuri*. Nr.8, 2008
11. Guglielmi, Angelo, Avanguardia e sperimentalismo. În Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrative italiana*. Milano: Bompiani, 1963, 2010
12. Ionescu, Cornel Mihai, *Generația lui Neptun*. București: Editura pentru literatură universală, 1967
13. Lesenciuc, Adrian, *Poezia vizuală*. București: Antet, 2006
14. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*. Vol I. A-G. București: Editura Eminescu, 1973
15. Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*. Ediție îngrijită de Florina Ilis și Rodica Frențiu. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010
16. Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc*. Prefață de Ștefan Borbely. Pitești: editura Paralela 45, 2006a
17. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*. Constanța: Editura Pontica, 2006b
18. Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*. București: Editura Fundației Culturale „Idea Europeană”, 2005
19. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*. București: Editura pentru Literatură, 1969

20. Pop, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*. București: Institutul Cultural Român, 2007
21. Pricop, Lucian, *Dicționar de teorie literară (DTL)*. București: Cartex, 2009
22. Rachieru, Adrian Dinu, *Literatură și ideologie*. Timișoara: Excelsior Art, 2013
23. Schulz-Buscchaus, Ulrich, Postmodernismo o post-avanguardia? În: Giuseppe Petronio & Massimiliano Spanu (eds), *Postmoderno?* Roma: Gamberetti. 33-45, 1999
24. Sollers, Philippe, *Improvisations*. Paris: Gallimard, 1991
25. Strong, Berer E., *The poetic avant-garde: the groups of Borges, Auden, and Breton*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1961, 1997
26. Ulici, Laurențiu, Textul ca experiment (*Contemporanul*, nr.23). În: Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*. Prefață de Ștefan Borbely. Pitești: Editura Paralela 45. 359-361. 1987, 2006

Vasile Petru HAȚEGAN

doctor în filosofie, lector asociat,

Universitatea de Vest, Timișoara

PREMISE ALE APARIȚIEI CONSILIERII FILOSOFICE ÎN ROMÂNIA SECOLULUI XX

Lucrarea se înscrie pe direcția propusă de manifestare a unui spirit critic și creativ în revizitarea secolului trecut, când în România au existat în anumite perioade o serie de opreliști pentru filosofie și practicarea acesteia. Pornind de la condițiile proprii în care au scris și activat filozofii români în secolul trecut, studiem unele preocupări în domeniu, în sensul de aplicare a unor concepte filosofice în viața oamenilor, altfel decât prin scrierile științifice. În trend cu un nou curent european apărut inițial în Germania la începutul anilor '80 și extins ulterior în mai multe țări din lume, referitor la apariția consilierii filosofice, ca o formă de practică a filosofiei în folosul oamenilor, prezentăm și preocupările din România pe această direcție aplicată, și care pot fi considerate premise ale creării unei noi ocupații, destinată celor care au studiat filosofia și nu numai. Din analiza efectuată rezultă necesitatea continuării procesului de reglementare și recunoaștere a unei noi profesii, consilierea filosofică, diferită de ocupația actuală de filosof, și destinată specialiștilor care se formează în noul domeniu al practicii filosofice.

Cuvinte-cheie: consiliere filosofică, practica filosofică, profesionalizare.

The paper is on the proposed direction, of manifesting a critical and creative spirit in the review of the last century, which there were in Romania certain series of oprelists for philosophy and the practice of this. Starting from the own conditions in which Romanian philosophers wrote and activated in the last century, we analyze some concerns in the field, in the sense of applying philosophical concepts in people's life, other than through scientific writings. In concurring with a new European current that originally appeared in Germany in the early 1980s, expanded in several countries around the world, regarding the emergence of philosophical counseling as a form of philosophy practice for the benefit of people, we present the concerns on this applied direction in Romania, which can be considered as prerequisites for creating a new occupation for those who have studied philosophy. This paper reveals the need to continue the process of regulating and recognizing a new profession, philosophical counseling, to different from the current occupation of the philosopher and used to the specialists who form themselves in the new field of philosophical practice.

Key-words: philosophical counseling, philosophical practice, professionalization.

Scurtă introducere asupra temei

În această lucrare vom prezenta câteva premise care au generat și în România un nou curent, specific filosofiei aplicate, manifestat sub forma unei consilieri care utilizează instrumente și metode specifice filosofiei, pusă în practică ca o nouă formă de lucru, cea a consilierii filosofice. Primii care au făcut acest pas spre practică au fost filozofii, fiind urmași apoi de alți specialiști proveniți din diverse domenii, care au fost antrenați într-un proces de formare și specializare, demarat în cadrul unei Facultăți de Filosofie din România. Dar pentru a prezenta care au fost preocupările în acest sens și în România, trebuie să începem cu premisele internaționale apărute în anii '80, când în unele țări din

lume au avut loc primele manifestări ale unor practici filosofice, manifestate inițial sub forma unor cabinete individuale de consiliere filosofică, în care un filosof practician utiliza instrumente și metode specifice filosofiei, pentru consilierea unei persoane care apela la acest tip de serviciu. Aceste practici au fost continuate mai târziu cu alte forme mai evoluat de lucru, prin aplicații destinate grupurilor de persoane sau chiar organizații, punându-se astfel bazele unor practici noi, reprezentate astăzi de consilierea filosofică.

Pentru a face această incursiune, trebuie să pornim de la prima formă de practică a consilierii filosofice care a avut loc în Europa, mai precis în Germania, atunci când filosoful german Gerd Achenbach a deschis lângă Koln, în anul 1981, primul cabinet de practică filosofică, fapt ce a dat startul unui nou curent al aplicării practice a filosofiei, în folosul persoanei, denumit de acesta a fi client, și care apela la un serviciu de consiliere oferit acum de un filosof practician. Pe acest considerent filosoful german Achenbach devine un adevărat „părinte al consilierii filosofice” fiind recunoscut în acest fel în toate mediile filosofiei puse în practică, fapt ce a dat startul la apariția altor cabinete cu practicieni, în diferite țări din Europa și din lume.

Pentru o analiză a acestor condiții care au dus la primele practici ale filosofiei sub forma unor cabinete individuale, iar mai târziu a unei specializări a acestor practici, destinată grupurilor, este important să avem în vedere faptul că de-a lungul secolului XX filosofii români au fost preocupați permanent și au studiat îndeosebi operele filosofilor de pe continent, și cu toate acestea, ei nu au preluat modelele de practică filosofică apărute în Europa, ulterioare apariției primului cabinet de practică filosofică. Mult mai recent, abia în acest secol XXI, în România au avut loc primele cercetări doctorale, pe o tematică despre modul în care consilierea filosofică poate deveni profesie [1], studii ce au constatat indirect că există puține surse în lucrările filosofice din România, care să facă referire la acest nou domeniu aplicat al filosofiei. Cercetarea a concluzionat că doar câțiva filosofi proveniți din actualul mediu universitar au avut preocupări de a identifica care sunt posibilitățile de a practica filosofia în România, sub o formă apropiată noului concept al consilierii filosofice, raportată desigur la modul cum a fost definită și practică în alte țări din lume, începând cu anii '80.

Premise românești asupra practicării filosofiei

Făcând o trecere în revistă asupra unor scrieri ale filosofilor români din secolul XX, observăm că majoritatea acestora au avut abordări strict academice ale conceptelor filosofice, fiind preocupați de a scrie filosofie doar pentru filosofi, iar lucrările lor erau prezentate la evenimente specifice filosofiei academice sau publicate sporadic în reviste de specialitate, și doar rareori lucrările lor erau introduse în sistemul de învățământ românesc.

Emil Cioran, filosof român stabilit ulterior la Paris (în anul 1941), scria despre filozofie, făcând o subliniere originală a modului în care vedea el rolul

filosofiei în viața oamenilor, relatarea fiind făcută în jurnalul publicat postum, abia în anul 1991, unde spunea că atunci: „Când citești pe filosofi cu o încredință plină de oboseală, îți dai seama că nu se deosebesc de muritori decât prin faptul că aceștia sunt prizonieri ai intereselor, ai formulelor. Întorci paginile și vezi peste tot o obsesie oarecare ce-și face bietul ei drum, sprijinită de argumente amărâte și din când în când de câte-o neputincioasă interjecție. Vorbe și iarăși vorbe. Atât e toată filozofia” [2, p. 95]. Din această relatare aflăm despre modul în care se scria filosofie în România acelor vremuri, fiind orientată doar spre cuvântul scris, fapt exprimat de filosof atât de direct în scrierea sa.

Mai trebuie să avem în vedere și faptul că în perioada de după al doilea război mondial, România a fost mulți ani sub un regim comunist, iar filosofia a fost considerată a fi periculoasă pentru un sistem care agreea doar o singură doctrină despre lume și viață. Această perioadă a regimului comunist în România nu a fost deloc favorabilă filosofiei, accesul la documentare și chiar la scrieri cu tematică filosofică era limitat, iar cei preocupați de concepte și idei specifice filosofiei au fost nevoiți să plece din țară. Emil Cioran fiind doar unul dintre cei care au pornit pe calea străinătății, dar unde pe lângă refugiul care l-a găsit, a avut parte și de recunoașterea activității sale, publicată în mare parte în Franța. Despre acele vremuri scrie și unul din actualii academicieni români, filosoful Mircea Flonta, care în ultima sa lucrare biografică, cu titlul „*Drumul meu spre filosofie*”, precizează că învățământul de atunci avea puține discipline ce erau atribuite a fi domeniului de filosofie, cum ar fi „logica, istoria filosofiei și materialismul dialectic și istoric” [3, p.31], dar erau singurele discipline care erau acceptate de ideologia regimului comunist.

Academicianul Mircea Flonta relatează în cartea sa și despre modul în care erau selectați studenții care se înscriau la Filosofie, fiind verificați asupra originii lor sociale, el însuși a fost considerat a avea o origine socială de tip mic-burghez, dar cu toată această încadrare aparent restrictivă, a fost acceptat la Facultatea de Filosofie din București [3, p.24]. Acesta mai precizează în cartea sa, faptul că în acele vremuri cu mari restricții, filosofii români se limitau doar la a face traduceri ale unor lucrări recunoscute din filosofia occidentală, fapt ce le oferea indirect accesul la marea filosofie și la autori de marcă din domeniu, ajutându-i totodată să înțeleagă marele domeniu al filosofiei, într-un mod diferit decât filosofia prezentată în școlile de filosofie controlate de ideologia regimului comunist. Mircea Flonta scrie despre modelul preluat din Europa începutului de secol XX, acela de a face filosofie preponderent în mediul universităților, un model despre care afirmă el, a fost contestat de către Nae Ionescu și Lucian Blaga, spunând că aceștia au încercat astfel să aducă filosofia în zona dezbaterii, făcând referire la societatea și cultura românească specifică acelor ani [3, p.289]. Concluzia la care ajunge academicianul la finalul cărții sale biografice poate fi considerată a fi o critică exprimată mai voalat asupra poziției actuale a filosofiei românești, considerată de acesta a fi una academică,

în detrimentul unei filosofii aplicate (adăugăm noi), idee prezentată de filosof astfel: „Avem, astăzi, o filozofie academică care nu se bucură, ce-i drept, de multă atenție în cercuri intelectuale mai cuprinzătoare. Este acea filozofie ce cultivă mai mult sau mai puțin calificat, modele filozofice consacrate în occident” [3, p.289].

Din această concluzie astfel exprimată, putem spune că filosoful vorbește indirect și de necesitatea de reformare a filosofiei românești, chiar dacă ea nu a fost exprimată explicit de acesta, lăsând astfel o ușă deschisă oricărei inițiative, pentru producerea unei schimbări asupra modului în care este percepută filosofia în România, la finalul secolului XX.

În sistemul postbelic prezentat anterior, atât de restrictiv pentru filosofie, se impune să remarcăm un alt titan al filosofiei românești din secolului trecut, pe filosoful Constantin Noica, care organiza întâlniri cu discipolii săi, de obicei la Păltiniș, o localitate montană din România, unde a fost exilat de regimul comunist, și unde acesta afirma (la finalul vieții sale) faptul că: „în materie de filosofie, trebuie să râdem și să recunoaștem că nu știm nimic” [4, p.244]. Autorul continuă în lucrarea citată, cu titlul „*Istoricitate și eternitate*” și care a fost publicată în 1989, ultimul an al regimului comunist în România, arătând despre faptul că filosofia românească manifesta o tendință clară spre a avea un mod mai enciclopedic de a prezenta conceptele filosofice, manifestând chiar un oarecare amatorism, asemeni unui lăutar care improvizează un cântec. Revenind la anul 1944, care marchează începutul unui regim totalitar în România, filosoful Noica a publicat un așa numit „*Jurnal filosofic*” în care vorbește despre filosofie că „poate începe de oriunde.” [5, p.79], el având și un îndemn pentru cei care vor să descopere filosofia, spunând că doar cei care au răbdare cât un munte dar și un pic de nebunie, o pot întâlni cândva [5, p.12].

Academicianul Mircea Flonta, la care am făcut deja referire, spunea despre Constantin Noica că acesta privea filosofia ca fiind o adevărată creație și care atribuia totodată „filosofiei academice o poziție subordonată sau periferică.” [3, p.201], fiind o remarcă ce ne arată indirect, spunem noi, și o tendință a acestuia către o filosofie aplicată. În acest context, găsim în *Jurnalul filosofic* scris de Constantin Noica o anume preocupare definită de el a fi „*Scoala*”, concept despre care filosoful, cu un oarecare regret, afirmă următoarele: „mi-ar plăcea ca la sfârșitul vieții să pot spune: nici nu am făcut nimic altceva.” [5, p. 117]. În aceeași perioadă de restriște, Noica a publicat în anul 1978 un scurt tratat despre unele maladii ale ființei umane, pe care le identifică și le descrie în cartea cu titlul: „*Spiritul românesc la cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*” [6]. Această lucrare filosofică poate fi considerată o premisă românească a preocupărilor filosofiei naționale de a avea o destinație aplicată, cartea putând fi studiată cu succes în orice program de formare dedicat practicienilor filosofiei, inclusiv în formarea actuală pentru consilierea filosofică.

Începând cu secolul XXI, alți profesori universitari de filosofie din România au unele luări de poziție asupra statutului filosofiei în lumea contemporană, unul dintre aceștia fiind profesorul Valentin Mureșan, cu lucrarea „*Un filosof rătăcit în agora*” în care critică anonimatul în care se află confracții săi, despre care spune că scriu filosofie doar pentru alți colegi sau publică în reviste de cultură, acesta evidențiind totodată faptul că filosofii se pot face cunoscuți și prin „cultivarea și instituționalizarea diferitelor forme de filosofie aplicată.” [7, p. 61]. El este cel care spune ferm că unele aplicații ale filosofiei pot deveni profesii distincte, arătând că: „nici consultanța filosofică și nici managementul eticii nu sunt propriu-zis filosofie sau filosofie morală, ci aplicări ale filosofiei. Sunt alte profesii.” [7, p. 134], subliniind astfel importanța creării unor noi profesii, care să activeze distinct de filosofia pusă în practică de către un filosof.

Cristian Iftode, un alt profesor de filosofie din București, acordă un capitol întreg consilierii filosofice, în cartea sa cu titlul „*Filosofia ca mod de viață*” editată în anul 2010, în care face o sumară trecere în revistă a unor metode de consiliere filosofică, prezentate de practicieni deja renumiți în lume, făcând referire la: Lou Marinoff, Peter Raabe, Lidya Amir, Ran Lahav; lucrare în care autorul ajunge la o concluzie simplă, aceea că avem „nevoie de filosofi care să ofere consultanță și asistență individuală și de grup” [8, p. 24].

Observăm din pozițiile exprimate de cei doi profesori români o poziționare diferită, în sensul că Valentin Mureșan susține pregătirea unor specialiști în consilierea filosofică, arătând că cercetarea filosofică trebuie să rămână mediului academic, pe când profesorul Cristian Iftode este de partea filosofilor aflați la catedră, cărora le face recomandarea să vină în sprijinul oamenilor de rând, învățând să practice consilierea specializată, și care pot continua astfel practicile din antichitate prin aplicarea unor principii generale de viață. În domeniul practicii filosofice îl găsim și pe profesorul de filosofie Laurențiu Staicu, care activează de mai mulți ani în cadrul unui cabinet individual de consiliere deschis la București, unde în baza pregătirii de filosof lucrează și ca practician al filosofiei. Prin această abordare, profesorul Staicu se poziționează de partea filosofilor, care, în opinia sa, pot practica filosofia în baza pregătirii lor inițiale, considerând că aceștia nu au nevoie de o specializare expresă în consilierea filosofică. Pornind de la aceste preocupări spre practica filosofică, a fost inițiat în România, abia în anul 2015 la Universitatea de Vest din Timisoara, un prim program de formare și specializare în consilierea filosofică, care permite accesul în consilierea filosofică și a altor specialiști, nu doar a absolvenților din domeniul filosofiei, sub condiția ca aceștia să urmeze programul de specializare de tip master, pentru deprinderea abilităților necesare în noua calificare. Programul a fost înființat la inițiativa profesorului de filosofie Florin Lobonț, fiind denumit generic: *Philosophical Counseling and Consultancy* și este prezentat în limba engleză. Acesta a creat deja în România primii specialiști calificați în noua profesie, la care cursanții au beneficiat de

formatori atât din România cât și din alte țări, în baza unor colaborări încheiate cu universități și instituții specializate din Europa.

Cercetări recente asupra profesionalizării consilierii filosofice în România

Pornind de la premisele românești privind practicile filosofice și necesitatea implicării filosofilor în activitatea de consiliere filosofică, precum și prin formarea primilor practicieni în consiliere filosofică, prin programul masteral organizat în România, am desfășurat o amplă documentare în acest domeniu, în cadrul unui program doctoral, sub coordonarea profesorului Florin Lobonț, inițiatorul programului master de formare în consilierea filosofică.

Lucrarea de cercetare la care am făcut referire anterior, cu tema generică *Consilierea filosofică: de la practică la profesie*, [1] a fost prezentată public în acest an, fiind prima teză de doctorat scrisă în România pe acest nou domeniu aplicat al filosofiei. În cadrul acestei cercetări la care am făcut referire, am identificat unele dileme cu care s-au confruntat practicienii în consilierea filosofică, unii fiind pentru filosofii ce pot deveni și practicieni, iar alții fiind pentru formarea unor specialiști formați în consilierea filosofică. O confruntare a apărut și între filosofia de tip academic cu filosofia pusă în practică, confruntare care a generat controverse în fiecare țară în care au apărut cabinete de practică filosofică. O altă dilemă a rezultat din cercetarea unor legături interdisciplinare manifestate de consilierea filosofică, în sensul că alte discipline au preluat și aplicat diverse forme ale practicii filosofice, fără a avea un accept al filosofilor, care deseori au manifestat o lipsă de acțiune, fapt ce a dus la asimilarea unor practici specifice filosofiei de către alte domenii și prezentate a fi proprii, proces ce a eliminat indirect filosofia din interesul public. Aici ne referim îndeosebi la opoziția manifestată de psihologie și psihiatrie chiar, care au pretins o anumită exclusivitate, inclusiv asupra unor instrumente de lucru și investigare, și care au fost preluate tacit din filosofie și asumate ca fiind proprii acestor domenii de terapie.

În virtutea acestor luări de poziție față de consilierea filosofică, aceasta se delimitează, prin vocea a numeroși practicieni din întreaga lume, care fac distincția între domeniile de practică, accentuând pe caracterul non terapeutic al filosofiei, arătând faptul că practicienii în filosofie lucrează cu oameni denumiți de ei a fi *clienți*, pe când celelalte domenii amintite aplică diverse terapii unor oameni pe care îi definesc a fi pacienți sau bolnavi, în funcție de tipologia de lucru a fiecăreia.

O altă controversă remarcată în cercetarea efectuată este reprezentată de dilema practicării filosofiei ca o practică rezervată doar filosofilor sau dacă poate fi o profesie reglementată, care să permită accesul la această formare și altor specialiști, proveniți din alte domenii de pregătire, dar care se pot specializa în consilierea filosofică. Soluția propusă a fost pentru sprijinirea

reciprocă, mai ales între filosofia academică și consilierea filosofică, având ca model rolul jucat de un părinte în viața copilului său, și care păstrează permanent legătura unul cu altul. Pe acest raționament, consilierea filosofică poate fi considerată o ramură a filosofiei, asemeni unui copil al acesteia.

Scurte concluzii

Pornind de la premisele europene și încercările încă timide manifestate în România secolului XX, putem observa că abia la începutul secolului XXI, unii filosofi mai îndrăzneți anunță unele activități individuale de consiliere filosofică sau de practică filosofică, fără intenții serioase de recunoaștere ca o profesie distinctă, continuate fiind doar cu unele dezbateri pe tematica necesității implementării unei noi profesii. Dacă luăm în considerare și alte cercetări asupra noii oportunități create prin aplicarea filosofiei în viața oamenilor, care deschide direcții noi de aplicare a acesteia, putem constata că și în România există un program de pregătire de nivel master universitar, care are ca obiectiv pregătirea unor specialiști în noul domeniu aplicat, al consilierii filosofice.

Acest program de formare poate fi considerat un prim pas pentru recunoașterea rolului pe care îl poate avea filosofia aplicată în viața oamenilor, sub forma consilierii filosofice, practică acum ca o profesie ce se dorește a fi recunoscută ca profesie liberală distinctă în România.

În baza cercetărilor efectuate recent, susținem necesitatea implementării noii profesii, consilierea filosofică, care poate activa în folosul oamenilor care nu erau până acum amatori de filosofie, și care prin recunoașterea și reglementarea sa legală poate deveni un serviciu util tuturor.

Dacă s-a reușit în România formarea unor primi specialiști în consilierea filosofică, ca o practică distinctă a filosofiei, considerăm că drumul poate fi continuat cu succes, în sensul recunoașterii și reglementării unei noi ocupații, care este doar o primă etapă în acest demers.

Referințe bibliografice:

1. Vasile, Hațegan, *Consilierea filosofică: de la practică la profesie*. București: Ars Docendi, 2018.
2. Emil, Cioran, *Îndreptar pătimăș II*, București: Humanitas, 2011.
3. Mircea, Flonta, *Drumul meu spre filosofie*. București: Humanitas, 2016.
4. Constantin, Noica, *Istoricitate și eternitate*, București: Capricorn, 1989.
5. Constantin, Noica, *Jurnalul filozofic*. București: Humanitas, 2012.
6. Constantin, Noica, *Spiritul românesc la cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*. București: Univers, 1978.
7. Valentin, Mureșan, *Un filosof rătăcit în agora*, București: Editura ALL, 2013.
8. Cristian, Iftode, *Filosofia ca mod de viață. Sursele autenticității*. Pitești: Paralela 45, 2010.

Aliona GRATI
doctor habilitat, conferențiar universitar,
Institutul de Filologie „B.P.Hasdeu”

IMAGINEA MOLDOVEANULUI ÎN JURNALELE CĂLĂTORILOR DIN INTERBELIC

Studiul de față își propune o incursiune în depozitul de reprezentări ale Basarabiei și ale basarabenilor din jurnalele și însemnările de călătorie semnate de scriitorii străini, dar și de cei veniți de peste Prut după 1918. Ne propunem să alcătuim prin analiză sintetică un fel de „portret-robot” al basarabeianului/moldoveanului românofon dintre Nistru și Prut, așa cum s-a cristalizat acesta în universul literar. Subînțelegem prin „portret-robot” un „numitor comun” al proiecțiilor imaginare, laitmotivelor, detaliilor stilistice, al oricăror reminiscențe și aluzii referitoare la „străin” pe care le înregistrează scriitorii ajunși prin părțile noastre în memorii, jurnale de călătorie, scrisori, compuneri gazetărești și chiar în opere de ficțiune. Această abordare a textelor literare își împrumută instrumentele de lucru din *Imagologie*. „Studiul imaginilor sau al reprezentărilor străinului” urmărește felul în care un popor se reflectă în imaginea altuia. Metodele de cercetare ale imagologiei sunt practicate de varii discipline socio-umanistice: studiul literaturii, sociologie, culturologie, antropologie, etnopsihologie, istorie, politologie etc.

Cuvinte-cheie: imagologie, imagini stereotipice, străinul, literatură comparată.

The article is a research of images of Basarabia and people living there as they are described in journals of foreign writers visited the country after 1918. The author aims to create „portrait-robot” of Romanian-speaking Basarabian/Moldovan living between the Dniester and the Prut and to survey its development in literature. By „portrait-robot” the author means a set of keynotes, a typical image as it’s seen by foreign writers. So the theoretical approach to literary texts under consideration is imagology. „The Images study or representations” follows the way in a people is reflected in the image of another. The research methods of imagology are practices by various socio-humanistics disciplines: the study of literature, sociology, culturology, anthropology, ethnopsychology, history, politics, etc.

Keywords: imagology, stereotyped images, stranger, comparative literature.

Moldovenii „buni și toleranți”. Poate pentru că mai întotdeauna Moldova dintre Nistru și Prut a fost un ținut de margine, o provincie săracă, care a avut de înfruntat puternice presiuni din afară, aceasta a avut parte de mai puțini vizitatori entuziasmați și de foarte puțini dintre cei care au scris despre aceste călătorii. Despre basarabienii din timpul celui mai mult de un secol de ocupație țaristă s-a scris puțin. Majoritatea mărturiilor atestă faptul că locuitorii dintre Nistru și Prut sunt *buni și toleranți*. Variabil este însă modelul – răsăritean sau apusean – în care sunt plasate aceste trăsături și în funcție de care sunt considerate pozitive, măgulitoare sau, dimpotrivă, semne ale retardării. În lucrarea sa, *Basarabia în secolul XIX*, Zamfir Arbore definea țărănul moldovean ca fiind „de fire compătimitor, ospitalier, blând și prea supus” [1, p.146], trăsături înregistrate încă de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*. Ceva mai târziu Pavel Crușevan dezvoltă formula lui Arbore într-o direcție ușor

ironică: „moldovenii sau românii (...) au un caracter lipsit de energie, liniștit, închis, deși natura lui sudică se manifestă și prin izbucniri aprinse, răzbunare și mândrie sensibilă. În general însă ei sunt buni și toleranți” [2, p. 177]. Ajuns prin părțile noastre prin 1917, ardeleanul Romulus Cioflec își notează cu entuziasm în *Pe urmele Basarabiei. Note și impresii din revoluția rusească* (1928): „Te izbește dintr-un început la boierii basarabeni simplitatea și naturalețea în exterior și în relațiile cu orișicine, spre deosebire de boierimea din țară.” [3, p. 130]. Mai multe referințe la caracterul basarabenilor apar la Nicolae Iorga. Tinerii care au participat la evenimentele din 1917-1918 sunt caracterizați de el drept: „oameni simpli, buni, încrezători, gata să primească și să înțeleagă orice tălmăcire dreaptă a lucrurilor.” [4, p. 300]. Politicianul român trece în revistă și părerea lui Arbore, potrivit căruia basarabeianul este „bun, patriarhal și înaintat în vederi, gata de a lupta și iubitor de pace” [5, p. 331], sau cea a lui Simion Murafa care îl vede pe basarabeian „cu o speranță desăvârșită în atitudine, în privire, în cuvânt, energic, de o franchețe deplină în exprimarea părerilor sale, chiar și când știa că ele pot jigni pe convorbitor” [5, p.248].

În pofida prevalenței evaluărilor pozitive, imaginile cu moldoveni lipsiți de vivacitate și hotărâre sunt destul de răspândite în ultimele două secole. Istoricul Ion Țurcanu polemizează cu cei care au agățat basarabenilor această etichetă, mai ales că, vizitând Basarabia cu doar un deceniu mai devreme însemnărilor lui Arbore și Crușevan, un rus pe nume Davidovici rămânea uimit tocmai de curățenia gospodăriilor românilor basarabeni, ceea ce era „un indiciu al energiei lor permanente.” [6, p. 242-243]. În același timp, istoricul găsește de cuviință să justifice ca pe o *înțelepciune naturală* această particularitate a moldovenilor care a constituit de-a lungul anilor un motiv atât pentru admirație și apreciere, cât și pentru sarcasme și desconsiderări: „Românul basarabeian este mult mai tolerant, mai îngăduitor cu toată lumea cu care are de a face: rabdă mai mult, iartă mai ușor, e incomparabil *mai puțin violent*”. Moldovenii își poartă bunătatea deci ca pe un indiciu al vulnerabilității. Nu este singurul căci, susține Adriana Babeți într-un studiu despre Europa Centrală, „Tocmai acest raport cu un timp politic de obicei nefast (care a amputat teritorii și a modificat mereu granițe) a generat un sentiment al fragilității și vulnerabilității permanent, a amenințat ființa națională a fiecăreia din mai micile sau mai marile țări ale Europei centrale” [7, p. 10].

În oglinda occidentalilor. Interesul față de ținut sporește oarecum după ani de inaccesibilitate, timp în care acesta reușește să devină atât de necunoscut, încât să provoace cele mai sumbre fantasme. Unirea Basarabiei și Bucovinei cu România în 1918 a determinat occidentalii să-și trimită în teren reprezentanți cu o agendă bine pregătită pentru explorarea și documentarea acestui nou capăt al Europei care și-a transferat hotarul pe Nistru. Căpitanul John Kaba a fost trimis în Basarabia în calitate de membru al Comisiei Hoover a SUA și a avut misiunea de a supraveghea distribuția corectă a alimentelor trimise de către aliați. În același timp, el trebuia să facă un studiu al nevoilor provinciei, să

analizeze și să prezinte situația ei economică, socială, condițiile politice și viața generală. *Politico-economic review of Basarabia* așterne pe 32 de pagini un scurt rezumat al studiului lui JonhKaba. Călătoria durează două luni, timp în care căpitanul american străbate sate și orașe ale Basarabiei de la Sud la Nord, schimbând diferite mijloace de transport. Raportul conține date despre noua administrație și politica ei, educație, cultură, învățământ, istorie, geografie, populație, economie, industrie etc.

În linii mari, diagnosticele lui Kaba sunt pertinente și își păstrează valabilitatea. Americanul constată că după un secol de anexare la Rusia populația provinciei continuă să fie alcătuită în cea mai mare parte (2/3) din români „care își zic moldoveni”, că oamenii sunt mulțumiți de faptul că au scăpat de bolșevici, că limba română, interzisă până nu demult, a ajuns să fie cea de instruire în clasele mari. Odată cu instalarea guvernării românești, limba intră în școala de toate nivelurile, apar mai multe publicații de limbă română („Tighina”, „Deșteptarea”, „Unirea”, „Cetatea albă” etc.), inexistente sau, mai bine spus, interzise până atunci. Mai interesante pentru noi sunt modalitățile străinului, venit dintr-o altă cultură, de a percepe, gândi și povesti realitatea observată. Păstrând în genere stilul neutru al raportului, Kaba își permite totuși mici abateri lirice. La un moment dat se arată mirat, oarecum fals, de faptul că este considerat de localnici un fel de salvator, emisar al unui stat mistic, renumit prin generozitate și într-atâta de bogat, încât să dăruiască cu totul dezinteresat țărilor sărace provizii alimentare, haine și medicamente. De asemenea, pe americanul vorbind coerent limba română îl surprinde atitudinea intelighenției ruse, stabilită de ani buni în Basarabia, care „sunt mulțumiți în general de guvernarea românească care i-a salvat de bolșevici, dar nu înțeleg de ce copii lor ar trebui să învețe româna suplimentar limbii lor materne. Mai târziu a ieșit în vileag faptul că în timpul regimului rusesc copii a două milioane de români nu aveau permisiunea să studieze la școală în graiul lor și trebuiau să învețe în limba a trei sute de mii de ruși” [8].

Deși e geograf de vocație și ajunge în părțile noastre din considerente de serviciu, Emmanuel de Martonne își scrie *Lucruri văzute în Basarabia* (Paris, 1919) în convențiile literaturii de călătorie, fiind mai reflexiv și mai emoționant decât colegul său american. Scrierea sa nu mai abundă ca la Kaba în amănunte științifice, realitățile locului îi provoacă reacții afective care îi modelează stilistic scrisul. Scopul său era să informeze publicul francez despre particularitățile comunității din noul teritoriu, despre natura, peisajele, orașele, satele ori drumurile de aici, înfățișarea, vestimentația, obiceiurile sau moravurile străinilor. Trebuie menționat faptul că Martonne descrie natura Basarabiei cu o admirație demnă de un nativ, poetizând șesurile, dealurile, pădurile și podgoriile bine îngrijite: „Timp de mai multe zile, vom rula prin stepa basarabească. Este o lume nouă, chiar și pentru cine cunoaște Bărăganul românesc. Stepă valahă este o câmpie perfectă. Singurul accident al solului care atrage atenția aici este silueta unui tumul. Sate recent înființate aduc uneori la

orizont o pată de verdeață. Stepa basarabeană se întinde pe un platou ușor și regulat înclinat spre Marea neagră, pe care văi paralele, urmând panta către sud, îl decupează în lungi coame cu creasta plată. Nici o locuință în afara văilor. Când drumul urmează înălțimile, impresia de singurătate este absolută. Cât vezi cu ochii, în toate direcțiile, sunt undulări regulate ale solului, încoronate de șirurile de tumuși. Spectacol monoton, dar nu fără grandoare. Culturile se întind în fâșii paralele, urmând modelul rotunjit al versanților: verdele grâului sau al porumbului, galbenul rapiței înflorite, negrul brazdelor proaspete. Un soare strălucitor scoate în relief varietatea tonurilor; nori ușori își aruncă umbra pe coamele îndepărtate; cântece de păsări urcă pretutindeni de pe câmpii... Începi să înțelegi farmecul stepii.” [9, p. 9-33].

Frumoasele peisaje văzute prin geamul automobilului îi stârnește imaginarul, iar imaginația îi pictează în penel de artist. Nu-i scapă nici panoramele nistrene, nici expunerile silvane, iar imaginile prezentate au forță vizuală, cinematografică: „Plecați de cu vreme din Șoldănești, am ajuns acolo în căldura unei amiezi strălucitoare, cu ochii și spiritul încă doldora de impresiile unei lungi călătorii pe malurile Nistrului: peisajele răzătoare ale Codrilor, cu satele românești veselindu-se între livezi și păduri: vastele orizonturi ale văii marelui fluviu care-și dezvoltă maiestuoasele meandre; încă mai auzeam cântecul acela ciobănesc, modulat pe naiul românesc, urcând către mine în liniștea dimineții, în vreme ce contemplem, din susul pantei abrupte de la Șabca, faleză calcaroasă cu mănăstirea pierdută la poalele sale în verdeață și satele etajate pe panta dulce pe malul opus, în mijlocul livezilor. Toate acestea se șterg în fața amintirilor de la Soroca, unde nu am petrecut decât o după-amiază.” [9]

Prezentările lui Martonne ne răscolesc fără doar și poate sentimentul național. Atunci însă când se ciocnește de vreo incomoditate, europeanul mai norocos o tratează oblic și cu ironie: „Suntem în Basarabia și urmează să facem cunoștință cu drumurile rusești”. Interesant e că drumurile basarabene – în majoritatea lor impracticabile, cu gropi, noroi și praf – sunt atribuite de Martonne unei culturi situate la polul opus celei europene și ca atare străine localnicilor. Convingerea că basarabenii se vor integra rapid și cu entuziasm în civilizația europeană suportă totuși pe alocuri fisuri: „Mulți (e vorba de țăranii nerăbdători de a căpăta pământ în urma Reformei agrare – *n.n.*) regretă timpurile rușilor”. Cu toate acestea: „Totul ne arată o țară locuită din timpuri străvechi, iar țara aceasta este pur românească” [9]. Martonne dedică mici texte fiecărei localități mai mari prin care trece, de la Comrat, Bolgrad, până Chișinău, Bălți și Soroca. Oamenii îl interesează mai mult decât orașele în sine. Deși nu lipsesc descrierile arhitecturale, geograful este preocupat să schițeze portretele indivizilor de diferite naționalități, de aceea târgurile cu multă lume adunată laolaltă sunt locurile cele mai frecventate de el. Constată peste tot, în mod special în partea de sud, o populație „foarte amestecată, unde căsătoriile mixte trebuie să fie foarte des întâlnite, iar noțiunea de rasă destul de

alunecoasă. Unul dintre dâșii, care se declară rus, nu ne mărturisește că tatăl lui e moldovean și mama bulgăroaică?” Cu toții (cu excepția multor ruși) vorbesc mai mult sau mai puțin românește. Portretele păstrează mixajul etnic caracteristic locului. La Comrat, spre exemplu, „mai mulți mărturisesc o altă naționalitate decât aceea la care te-ai fi așteptat. Acesta de aici, cu fața lătăreață și spână, cu nasul turtit, amintind de tipul malorus, se declară găgăuz. Celălalt, care spune că e bulgar, îmi aduce aminte, prin figura sa plăcută cu mustața grizonată, arborând o bonetă de lână, cât și prin limba sa românească savuroasă, de un oltean din Carpații valahi. Evreul acesta pare a fi un arian autentic; rusul acela are aerul unui bulgar.” [9]

Prin deducție psihanalitică și analiză sociologică, străinul identifică și alcătuiește un inventar de trăsături particularizante pentru etniile care locuiesc în Basarabia. Calitățile de savant, care cercetează și surprinde cu acribie detalii despre fizionomia, psihologia, portul și obiceiurile localnicilor, sunt completate de cele ale scriitorului care pictează în cuvinte. Prezentarea moldoveanului este anticipată de o frumoasă descriere a Codrilor Moldovei și a reliefului zonei de centru: „Zilele acestea petrecute în Codrii românești sunt cu adevărat partea cea mai luminoasă a turneului meu prin Basarabia, în pofida drumurilor proaste, a luptei împotriva noroiului și a hârtoapelor, cu care ajungi să te obișnuiești”. Frumusețea naturii îl predispune pe francez pentru corespondențe măgulitoare: „Țara aceasta, mai apropiată de noi prin aspectele sale fizice”, cu „terasele de pe versanții văilor și coastele în zigzag care se desenează atunci când privirea străbate către orizonturile largi, aducând aminte de trăsăturile de relief ale Bazinului Parisului”, cu așezăminte omenești plasate, „ca și în Bazinul Parizian” în vecinătatea pădurilor, în apropierea izvoarelor.

Moldovenii, potrivit lui Martonne, sunt „oameni de treabă” cu „mințile simple, dar curate”, având o „fire mai deschisă”. Aspectul fizic caracteristic: „talie înaltă, cu trăsăturile regulate, cu aerul deschis și franc al țăranului colinelor subcarpatice”. „Toți își spun, în mod invariabil, «moldoveni». Dar destul de puțini înțeleg ceea ce s-a întâmplat după revoluția rusă”. Prezentarea lui Martonne distonează cu cea a compatriotului său, istoricului și jurnalistului Lucien Romier care, în lucrarea sa *Le carrefour des empiresmorts. Du Danube au Dniester* (Paris, 1931) îl găsește pe basarabean că ar fi „o fire închisă, lipsită de curiozitate, refractară la lumea din afară” [10, p.243].

Basarabia pitorească. Există în scrierile călătorilor români, dincolo de interesul strict teoretic pentru Basarabia, un atașament afectiv aparte, o nostalgie. Două momente caracterizează contribuțiile lor la rescrierea Basarabiei interbelice. Pe de o parte, toate se află sub semnul unei poetici a coeziunii național-teritoriale ce creează cadrul liric exuberant. Până și rapoartele apărute în urma unor expediții geografice sau politice pictează în cuvinte peisaje poetice, pe alocuri memorabile. Pe de altă parte, se resimte în ele influența stilului didactic-informativ, consacrat de Alexandru Vlahuță în *România pitorească*. E adevărat, atitudinea față de „canonul pitorescului” este

diferită. Autorii inspirați de către Vlăhuță, precum Dumitru Iov, Ion T. Simionescu, Simion Mehedinți ș.a., respectă canoanele genului pitoresc, în schimb Geo Bogza și M. Sadoveanu pledează pentru o formulă debarasată de exuberanța sărbătorească. Cu toții încearcă să investească sens în acest din nou recăpătat spațiu românesc.

Amintim că adjectivul „pitorescă” din titlul cărții lui Vlahuță nu exprima ideea de peisaj neobișnuit, exotic. Romanița Constantinescu menționează pe bună dreptate faptul că schimbarea pe care o produce scriitorul transilvănean în spațiul genului memorialelor de călătorie constă în corectarea *frumosului exotic* prin *frumosul utilitar-educativ* în spirit iluminist [11, p. 24-25]. Pitorescul din scrierea lui Vlahuță definește o estetică aparte, marcată de spiritul epocii posteminesciene. Cultivarea unui misticism național, îndemnul de valorificare a limbii și culturii populare, eroizarea trecutului, pe de o parte, și obiectivele iluministe, pe de altă parte, dictează o formulă aparte tipului acesta de literatură. Didacticul, discursul jurnalistic și artisticul fuzionează la Vlahuță, precum și în numeroasele memoriale de călătorie prin țară care au urmat invitației.

Dumitru Iov nu pleacă prea departe de model și își intitulează scrierea *Basarabia pitorescă* [12, p. 76-149]. Serialul de texte constituie o lungă pledoarie lirică pentru integrarea ținutului în proiectul general de promovare națională. „Pitorescul” devine la el un argument viabil în acest sens, căci nu mai desemnează o „altfel” de țară, Basarabia fiind ținutul „cel mai românesc ca înfățișare”, mult mai aproape situat de Europa decât de Estul în care a fost împins forțat. Frecvența asocierilor cu România, „Soroca este Sinaia Basarabiei”, spre exemplu, fac parte din ritualul de adaptare a Basarabiei la spațiul politic și cultural de după Unire. În același timp, adjectivul are rostul să încadreze textul într-un gen literar. Privirea estetizantă asupra unui spațiu geografic descoperit din nou face ca notele de călătorie să nu mai fie un simplu document sau un articol de propagandă națională. Ca și modelul său, D. Iov alternează prezentările poetice ale naturii, cadrele patriarhal-idilice ale satelor moldovenești cu portretele etnologice ale țăranilor, evocările epocilor îndepărtate și momentelor istorice ale locurilor cu reproducerea legendelor, poeziilor și cântecelor populare.

Iov face parte din grupul povestitorilor contemplativi lirici și nu e străin de poetica romantic-sămănătoristă a scriitorilor moldoveni Calistrat Hogaș, Ion Adam, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu. În spiritul tradiției atitudinea subiectivă de exaltare și paseismul constituie prisma prin care se fac prezentările Basarabiei și ale moldovenilor: „Nici un ținut din România întregită nu se sprijinește ca Basarabia pe hrisoave care clădesc temelia istoriei noastre naționale. Străbătând Basarabia întâlnim, județ cu județ, localități în care vitejia străbună a învins vrăjmașii puternice. Hotinul, Soroca, Tighina, Cetatea Albă, Chilia, Ismail, Lipnic, sunt ținuturi unde odihnesc hatmani și pârcălabi, arcași și plăieși, moldoveni dintre care marele nostru

Mihail Sadoveanu și-a ales eroii scrierilor lui neîntrecute” [12]. În aceleași culori înduioșătoare sunt realizate portretele moldovenilor: „Frumoase gospodării moldovenești, cu ogrăzi, cu case înconjurate de cunoscuta prispă țărănească, cu flori multe la ferești și cu livezi întinse, pe-al căror fond verde se odihnește albul păreților. Când treci sărbătoarea prin Stroești, Debăuți, Nedebăuți, te farmecă gospodarii cu cel mai curat port moldovenesc: sumanul aruncat, pieziș, pe umere, înnodat sub bărbie cu șnur de găitan, opinci de «talpă», cămașă albă de in, chimirul lat, împodobit cu «nimicuri» de alamă, și căciula de sub care năvălesc, pe ceafă, plete bogate.” Tablourile umane sunt panoramice, omul lui D. Iov neavând dimensiuni psihologice. Rareori i se dă ocazia să vorbească, de regulă fiind descris în contumacie.

Așadar, moldoveanul în prezentarea romantică a lui D. Iov este aproape linear, fără contraste și configurații curioase. În acest context, clișeele de imagine sunt inevitabile: „afirm că nicăieri în țara românească nu întâlnești oameni ospitalieri ca-n Basarabia”. O simplă vizită a străinului face prilejul gazdelor pentru a desfășura un întreg festin, descris cu o mare doză de duiosie dublată de ironie: „Nu ți-e permis să ieși dintr-o casă de basarabean, oricât de nevoieș ar fi, cu stomacul gol și gâtjeul neudat. Acel «ia mă rog luați ceva» se transformă într-un ospăț ce în obiceiul basarabeanului nostru înseamnă «măcar un ceai». Abia fumezi o «papirosă» și samovarul e gata. E adus și așezat pe masa mare. Prin căpăcelul deschis, aburii fumegă și șuieră încet, ca o muzicuță. Și-apoi pe masă iau loc: mezeluri fel de fel, mușchiuleț de porc, brânzeturi și măsline, «paștet de pasăre sau iepure, un anumit vâsușor cu unt, chisele cu dulceață de coarne, cireșe amare, «măline» și miere de albine și ceea ce nu poate lipsi «siliotca»: scrumbii grase în farfurii lungărețe, înconjurate de rotocolă de ceapă. Înainte de a începe ceaiul, datoria te silește să iei mai multe «stăcănele» cu rachiu, care de fapt nu pot suporta diminutivul de stăcănele, pentru că sunt pahare mari cu rachiu, preparat fie cu diferite mirodenii, fie acea «zubrovcă» ce trece de 75 de grade și e numită astfel după firul de iarbă ce-i dă parfumul și tăria. Această așezare gastrică se numește «măcar un ceai» și formează interiorul pitoresc al unei gospodării” [12]. La distanța a două decenii Eugen Ionescu Dârzeu, N.N. Beldiceanu, Gala Galaction, Romulus Cioflec, P. Constantinescu-Iași, C. Istrate, Dimitrie P. Micșunescu, Ion Simionescu sau Ștefan Georgescu-Olenin răspund imperativului lui Vlahuță, lărgind geografia pitorească a României până la Nistru. Indiferent de domeniul din care provin, ei convertesc detaliile geografice, istorice, etnografice, antropologice etc. într-o excelentă pledoarie a românității. Retorica lor specifică se circumscrie gesturilor largi, patetice, exprimând în tonuri generoase dragostea de țară și de neam, sentimentului eternității.

Basarabia paradoxală. Tărâm muzeal sau margine subdezvoltată? Mihail Sadoveanu care își intitulează însemnările de călătorie *Drumuri basarabene* nu invocă nicio incomoditate legată de deplasările sale ce ar indica lipsa de civilizație. Chiar dacă critică și eludează formula pitorească, Sadoveanu

nu acoperă în umbre prezentarea provinciei, învăluind-o într-o simțire poetică. Întreprinsă imediat după Unire, când provincia devine accesibilă, călătoria are pentru autorul *Șoimilor* și a *Neamului Șoimăreștilor* o semnificație aparte. Ea înseamnă mai întâi de toate o incursiune imaginară în acea *Moldovă arhaică vrăjită*, cu natura ei sălbatică, primordială în care își plasa cândva personajele și acțiunile acestor romane. El caută aici „sufletul curat al țării. Îl găseam neîntinat, moldovenesc ca la 1812, armonizat cu acel peisaj unic așa de distinct, așa de pătrunzător, plin de durerile și amintirile trecutului. Cel ce se simte al Moldovei e ca un arbore care sughe seva pământului și lumina soarelui” [13, p. 17]. În concepția magico-mitică și arhetipală a lui Sadoveanu ținutul Orhei este un centru metafizic și o relicvă a misterului din veacurile trecute. Anume aici își plasase principalele scenele și acțiuni ale romanului *Neamului Șoimăreștilor*. Călătoria în Basarabia înseamnă astfel o întoarcere acasă, în vechime, mister, liniște, tihnă și melancolie: „Pământurile de la Orhei toate sunt ale mele.” (*Neamul Șoimăreștilor*).

Trebuie să subliniem că este absolut firesc ca locuitorii acestui ținut să fie numiți de către autor moldoveni, și nu români. Spre deosebire de ceilalți călători, Sadoveanu nu se arată deloc mirat de faptul că oamenii întâlniți în Basarabia își zic moldoveni. Mai mult decât atât, el însuși se prezintă ca fiind moldovean: „Sunt moldovean de peste Prut și mă plimb prin Basarabia”. Sentimentul apartenenței la un vechi neam cu o puternică tradiție este susținut prin evocări patetice ale trecutului glorios, dar, în mod special, prin limbajul scrierilor sale. Consecvent cu ideile sale, Sadoveanu scrie într-o română cu iz regional, impregnat de arhaisme și moldovenisme. Limba cu care este scris volumul, observă K. Heitmann, este „o limbă moldovenească cu iz regional, cu tendințe arhaizante și aproape total lipsită de regionalisme” [14]. Pe Sadoveanu îl interesează mai degrabă omul viu, față de care exprimă o empatie vizibilă și pe care îl tratează ca pe o relicvă. Scriitorul își înzestrea personajele – țărani și mici boieri moldoveni – cu duhul de cândva al răzeșilor și mazililor, cu inteligență și emotivitate. Ele sunt sociabile, vorbesc cu plăcere și-i descoperă călătorului detalii despre mentalitatea locului, percepția de sine a moldovenilor, atitudinea lor față de vechea și noua ordine politică etc. Greul încercărilor i-a marcat pe moldoveni, încât acești au devenit pasivi, resemnați și contemplativi cu suflet domol. Sadoveanu însă știe să convertească în pozitiv aceste trăsături deloc elogiabile în Occident, considerându-le calități superioare. Lui Sadoveanu deci îi datorăm fixarea moldoveanului basarabean într-o paradigmă simbolică măgulitoare: modest, drept, realist, ospitalier, săritor la nevoie, iubitor de glie, bun și blajin. Dincolo de descrierile mitologizante și proiecțiile cu iz de muzeu, Sadoveanu surprinde neapărat realitățile anului 1919. Nu este fixat atât pe aspectele mizerabile ale existenței, cât pe problemele identitare create pe timpul politicii țariste. Observă aproape peste tot rusificarea locuitorilor, lipsa conștiinței naționale mai ales la elita tânără. În viziunea lui, rămânerea în urmă

a moldovenilor față de Occidentul civilizată se explică printr-un determinism istoric, datorându-se năvălirilor popoarelor expansioniste.

În cu totul altă extremă se deplasează percepția lui Geo Bogza, propunându-ne o imagine specifică a Basarabiei fără pitoresc, artificii și idealizări, o cronică lucidă, dezvrăjită și șocantă a realității, care ne deschide văzul către tragismul și derizoriul existenței cotidiene. Estetica urâtului, pe care scriitorul o urmează cu consecvență în toate textele scrise după călătoria întreprinsă între anii 1932 și 1934, împinge prezentarea Basarabiei spre celălalt pol, opus exaltării – spre un grotesc deprimant. *Basarabia – țară de pământ*, așa cum se numește unul din cele patru compartimente ale cărții *Țări de piatră, de foc și de pământ* definește simbolic identitatea provinciei și a locuitorilor ei, circumscriind-o unui univers inundat de noroi, gropi, smoală, ploșnițe, păduchi, boli. Provincia este ostracizată fără rezerve, oamenii ei sunt neputincioși, nefericiți, ignoranți și dezrădăcinați ca în infernul dantesc.

La marginea civilizației totul stagnează sub imperiul răului, al mizeriei morale și ancorării în declin. Tranziția de la medieval la modern se produce anevoios, exasperant de lent. Reporterul nu mai este entuziasmat de pitorescul etnografic al locului și nici de ospitalitatea localnicilor, dimpotrivă, spațiul îi apare arid, lugubru și neprietenos. Satele pe care ajunge să le vadă sunt amărâte, țăranii – săraci și chinuți de presiunile existenței mizerabile, învățătorii – deprimăți și fricoși etc. Frumoasele peisaje de suprafață deslușesc un „mister” ascuns al dizgrațiosului și delăsăturii. Structurile ce mențin tradiția sunt tratate ca frâne ale progresului. Orașele au un revers cu totul apocaliptic, care te cufundă în viziuni medievale cu toate grozăviile și nedreptățile lui fatale. Bălțiul este asociat cu un „vis îngrozitor”, vizita – cu o călătorie în infern, în care vezi „tot ce poate fi mai îngrozitor pe fața pământului”: „Închipuiți-vă un câmp pe care s-ar afla o sută de mii de cadavre de cai intrate în descompunere. Cuiva i-a dat prin minte să clădească deasupra acestui câmp un oraș. E Bălți” [14]. Chișinăul este descris, aproape cu voluptate, în detalii atroce: „Mahalale mai tenebroase și mai pline de mister ca ale Chișinăului nici la Londra n-ai să găsești. (...) mahalalele tenebroase erau singurele care mă interesau. Să străbat încă odată locurile acestea, să ajung până la fundul mocirlei în care se zbate atât de tragic viața Basarabiei.” Reportajele lui Geo Bogza cu efecte șocante sunt fără doar și poate proiecții ale subiectivității sale. Ca și Mihail Sadoveanu, el plasează spațiul dintre Nistru și Prut într-o viziune artistică și o filozofie personală. Dintr-un imbold avangardist de repudiere, de sfidare a canoanelor și de dezvrăjire modernă, scriitorul vede și vrea să vadă totul în culori îngroșat funebre. Subzistența sfidează fabulosul, urâtul existențial capătă contururi grandioase. Emfatic, smerit, îndurerat, Bogza ascunde totuși o ușoară nostalgie și un imperativ de schimbare și de aderare la civilizația modernă.

Se poate spune așadar, în concluzie, că scriitorii călători, veniți dinspre Vest în Basarabia interbelică au perceput-o contradictoriu. Unii au desenat-o în culorile arhaicității și tradiției, alții au blocat provincia într-un imaginar al

mizeriei, subdezvoltării, străin progresului occidental. Literatura din perioada interbelică consolidează clișeul general cunoscut despre moldoveanul „bun și tolerant” cu toată gama de sensuri măgulitoare, dar și denigratoare pe care îl presupune, adăugând acestuia câteva ingrediente ale culturii ruse.

Referințe bibliografice:

1. Z. C. Arbore, *Basarabia în secolul XIX*, ed. II, coord. Ion și Tatiana Varta. Chișinău: Biblioteca Națională, 2001.
2. *Бессарабия. Географический, статистический, экономический, этнографический, литературный и справочный сборник*. Подред. П.А. Крушевана. Москва, 1903.
3. Romulus, Cioflec, *Pe urmele Basarabiei. Note și impresii din revoluția rusească*, București: Editura Cultura Românească, 1928.
4. Nicolae, Iorga, *O viață de om așa cum a fost*. Vol. 2, Chișinău, 1919.
5. Nicolae, Iorga, *Oameni care au fost*, Chișinău: Hyperion, 1990.
6. Ion, Țurcanu, *Bessarabiana. Teritoriul dintre Prut și Nistru în câteva ipostaze istorice și reflecții istoriografice*, Chișinău: Tip. Reclama, 2012.
7. Adriana, Babeți, *Europa Centrală – un concept cu geometrie fragilă, în Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*. Iași: Polirom, 1997.
8. Jonh, Kaba, *Politico-economic review of Basarabia*, june 30, 1919, 32 p. http://Politico-economic_Review_of_Basarabia_WDL7313.pdf
9. Emmanuel de, Martonne, *Lucruri văzute în Basarabia*. Paris, 1919. Din vol. *Drumuri prin Basarabia interbelică*. Antologie de Liviu Papuc. Iași: Princeps Multimedia, 2014.
- 10 Lucien, Romier, *Le carrefour des empiresmorts. Du Danube au Dniester*, Paris, 1931, după Ion Țurcanu, *Bessarabiana. Teritoriul dintre Prut și Nistru în câteva ipostaze istorice și reflecții istoriografice*. Chișinău: Tip. Reclama, 2012.
11. Romanița, Constantinescu, *Basarabia pitorească?*, în vol. *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei*. Iași: Polirom, 2009.
12. Dumitru, Iov, *Basarabia pitorească*, în vol. *Drumuri prin Basarabia interbelică*. Antologie de Liviu Papuc. Iași: Princeps Multimedia, 2014.
13. Mihail, Sadoveanu, *Drumuri basarabene*. Ediție îngrijită de I. Oprișan, București: Saeculum – Chișinău: Știința, 1992.
14. Klauss, Heitmann, *Mihail Sadoveanu călător prin Basarabia*, în „România literară”, nr. 50/21-27 decembrie, 2005.
15. Geo, Bogza, *Basarabia, țară de pământ*. București: Editura Aria, 1991.

Robert ADAM

*doctor în științe politice, colaborator științific,
Universitatea liberă din Bruxelles*

CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA, PĂRINTE AL POPULISMULUI ROMÂNESC, DE LA NARODNICISM LA SOCIALISM

Constantin Dobrogeanu-Gherea și Constantin Stere, ambii narodnici refugiați din Imperiul Rus, sunt părinții fondatori ai populismului românesc, din punct de vedere al sistematizării acestei doctrine. De-a lungul vieții, ideologia lui Gherea a evoluat de la narodnicism spre un socialism mai canonic. Pe parcursul acestei evoluții, el s-a apropiat la un moment dat de poporanștii români. Pauperizarea țăranimii era preocuparea comună care a cimentat această proximitate. Gherea a dedicat numeroase studii situației precare a țăranilor. Soluția pe care o preconiza consta în reformă agrară și desființarea relațiilor feudale de muncă. Statul urma să răscumpere pământ de la particulari și să împrumutească țăranii. Moșiile statului ar fi trebuit exploatate în comun de comunități de țărani sau de muncitori, cărora tot statul le-ar fi facilitat accesul la credite avantajoase pentru înzestrarea cu mașini și unelte necesare. Din punct de vedere social, pentru desființarea a ceea ce Gherea numea *neoiobăgie*, a militat pentru votul universal. La sfârșitul vieții, după primul război mondial, a apucat să vadă puse în practică împrumutarea țăranilor și votul universal (pentru bărbați).

Cuvinte cheie: populism, socialism, narodnicism, România, Rusia, Europa de Est, ideologie, sistem electoral, partide, țărănime, reformă agrară

Constantin Dobrogeanu-Gherea and Constantin Stere, both of them *narodniki* refugees from Russia, are the founding fathers of Romanian populism. In their writings, they systematized this doctrine. Gherea evolved throughout his life from *narodnikism* to a more orthodox socialism. Along his ideological track, he drew at one point very close to the Romania *poporanist* cultural movement. Their shared concern was the miserable condition of the peasants. Gherea extensively studied the Romanian peasantry's precarious situation. The solution he was advocating for encompassed land reform and the abolition of feudal work relations. The state was due to purchase land from its private owners and pass it on to the peasants. The state domains would have been jointly exploited by communities of peasants or workers, to whom the state would have also facilitated access to cheap credit for buying machines and other necessary tools. Socially, in order to abolish what Gherea coined as *new serfdom*, he called for universal suffrage. Gherea lived long enough to see enacted, after the end of WWI, both land reform to the benefit of the peasantry and universal suffrage (for men).

Keywords : populism, socialism, narodnikism, Romania, Russia, Eastern Europe, ideology, party system, political parties, peasantry, land reform

Doi au fost părinții fondatori ai populismului românesc: Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855-1920) și Constantin Stere. Ambii erau refugiați din Imperiul Rus, după experiențe concentraționare traumatizante, și aduceau în România sfârșitului de secol XIX influența narodnicismului. Atunci, ca și acum, în comparație cu Rusia, România era un spațiu al libertății și pluralismului.

Narodnicismul era o ideologie eclectică în care tezele socialiste și preceptele umanitare se amestecau cu mesianismul, cultul eroilor în maniera lui Carlyle și spiritul de sacrificiu. El presupunea întoarcerea intelectualilor la popor, la țărani mai exact, spre a-i lumina dar și spre a se impregna de valorile lor. Tinerii cărturari luau așadar drumul satelor, de unde erau adesea culeși de *Ohrana*, redutabila poliție politică țaristă.

Gherea și Stere au avut parcursuri și răspântii similare. Mai vârstnic, Gherea le-a străbătut cel dintâi. Despre el vom scrie aici, pentru că până la primul război mondial a fost probabil cel mai influent gânditor român de stânga.

Constantin Dobrogeanu-Gherea (n. 21 mai 1855, în satul Slavianka din gubernia Ekaterinoslav, Ucraina – m. 7 mai 1920, în București) era un evreu rus care purtase la naștere numele Solomon Katz. După aventuri picarești, proprii insurgentului bakuninist, trecuse Prutul în martie 1875. Avea, va mărturisi ulterior, „o singură rublă în buzunar”. Mai avea – asta n-o mai spune, dar se poate ghici analizându-i pseudonimul final din România (numele Gherea e derivat din cuvântul *gher*, care în ebraică și în idiș înseamnă *străin*) – și complexul metecului. Autodidactul înfometat de lecturi avea să devină un marcant critic literar român, lider socialist aureolat și respectat, sociolog redutabil ale cărui teze din *Neoiobăgia* (1910) sunt și azi comentate cu interes și *last but not least* un intelectual român pe deplin integrat societății și țării în care venise și pe care o iubea în pofida unor carențe de sistem. Se stingea la puțin timp după ce se desfășuraseră primele alegeri bazate pe sufragiul universal, una dintre țințele esențiale ale activității lui politice, și se prăbușea sistemul „celor trei colegii cenzitare”. „Întreagă această șandrama care a otrăvit viața noastră politică de aproape o jumătate [de] veac a fost nimicită”, jubila Gherea într-un articol apărut în revista *Lumea nouă* din 1 decembrie 1919 [1, p. 286].

Gherea era un autodidact de o cultură vastă, dar ordonată, riguros sistematizată. Avea discernământ, spirit critic (caz rar printre autodidacți). Citea în rusă, germană, engleză, franceză, italiană. Neîndoielnic, opera lui ar fi avut un ecou internațional mai amplu dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de largă circulație. Din păcate, traducerea lucrărilor sale esențiale întârzie încă. A încercat să-și publice opera esențială, *Neoiobăgia*, în franceză. Bolnav, nevrotizat, asediat de preocupări multiple, n-a putut s-o traducă el însuși. Când a găsit un traducător mai conștiincios, Ilie Diaconide, i-a trimis – în noiembrie 1919, cu câteva luni înaintea morții – versiunea în franceză lui Kautsky. Acesta însă, deși profesa în public o profundă admirație pentru Gherea, a sfătuit editura să nu o publice.

Detesta extremismul, violența, anarhia, chiar și în gândire. Cel mai competent biograf și exeget al său, Z. Ornea, menționa un amănunt revelator: „Studiul său din 1892 *Anarhia cugetării*, publicat în *L'Ere nouvelle* din 1893 sub titlul *Max Stirner*, a recoltat elogiile lui Engels, Kautsky și Lafargue ca o contribuție substanțială la clarificarea teoretică a unei dificile controversă

doctrinar filozofice” [2, p. 56]. E imaginea pe care a impus-o Gherea la maturitate.

Tânărul Gherea și-a început însă existența revoluționară sub auspiciii bakuniniste. Dar credea în revoluție ca regulator social, nu ca scop în sine. Cartea violenței, predilectă în cazul lui Piotr M. Bakunin, a detestat-o de la bun început, apropiindu-se astfel de Piotr Lavrov, cel aflat în ireconciliabilă polemică cu autorul acelei biblii a terorismului care era *Statul și anarhia*. Lavroviștii mizau pe instruirea maselor printr-o acțiune pe termen lung, realizabilă prin „mersul în popor” al reprezentanților intelighenției. Intrat în 1874 în mișcarea narodnică, Solomon Katz (alias Constantin Kass, cum figura în scriptele conspirative), studentul la Universitatea din Harkov care frecventa încă din 1872 grupurile de autoinstruire, a făcut parte dintr-un adevărat val migrator spre sate al intelectualității.

Se știe prea puțin în ce a constatat concret activitatea lui. Se cunoaște cert că s-a întors, în prima jumătate a anului 1874, în târgușorul natal – Slavianka, unde i-a sprijinit pe țărani într-un conflict cu arendașul din partea locului. Narodnicul practica (de fapt învăța) aici fierăria. *Ohrana* era pe urmele lui și, pentru a evita arestarea, s-a întors după două luni la Harkov. Ca bun vorbitor de germană, rețeaua ilegală l-a trimis apoi în satele nemțești Haberstadt și Prișib din gubernia meridională Taurida, unde e din nou fierar. *Ohrana* îl ia în vizor și acolo. Centrul află de iminenta arestare a lui Kass (Cass) și îi ordonă părăsirea intempestivă a zonei. Prin nămeții vestitei ierni rusești, călătorește pe ruta Sevastopol, Odesa, Chișinău, Sculeni, de unde contrabandiști înțelesi cu narodnicii l-au trecut în România. La Iași, peste Prut, avea să întâlnească alți tovarăși de luptă, pe românul basarabean Zamfir C. Arbore, de pildă, anterior redactor la *Obșcina*, organul socialiștilor din Rusia.

Repetăm, nu știm ce va fi făcut concret în Rusia narodnicul Kass. Taina lui e zăvorâtă încă în arhivele *Ohranei*. Dar trebuie să fi fost ceva important, trebuie să fi avut însărcinări revoluționare de prim ordin, din moment ce colonelul rus de jandarmi Merklin (șeful poliției rusești din România în vremea războiului turco-ruso-român din 1877-1878) se ocupă personal de răpirea fugarului – fapt care s-a produs la 31 octombrie 1878 – și transportarea lui la Petersburg, în arestul poliției secrete, iar de acolo în celebra fortăreață Petropavlovsk. *Ohrana* descoperise că în România Solomon Katz, alias Hromoi Andreevici, alias Costică Robert, alias Robert Jeenx (viitorul Gherea avea și un alias cu pașaport american) se ocupa de transportul peste Prut al literaturii ilegale, tipărită la Geneva, că era gazda generoasă a altor refugiați ruși. Nu-i exclus să fi aflat și de călătoria acestuia din 1875 la Berna și Geneva, unde se afla centrul mișcării narodnice cu ramificații în Franța, Anglia, SUA, Turcia, Bulgaria. Toate motive bune pentru a-l vâna și captura.

După o perioadă de prevenție petersburgheză, captivul e implicat în celebrul proces al celor 193 și deportat *sine die* la Mezen, lângă Marea Albă, de unde evadează în 5 august 1879, la bordul unui vas pescăresc și debarcă în

portul norvegian Vadsö. În pericol de a fi extrădat în Rusia, e ajutat cu o rarissimă promptitudine de oficialitățile române (care îl declară cetățean român, deși nu era încă). Misterul acestei generoase asistențe consulare rămâne a fi dezlegat. Fuge spre portul englez Hull, de unde ajunge la Londra, apoi la Paris, Viena. În septembrie 1879 era iar în România, printre ai săi, după un veritabil *tour de force*, cum îi plăcea s-o spună.

În România, țară în care a făcut până la urmă o avere considerabilă, cu titluri, rente și importante depozite în bănci, Gherea n-a rămas la remorca narodnicilor. Contactul cu socialiștii români, nu prea numeroși, dar foarte activi, l-a scos cu totul din făgașul bakuninismului. Spre deosebire de Rusia, imperiu autocratic, România era un stat constituțional, cu instituții liberale, cu partide politice care își disputau puterea. Oficial, acestea s-au născut la 24 mai 1875 (Partidul Național Liberal), respectiv, 3 februarie 1880 (Partidul Conservator). Neoficial însă, roșii și albi acționau încă din vremea lui Cuza.

Elita politică, clientela ei, în general „pătura suprapusă” trăiau bine într-o țară în care viața era ieftină, iar leul puternic. Ceea ce nu era valabil însă pentru marea majoritate a populației, țăranimea, a cărei situație se agrava într-un ritm accelerat. Sporul ei demografic, evident, ducea la fărâmițarea progresivă a parcelelor obținute prin reforma agrară din 1864 a principelui Cuza. Marii proprietari nemaifiind obligați să dea pământ însurățeilor [proaspăt căsătoriților-n.n.], aceștia și ceilalți n-au altă cale decât „învoielile” împovărătoare cu latifundiarii. Conjugate în acțiunea lor nefastă, lipsa de pământ și „învoielile” oneroase au determinat răscoala țărănească din 1888, înăbușită de armată.

După acest sângeros episod, Parlamentul a adoptat Legea pentru vânzarea în loturi a moșiilor statului, prin care s-au împărțit 550.000 de hectare: „Loturile de împroprietărire erau inalienabile, dar divizibile. Rezultatul a fost că proprietatea țărănească care avea la înființarea ei o mijlocie de 4,6 hectare avea la recensământul din 1896 o mijlocie de 3,4 hectare, iar în 1905 numai de 3,2 hectare. De fapt această mijlocie era și mai redusă, căci statistica a fost întocmită după rolurile fiscale care în cele mai multe cazuri înscriau proprietăți familiare nedivizate în drept, dar împărțite în fapt” [3, p. 579]. Suprafață mică, distribuită numai celor care nu aveau deloc pământ. În zelul lor liberal, guvernării au obstaculat și procesul de diferențiere a țăranimii. Legile agrare din 7/19 aprilie 1889 și 11/23 mai 1893 permiteau cumpărarea de pământ numai țăranilor care aveau mai puțin de 5 hectare. Efectul a fost că până și țăranii înstăriți au fost împinși în tabăra nemulțumiților. În timpul mării răscoale din 1907, mulți dintre ei au fost în fruntea acestei jacquerii românești.

Este tocmai procesul pe care-l urmărește cu atenție crescândă Gherea. El a evoluat de la narodnicism la socialism, dar socialismul său a păstrat întotdeauna o notă aparte, influențată de credințele tinereții. A ales să facă „treabă românească”, a abandonat prioritatea narodnicilor: transportul literaturii ilegale spre Rusia, chiar dacă le găzduia emisarii. La congresul de la Iași al socialiștilor

români din octombrie 1880 a împărtășit cauza autohtonilor. Există în această privință informații edificatoare datorate Sofiei Nădejde. „Românii – își amintea aceasta – erau contra, susținând că ei nu pot fi o anexă a mișcării nihiliste. În România există libertatea scrisului, a vorbirii și a întrunirilor, noi nu facem conspirații și nu avem de ce ne teme” [4, p. 68].

Țărănimea, ariergarda Partidului Socialist

De o reticență progresivă în privința narodnicismului rus, a fost însă sensibil la chemările poporanștilor români. Atât de sensibil, de solidar (o vreme) cu idealurile lor, încât aceștia i-au propus în 1906 directoratul revistei *Viața românească*, organul lor de presă. Abia pe urmă, când poporanștii își vor desemna mai precis obiectivele, vor alege „a treia cale”, diferențele doctrinare s-au radicalizat atât de mult, încât Gherea și Stere au intrat în polemică. Gherea era un excelent polemist. Îi simțise puterea replicilor acide, justetea observațiilor, rigoarea contestațiilor, logica, personalitatea literară cea mai aureolată, criticul, filozoful și esteticianul Titu Maiorescu. „«Criticele» [e vorba de *Studii critice*, volume publicate în 1890 și 1891] lui Gherea nu mă lasă să dorm” – mărturisirea încă din 1891 un junimist și maioreșcian notoriu, prozatorul Duiliu Zamfirescu. Acestea erau însă polemici literare. Gherea, arcaș cu multe săgeți în tolbă, era nu mai puțin versat în sociologie, economie politică, filozofie, chestiuni doctrinare. Îi citise atent – și le sesizase punctele vulnerabile – pe Proudhon (*Contradictions économiques, Le système des contradictions économiques ou la Philosophie de la Misère*), pe Émile de Lavelaye (*La propriété primitive*), pe Albert Schäffle (*Die Annsichtslosigkeit*), Herbert Spencer (*Individul contra Statului*), pe Maurice Block, Benoît Mallon, Henry George, Cernîșevski, pe Lassalle, pe Marx (al cărui *Capital* îi era carte de căpătâi) și Engels.

Pe verbul lor jură în 1885, când începe să publice în *Revista socială* studiul *Ce vor socialiștii români?*, lucrare care conținea primul program politic al mișcării socialiste din România. „Paginile ce urmează sânt o sistematizare a ideilor științifice socialiste”, se precizează în preambulul studiului. E, desigur, o lucrare în care apele ideologicului nu s-au ales încă. Se amestecă aici ideile socialiste cu cele narodnice. Gherea, căruia nu-i lipsea nici spiritul autocritic, își va amenda el însuși, peste ani, argumentația. O va face în 1910, în prefața *Neoiobăgiei*, când va constata că „socialismul [românesc – n. n.] de atunci nu se liberase încă din mrejele poporanismului celui consecvent, doctrinar-rusesc, atât de superficial ca metodă, dar și atât de ademenitor”.

Nu ne vom ocupa acum de cercetarea ortodoxiei socialiste a autorului. În acest „program socialist practic” (expresia îi aparține chiar lui Gherea) existau revendicări economice care pot fi catalogate drept sechele ale narodnicismului. Ele sunt vizibile în secțiunea revendicărilor economice (9 la număr), dintre care două sunt socotite chiar de către autor „mai esențiale”: „Trecerea pământului

întreg la comunele rurale și întemeierea de fabrici prin asociații de lucrători”. În cazul „comunelor rurale” se solicita accesul colectiv al acestora la credite (sătenii individuali fiind excluși din ecuație), iar pentru „asociațiile de lucrători” se cerea imperativ „dreptul de a primi în execuție toate lucrările statului”. Obsesia mirului, a obștii rusești, nu se vindecase încă: „Ca socialiști, credem că-i de prisos să mai spunem că socotim mult mai potrivit ca pământul să-l lucreze comunele colectiv” [5, p. 109].

Un germene al populismului clasic de mai târziu e de aflat în soluția dată, în 1890, „chestiunii țărănești”. Gherea credea în rolul puternic al statului în rezolvarea acestei nevralgice probleme: „Am zis că statul e dator și chiar trebuie să cumpere moșiile de la particulari; îndată ce își va face un număr de moșii, să facă astfel: statul să nu mai vândă nicio moșie a sa, ci să le deie în arendă la comune întregi de țărani sau la societăți de muncitori alcătuite din cel puțin 100-200 de oameni și în același timp, să le procure mașinile și uneltele necesare pentru cultivarea moșiei arendate.” [6, p. 286]. Dar „echilibrul între antiteze”, o specialitate românească pe care un intelectual de excepție ca I. Heliade-Rădulescu o ilustrase încă din 1869, îl îndeamnă să accepte (nu pe termen lung) și existența proprietății țărănești individuale. Moșiile statului (el însuși mare latifundiar) ar fi putut fi vândute și țăranilor fără pământ sau cu pământ puțin.

Gherea e un socialist aparte, necanonic. În *Problema țărănească în Franța și în Germania*, studiu publicat în 1894, în numărul 10 al publicației *Die Neue Zeit*, Engels afirmase categoric: „Nu avem nevoie de tovarăși ca țăranul care are pretenția să-i eternizăm proprietatea parcelară”. Nici Programul de la Erfurt, stabilit de Kautsky și adoptat de social-democrații germani în 1891, nu fusese mai flexibil, mai înțelegător cu țăranimea. Justificând, mai mult, pledând pentru proprietatea țărănească, Gherea nu mai mergea pe urmele lui Engels și Kautsky, ci se apropia mai curând de Programul de la Nantes (septembrie 1893) al socialiștilor francezi. În *Neoiobăgia*, opera lui capitală, „soluția problemei agrare” (dată în capitolul care poartă chiar acest nume) este exprimată în termenii următori: „Ea înseamnă:

- desființarea totală și definitivă a tuturor raporturilor de producție și a servituților medievale: dijme, rușfaturi, învoieli de clacă etc., desființarea totală a contractului agricol și înlocuirea lui prin raporturile de producție ce există în Occidentul capitalist;

- desființarea totală și definitivă a tuturor legilor de excepție, așa-numite tutelare, desființarea inalienabilității pământurilor și a întregului nămol de legi de tocmeli agricole și a tuturor reglementărilor pe care le implică ele;

- prefacerea micii proprietăți aparente de azi – caracteristica regimului neoiobag – într-o adevărată mică proprietate de-sine-stătătoare, având o întindere suficientă pentru munca și hrana unei familii.” [7, p. 283].

La Congresul al treilea al Internaționalei Socialiste (desfășurat la Zürich în august 1893), discursul lui Gherea (raportor din partea socialiștilor români)

are inflexiuni premonitorii. Într-o țară precumpănitor, ba chiar covârșitor agrară precum România, „noua cale a socialismului” se cuvenea deschisă prin ograda țăranilor. Pentru a câștiga încrederea acestora, susține Gherea, „trebuia înainte de toate a sprijini cererile lor de pământuri și a le proba, de asemenea, că noi sântem cu ei contra boierilor.” Și încheia, cu voce înaltă, în aplauzele membrilor a opt delegații: „Credem, cu toate acestea, momentul favorabil pentru partidul socialist de a se ocupa și de ariergarda sa, de muncitorii agricoli în particular” [8, p. 148].

Chiar dacă la Zürich Gherea nu a recoltat decât un succes de stimă (participanții la Congres au decis înființarea unei comisii agrare și au adoptat o rezoluție conform căreia urma ca problema agrară să fie înscrisă pe ordinea de zi a viitoarelor reuniuni socialiste), faptul nu l-a împiedicat să mediteze asupra chestiunii, să-și articuleze ideile într-un sistem. Esența lui este o lege sociologică, enunțată într-un articol antipoporanist din 1908, *Post scriptum sau cuvinte uitate* și demonstrată metodic în *Neoiobăgia*: „Țările rămase în urmă intră în orbita țărilor capitaliste înaintate, ele se mișcă în orbita acelor țări și întreaga lor viață, dezvoltare și mișcare socială sânt determinate de epoca istorică în care trăim, de epoca capitalisto-burgheză. Și această determinațiune a vieții și mișcării sociale a țărilor înapoiate prin cele înaintate e însăși condiția necesară de viață. Și în această alergare ele sânt nevoite să facă de multe ori în ani ceea ce celelalte, care le-au distanțat așa de mult, au făcut în secole; timpul deci și de multe ori însuși caracterul mișcării lor trebuie să fie altul decât al țărilor înaintate capitaliste, de aceea mișcarea lor și toate manifestațiunile vieții lor sociale se fac de multe ori prin sărituri, prin zigzaguri sau par a fi anormale” [9, p. 481].

Dintre soluțiile preconizate pentru depășirea neoiobăgiei, votul universal este probabil cea mai eficientă. „Încrederea lui C. Dobrogeanu-Gherea în virtuțile votului universal a fost rareori slăbită”, subliniază Cristian Preda [10, p. 86]. Iar Gherea își vedea visul cu ochii în 1919. Războiul distrugea cu forța lui colosală o lume pe care gânditorul o vedea caducă de peste patru decenii. Gherea se stingea peste puțină vreme, probabil mulțumit de aceste transformări sociale.

Referințe bibliografice:

1. Constantin, Dobrogeanu-Gherea, “Prima manifestare a votului universal”, *apud* Constantin, Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 5, București : Editura Politică, 1978
2. Z., Ornea, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București: Cartea Românească, 1982
3. C., Garoflid, “Regimul agrar în România”, în *Enciclopedia României*, București: Cugetarea, 1938

4. Sofia, Nădejde, *Amintiri, apud Amintiri literare din vechea mișcare socialistă (1870–1900)*. Ediție îngrijită de Tiberiu Avramescu, seria Memorialistică, București: Minerva, 1975
5. Constantin, Dobrogeanu-Gherea, “Ce vor socialiștii români?”, în *Opere complete*, vol. 2, București: Editura Politică, 1976
6. Constantin, Dobrogeanu-Gherea, “Chestiunea țărănească”, în *Opere complete*, vol. 2, București: Editura Politică, 1976
7. Constantin, Dobrogeanu-Gherea, “Neoiobăgia”, în *Opere complete*, vol. 4, București: Editura Politică, 1977
8. ***, *Documente din istoria mișcării muncitorești din România, 1893–1900*, București: Editura Politică, 1969
9. Constantin, Dobrogeanu-Gherea, “Neoiobăgia”, în *Opere complete*, vol. 4, București: Editura Politică, 1977
10. Cristian, Preda, *Staulul și sirena*, București: Nemira, 2002

Cristina HERMEZIU
doctor, cercetător invitat,
Université Paris II Panthéon Assas, Paris

TOPICA, O ARTĂ A REZISTENȚEI ÎN ROMANUL GRĂDINA DE STICLĂ

Funcția poetică a limbajului – responsabilă cu structurarea lumii de sensuri – nu e niciodată independentă de funcția expresivă, care ordonează expresia conținutului. Dacă sintaxa e o facultate a sufletului (Paul Valéry), în „Grădina de sticlă” topica e o artă a rezistenței. Oricât de tăioasă și dură, reordonată sintactic, ordinea lumii are parte de o absolvire, de o izbăvire estetică.

Cuvinte-cheie: topică, axă paradigmatică, axă sintagmatică, identitate în (re)construcție, familie.

In a literary text, the poetic function of language to organise and validate messages – responsible for giving structure to the world of meanings – is never independent from the emotional function; it is an expressive reflex, in other words it guides the expression of the content. If ‘syntax is a faculty of the soul’ (Paul Valéry), then the structure of “Grădina de sticlă” is the art of resistance. No matter how sharp and tough the phrases, when rearranged syntactically, the order of things finds an aesthetic resolution and absolution.

Key-words: topicality, paradigmatic axis, syntagmatic axis, identity in (re)construction, family.

În *Grădina de sticlă*, (Cartier, 2018) Tatiana Țibuleac scrie o poveste despre o fetiță sticlăreasă. Luată de la orfelinat de o rusoaică, Lastocika adună sticle și le spală de toate spurcăciunile într-o curte a miracolelor din Chișinăul anilor 1980, unde rusa și română își dispută cele mai amarnice povești de viață. Cele două idiomuri își dispută de fapt istoria conflictuală a vecinătății lor sub tensiune, cele două limbi își încrucișează, în roman, cuvintele și sintaxa, încercând să-și reaproprieze lumea, o lume sărită de pe fix, dură și stranie, orfană. În ce mod autoarea rezolvă stilistic acest conflict, cu alte cuvinte care e matricea stilistică a lumii de sensuri din *Grădina de sticlă* ?

„ În acele veri lungi și calde în care orașenii plecau în concedii adevărate, doar curtea noastră rămânea mereu plină. Наш остров - am numit-o noi și ne-am întrebat, nu o dată, în urma cărui naufragiu ajunseserăm acolo clăie peste grămadă? Moldoveni, ucraineni, evrei, ruși. Militari deconspirați. Femei de treabă și singure. Bărbați în putere, dar pe care nu-i voia nimeni. Mai eram și eu. Un copil speriat și singur, care, la fel ca păsările, a început să-și clădească cuib din murdărie și resturi. „Lastocika” îmi spuneau toți și nu era cuțit pe lume care să dezlipească de mine acest nume.” [1, p. 48]

Romanul e o colecție alertă de scurte episoade care detaliază și hrănesc o comedie umană atașantă, de cartier, unde fiecare personaj are caracter și fiecare individ e surprins într-o mișcare sufletească definitivă, ca-ntr-un tablou de Breugel: umanitatea întregă e individuală, precisă și irepetabilă, restituită într-

un gest banal și fluid, care durează o clipă în ordinea timpului uman, adică o veșnicie, în supratimpul artei. Pavlik, „*cel care nu se juca, doar sta*”, „*cu rădăcina ochiului uscată*”, Polcovnicul „*înalt și bun*”, fostul soldat Zahar Antonovici, „*fără stânga, fără dreptul, cu buzunarul plin de bomboane, cu gura plină de povești*”, (pentru că „*O poveste – chiar și cea mai scurtă, chiar și cea mai tristă – are mereu grijă să facă dreptate.*”, p. 21), frumoasa Katiușa, „*o poveste într-o haină de blană, un măr de aur*”, Șurocika etc. Toate personajele devin familia Lastocikăi după ce o rusoaică, Tamara Pavlovna, o cumpără de la orfelinat, ca mână de lucru suplimentară la adunat sticle. Mama de împrumut o crește, o exploatează, o învață rusa – „limba omenească”, și o trimite cu ciudă la școala moldovenească – „a plevei”, înduplecată de vecina evreică Bella Isaakovna, care văzuse că în sufletul fetei scilpea, ca un ciob prețios de sticlă colorată, dorul pentru un tărâm fermecat, Bucureștiul. Impure, ezitante în dubla lor intersecție, axele paradigmatică și sintagmatică, cele care susțin funcționarea oricărei limbi, repun lumea pe picioare în ochii și în sufletul unei fete moldovence care, lepădată de părinți, primește odată cu mama de împrumut reificarea lumii, pe rusește. „Grădina de sticlă” e un puzzle de istorii de viață din Chișinăul anilor 80-90, cu acest desen în filigran, despre modul cum se organizează rezistența la impunerea, cu forța, a identității în (re)construcție.

Bildungsroman emoționant, povestea Lastocikăi împletește mai multe teme-matrioști, căutarea identității, construcția feminității și tema maternă, cu o răvășitoare orchestrare a (re)sentimentelor în jurul cuplului iubire-ură. Există o incontestabilă dimensiune politică în „Grădina de sticlă”, care se grefează pe tema identității: când familia e un întreg cartier mitic și pitoresc din Chișinău, rivalitățile pasionale sau refulate între mediul rusesc și cel românesc țin cotidianul și viețile sub tensiune. Subtilă, tensiunea infuzează inclusiv stilistic, prin provocările la nivel de vocabular (axa paradigmatică) și, cum vom vedea, la nivel de topică (axa sintagmatică) [2].

Într-un text literar, funcția poetică a limbajului, de organizare și autovizare a mesajului – responsabilă cu structurarea lumii de sensuri – nu e niciodată independentă de funcția emotivă și e un reflex „expresiv”, adică orientează expresia conținutului [3,4]. Potențarea e reciprocă, lumea de sensuri se susține prin izotopii la nivel lingvistic și stilistic. [5,6,7] Fetița moldoveancă luată de la orfelinat de o rusoaică povestește în română cum a aflat ea ce e lumea (ce e o mamă, cum e să ai haine noi, cum e să ai mâini opărite de la spălat sticle, cum e să râdă copiii de tine etc.) învățând, în același timp, obligatoriu, rusește. Firesc, romanul e presărat, când și când, cu sintagme rusești, cu respectul grafiei chirilice, uneori restituite și în grafie latină, iar contrastul între cele două e grafic violent, susținând vizual, la nivelul lecturii, sugestia exersării cotidiene a unei forme de schizofrenie, lingvistică, psihologică și culturală. Fără să fie abundente, există câteva regionalisme sau câțiva termeni rari, („hrinci”, „turbăciune”, pastilă „dulcie”) precum și unele expresii dialectale („După poezie, Natașa a primit cărți noi, iar învățătoarea a

exclamat: **Ce de bravo e fetița!**"; „Eu nu câștigasem niciodată nicio bucațică de **ceva bun**"; „Era mult **frumos** în jur, mă simțeam ca într-un desen.” – sublinierea noastră) care dau corp concret și contur poetic limbii române vorbite dincolo de Prut. Făcând să se ciocnească în viața unei fetițe cele două idiomuri, româna și rusa, Tatiana Țîbuleac reușește această incarnare foarte plastică a identității limbii: pe pagina ei de literatură curge o miere ușor amară și se rostogolesc bolovani de râu. O siluire – o scenă de viol sub un mesteacăn - și o îndrăgostire năprasnică și fără speranță de profesorul de română sunt limitele radicale ale unei schizofrenii istorice trăită cotidian.

Ca nucleu narativ, „Grădina de sticlă”, (la fel ca primul roman al Tatianeii Țîbuleac - „Vara în care mama a avut ochii verzi” [8]) - se epuizează în câteva fraze diegetice. Pe o axă asumat dramatică, dar clară, fără complicații stufoase de intrigă, autoarea brodează, tablou după tablou, tușă după tușă, universul cotidian și imaginarul unui personaj fascinant, prea încercat de viață. Fetița-femeie-mamă își povestește copilăria, nefirească și miraculoasă, precum și devenirea adultă, sfâșiată de o maternitate tragică, din interiorul acestor trei matrioști: pe măsură ce tușele se acumulează, fetița-femeie-mama se conține una pe alta din ce în ce mai osmotic dar într-un mod dureros, ca și cum mărimile nu s-ar potrivi întru totul. Eliptic, aprig, scrisul Tatianeii Țîbuleac dezvoltă o poetică a dislocării, de regăsit în macrostructura cărții - decupată în 168 de capitole scurte -, de savurat deopotrivă în microarticulațiile ei, în frazele cioplite invers, în topica lor răsucită, scrântită.

„Sanie nu mi-a cumpărat, deși i-am cerut în fiecare zi. Cât mi-am dorit și eu o sanie! Din acelea cu burtă colorată, coarne întoarse și tălpi de metal strălucitor. Zburau, nu mergeau, săniile acelea.” [1, p. 36]

„Frumusețe și lumină vedeam rar. Ziua întreagă respiram alcool, ascultam înjurături și numărăm bani mărunți.” [1, p.31]

„O broască era Raia, încă și răioasă pe deasupra, dar de trăit, trăia ca o regină.” [1, p.29]

„O femeie ca asta să mă fi născut, altfel eram, poate.” [1, p.38]

„Dintre noi două, Maricica sărea cel mai sus și era cea mai frumoasă. Era ca un nufăr Maricica mea: rece, netedă, străvezie.” [1, p 125]

Fetița-femeie-mama Lastocika e o bucată de carne vie, senzitivă, un organ de simț care tatonează lumea iar lumea, deseori, răspunde plesnind-o peste gură sau învinețindu-i fruntea cu ghionturi de pedeapsă. Este pasionant de urmărit cum matricea stilistică a scriitoarei - acea formă a conținutului [9] - subîntinde o adecvare expresivă la universul psihologic al copilei, deci la lumea de senzori a cărții: simțurile sunt în fruntea frazei prin topica inversată, prin dizlocările sintactice, iar frazele eliptice, cioplite ca niște așchii, sonore ca un pumn de cioburi, ritmează o viață hăcuită, mereu la pândă, ahtiată după un gest de iubire. „Iar întorci cuvintele pe dos” îi reproșează Radu, profesorul de limbă română, de care copila se îndrăgostește neputincioasă, prizonieră a limbii ruse, și prizonieră a propriului destin, de copilă care nu mai e copil, „nici nu fusese

vreodată”. „*La syntaxe est une faculté de l'âme*”, sintaxa e o facultate a sufletului, spunea Paul Valéry [10], iar în „Grădina de sticlă” topica e o artă a rezistenței: realitatea e probabil rodul unei curgeri defetiste, și totuși, răsucirea, răstălmăcirea ei sunt posibile. Toate încercările și constrângerile la care este supusă Lastocika stau sub semnul unui destin aproape cinic, de rezumat printr-o aserțiune care, în frazarea Tatianeii Țîbuleac, e și o matrice stilistică: ce ți-e scris, în frunte ți-e pus. Adesea, fetița-femeie-mamă își încheie povestirile cu un diagnostic implacabil care revine muzical, un leitmotiv naiv și amărui, un fel de îmbrățișare resemnată și tandră a lumii, o capitulare mioritică și o împăcare duioasă cu ordinea lumii: „și așa a rămas”.

„*Am alergat după ea, am prins-o de o mână și i-am aruncat în față. Svetofor, svetofor, svetofor, svetofor. De patru ori, ca la oraș. Учу русский, без него нигде, mi-a spus. Și așa a rămas.*” [1, p. 14, cu traducere în notă de subsol: „Învată limba rusă, fără ea te vei prăpădi.” sublinierea noastră]

Felul în care scriitoarea croșetează frazele, inversând programatic topica, e stilistic o formă de rezistență la curgerea prestabilită și un mod de conjurare a destinului. Oricât de tăioasă și dură, reordonată sintactic, ordinea lumii are parte de o absolvire, iar izbăvirea e una estetică. Subtilă profesiune de credință, o luciditate crepusculară încape între săriturile de fraze și în puzderia de virgule care mărunțesc textul, aliniind ciob după ciob în destinul personajului, lipindu-le altfel: frumusețea nu e niciodată lină, frumusețea e în greșeală, sublimul se naște dintr-un contrast intens, precum lumina pe un perete murdar, desfăcută în curcubeu când trece printr-un ciob de sticlă.

În scrisul Tatianeii Țîbuleac, poezia se cuibărește în interiorul prozei, ca cea din urmă și cea mai adevărată matrioșcă, o inimă de neextirpat. Cu scriitura sa violent poetică, noul roman al Tatianeii Țîbuleac este o declarație de iubire pentru limba română.

Referințe bibliografice

1. Tatiana Țîbuleac, *Grădina de sticlă*. Chișinău: Cartier, 2018.
2. Dumitru Irimia, *Strictura stilistică a limbii române contemporane*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
3. Roman Jakobson, *Poétique et linguistique*. Paris : Minuit, 1963.
4. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot Classiques, 2016.
5. Maria Carpov, *Introducere la semiologia literaturii*. București: Univers, 1978.
6. Maria Carpov, *Captarea sensurilor*. București: Eminescu, 1987.
7. Eugen Coșeriu, *Lecții de lingvistică generală*, trad. din spaniolă de Eugenia Bogoja. Chișinău: Arc, 2000.
8. Tatiana Țîbuleac, *Vara în care mama a avut ochii verzi*. Chișinău: Cartier, 2016.

9. Louis Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii*, 1943 (trad. engl. 1953), trad. rom. de Teodora Popa-Tomescu, reprod. din culegerea *Antologie de texte de lingvistică structurală*, 1997.
10. Paul Valéry, *Choses tues*. Collection blanche en 1941 (in *Tel quel, I*) Paris : Gallimard, 2015.
11. A. J. Greimas, *Du sens I. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 2012.
12. Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București : Univers, 1983.

Inna DANILOVA

doctor în filologie,

Preston Academy of English, Great Britain

LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY AS REFLECTION OF DRUG ABUSE PROLIFERATION IN MODERN SOCIETY

The article focuses on the use of drug names in contemporary fiction which is regarded as the source of scientific information and a mirror of public opinion. With the application of the British National Corpus (BNC) and the Corpus of Historical American English (COHA), it is established that works of fiction reveal the proliferation of drug abuse problem in the twentieth century which has reached an unprecedented scale and become a global epidemic.

Key words: contemporary fiction, XX century, drug names, drug abuse, corpus.

Articolul se concentrează pe utilizarea denumirilor de droguri în literatura artistică, considerată sursă a informațiilor științifice și oglindă a opiniei publice. Prin aplicarea British National Corpus (BNC) și a Corpus of Historical American English (COHA), se constată că lucrările de ficțiune relevă proliferarea problemei abuzului de droguri în secolul al XX-lea, care a atins o amploare fără precedent și a devenit o epidemie globală.

Cuvinte cheie: literatură contemporană, secolul XX, nume de droguri, abuz de droguri, corpus.

During the twentieth century, drug abuse has turned into an acute social problem throughout the world. Gradual spread of narcotic substances among society and their consumption by individuals of different backgrounds, age groups and social status have caused researchers' particular interest. Drugs have been studied by specialists of various fields of science, such as history, medicine, law, sociology, linguistics, and philology.

Linguistic analysis of drug names represents significance as it throws light at systemic relations within a language, and reflects public attitude towards the use of narcotic substances. Diachronic research of the semantic field in question reveals not only its internal transformation within the language system across the centuries, but also the changes in social evaluation of drug consumption for various purposes and the causes behind its proliferation which by now has reached the scale of social epidemic [1, p. 16].

According to the research conducted under the supervision of professor N. Srebryanskaya, the first lexical items denoting narcotic substances appeared in the English language in the IX century, their use was restricted by medical texts [1, p. 74]. The further development of this group of words is characterised by its significant increase and stylistic variation. Starting from nine lexemes in Old English, the semantic field of drug names has grown into a lexical microsystem accounting for estimated 7836 elements in Modern English. However, the extension of the field lacks stability: the XX century witnessed

the exponential growth of its components the number of which soared from 80 to nearly 8000 [1, p. 149]. Clearly, this fact has social implications.

The semantic field of drug names also underwent qualitative changes. The major transformation refers to the key lexeme, the word '*drug*', which acquired the second meaning of '*narcoticsubstance*' in the XIX century [1, p. 122]. Another important factor consists in the connotation change of drug names from mostly neutral to negative, which was caused by increasing cases of recreational drug consumption. Both facts prove the development of drug abuse problem in the XIX century which peaked in the second half of the previous century [1, p. 142].

It is commonly known that works of fiction mirror the epoch in which they were created. Novels, short stories, poems, and other forms of imaginative writing contain multiple details about people's way of life, their clothing, manners, food, and entertainment. More importantly, they reflect what society valued and condemned, what was considered to be a virtue or a vice in different periods of history. Narratives provide a glimpse of contemporaries' opinion which cannot be captured from figures. Therefore, it is essential to examine works of fiction for establishing or confirming social facts as they are powerful viewpoint formers capable of generating perception that last over generations.

Nowadays, it is also acknowledged that fiction is a crucial source of scientific data. As Negrete & Lartigue discovered through their study, "narratives constitute an important means for science communication to transmit information in an accurate, memorable, and enjoyable way" [2, p. 104]. This means that works of fiction are a valid foundation for a scientific research and a rich source of valuable information for various sciences including linguistics and philology.

Due to the advance in information technology and computing, humanities have received an opportunity to significantly accelerate research, especially if it requires examination of a large number of texts. Corpora created in the recent decades, for instance, British National Corpus (BNC) and Corpus of Historical American English (COHA), give access to millions of texts and offer an unparalleled insight into the English language. Using such databases simplifies the way scientific data can be collected and provides researchers with a possibility of thorough, plausible and fundamental linguistic analysis.

Thus, the aim of this article is to demonstrate that fiction of the twentieth century reflects the proliferation of drug abuse in the last hundred years. Examples of works of fiction extracted from the above mentioned English language corpora aim to show how this social evil has reached an unprecedented scale.

First of all, works of modern fiction describe multiple cases of addiction to various narcotic substances. Those include hallucinogens, opiates, stimulants, and other drug types. Consider the following extract from the novel "*Payback*" written by the British writer Russell James:

*“You think I never see junkies in the wards? Every weekend I see kids stoned.” I’m going upstairs.” I was wrong about one thing.” Tamsin pauses at the door to hear what Suzie has to say. “You weren’t on **cocaine**. It was some kind of **hallucinogen**, wasn’t it? What’s in fashion now – one of those with letters instead of a name: **MDA, PCP, LSD?**” Tamsin tosses her head. “**XTC. Ecstasy.**” [3].*

The lexical items in the above example name different kinds of narcotic substances, some of which became fashionable at a certain period of time. The line ‘*Every weekend I see kids stoned*’ unambiguously shows the scale of drug abuse problem which involves even young adults.

Authors of contemporary literature in a rather detailed way describe how narcotics are taken and what effects they cause. See the description below from the novel ‘*The Ladykiller*’ by Martina Cole:

*Then JoJo offered her a tab of **LSD**. She took the proffered tiny scrap of blotting paper and wiped it on to her tongue. Joey did the same. An hour later she was floating somewhere between reality and the fifth dimension [3].*

Works of the best-selling author, English novelist Bernard Cornwell are particularly representative for the analysis of drug culture in the twentieth century. In his novel ‘*Crackdown*’, he masterly depicts a character named Rickie whose life is being ruined under the destructive influence of drugs. The writer also displays the fact that it is a common practice to mix different narcotic substances and take them with alcohol and cigarettes. Consider the extract below:

*“Your son is dying?” I responded inadequately. “Rickie is a drug addict,” he explained gently.... “Specifically Rickie is addicted to **cocaine**,” the senator continued, “but I can’t say he’s particular in his tastes. He uses **crack** and **cocaine** and **amphetamines**, then more **crack** and more **cocaine** and perhaps even a **speedball** to round things off. You know what a **speedball** is, Nick?” – “No.” – “It’s **an injection of cocaine mixed with heroin**. It’s real big boy stuff” – the senator’s voice was very bitter – “and all of that garbage is washed down with alcohol and pickled in nicotine. My son is a dying junkie, but he doesn’t want to die alone so he’s encouraging Robin-Anne to keep him company and now she’s become addicted to **cocaine** and it won’t be very long before she’s smoking **crack** and trying **speed balls**.” [3]*

The given example reflects the disastrous impact of drug abuse on other people’s lives. Drug addicts tend to involve their friends and relatives into the harmful experience. Cornwell’s novel describes more than one life story of the sort. For instance:

*“I knew a girl who got hooked on **cocaine**. She taught in a health club; aerobics, that kind of thing, and the next we knew she was wearing hot pants on a street corner in New York and strutting her **stuff** at the cars. Jesus, if you knew how hard we tried to get her off that **damne dpowder**.” – “Did you succeed?” He paused, and finally shook his head [3].*

The passage confirms the inability of younger individuals to get rid of the harmful addiction and return to a normal life.

Examples from works of fiction reveal the bitter fact that it is predominantly young people who fall victims of the drug addiction. This addiction swiftly turns into obsession that clouds an individual's mind and forces them to act irrationally. Consider another example from Magdalen Nabb's novel *'Death in springtime: a Florentine mystery'*:

*"Have you ever looked at his arms? If your boy's on **heroin** he's not your son any longer. He belongs to the **drug** he's hooked on and he'll do anything to get it. Anything..."* [3].

Another representative piece of recent fiction on the topic of drug use is *'Deliria'* written by an American author Albyn Leah Hall. Through an American narrator Claudia, A. Hall describes challenges a typical drug addict of the twentieth century has to face. This includes having a second trimester abortion because she was too stoned to notice her pregnancy, attending Narcotics Anonymous meetings and going to therapy, taking an AIDS test. The extract below displays the main characters' involvement into crime:

*We have arrested your boyfriend, Brendan McNally, for possession of **hashish and two tabs of LSD**, found on his person on Camden Lock, NW1. Subsequently we have reason to believe that he is keeping additional **narcotics** on the premises and we have a right to search your home without a warrant* [3].

The same novel reveals the fact that recreational consumption of narcotic substances covers vast society strata. The problem has become deep-rooted and proliferated into different social groups, for example:

*"Do you smoke **hashish**?" – "No." He leans down, squatting before me.' You can tell me,' he says confidentially. '**Hash** isn't such a big deal. We've even tried it; the lads and I. Everyone does it.'* [3]

Contextual analysis demonstrates that in works of fiction drug names are used alongside lexemes which have a strong negative connotation, namely: *death, die, abuse, overdose, depression, misery, fatality, violence*, and others. Consider the examples below from B. Cornwell's *'Crackdown'* and Kim Newman's *'Bad dreams'* respectively:

*The worst thing about **cocaine** is that once it has exhausted all the dopamine from the brain, then what's left is a black hole of **depression** so big and so awful that not all the **misery** in the world can fill it. People try to beat that **misery** with **barbiturates**, but nothing can cure it because you've taken away from yourself all chance of feeling pleasure* [3].

*Clive drew the **heroin** into the syringe, filling it to capacity.' She'll **overdose**,*' he warned [3].

Gradual spread of drug addiction among different social groups led to the development of a certain category of illegal business which implies crime such as murder, trafficking, illegal drug production and trade and, consequently, police involvement. Description of such activity can also be found in

contemporary fiction. For instance, see extracts from K. Newman's 'Bad dreams' and G. Butler's 'Coffin in fashion':

*Clive ... collected on a small **cocaine deal** with a Senior Lecturer in Romance Languages. There were some people you could trust, after all. There was another staple seller. Like Moet et Chandon or Chanel No. 5. The preferred **drug** of old money, and, by extension, of the nouveau mob. His most **loyal cocaine customers** were in the City, Whitehall and the Palace of Westminster [3].*

***Drugs** did come into this story, that had to be recognized, and no doubt the police investigating team knew more about that than he did. But he knew enough, because he knew about Rose and Joe Landau. **Drugs** were floating around this case. It was something about the times that **drugs** should be so easily come by. **LSD** was the new one. All you seemed to need was the right ingredients and a competent chemist. Make it in your own backyard [3].*

Contemporary authors create images of notorious characters who thrive on distributing and selling drugs. See the extracts below from Simon Gandolfi's novel 'Alistair MacLean's golden girl':

*Nothing but the best for the **murderous pigs of the cocaine trade**, Trent thought, anger and fear sour in his throat. **Drug barons**, the newspapers called them, giving the pigs a glamour in which to revel [3].*

Another British writer Frederick Forsyth, master of the international thriller, depicts 'a heroin tsar' in his crime novel 'The negotiator':

*The man they wanted was a **New Zealand-born heroin tsar**, sought in a dozen countries but slippery as an eel. The good news was he was expected to show up with a large coke consignment for processing, cutting and distributing [3].*

Besides common literary words modern English fiction contains various slang items naming narcotic substances. This manifestation of the drug culture is well reflected in the novel "Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict" by American beat generation writer William S. Burroughs published in 1953. For example, in the novel lexemes *nembies*, *benny* and *goof balls* are slang terms for *barbiturates*:

*This night Herman was knocked out on **nembies** and his head kept falling down onto the bar [4].*

*Or take two strips of **benny** and two **goof balls**. They get down there and have a fight. It's a good drive [4].*

For an accurate description of actions and characters in the criminal fringe in New York, Kentucky, New Orleans and Mexico City, the author uses such words as *weed*, *tea*, *hash* to name marijuana, for instance:

*Pushing **weed** looks good on paper, like fur farming or raising frogs [4].*

*I can smoke a stick of **tea** and enjoy a glass of California sherry and a **hash** [4].*

Other slang terms that can be found in the novel include *stuff*, *junk*, *Henry*, *Charly*, and others which are all used in the negative context:

I was learning to hide my stuff carefully – ‘stash it,’ as they say in the trade – so Roy and Herman couldn’t find it and take some [4].

All that good Henry and Charly. When you shoot Henry and Charly, you can smell it going in [4].

Frequency of drug names in corpora is an important factor to describe the spread of drug abuse in the previous century. To specify, data provided by Corpus of Historical American English indicate in which decade specific narcotic substances were more or less used. For instance, frequency of the word ‘*cocaine*’ shows that the use of the drug peaked in the 1980s: 575 cases which is nearly twice as high as in the 1990s with 272 cases. For *heroin* the figures are 665 hits in the 1970s and 274 in the 1980s. *LSD* – 145 uses in 1960s, 86 in the 1970s. *Hashish*: 48 – in 1970s, 26 – in the 1960s, *marihuana*: 399 hits in the 1980s, 319 in the 1970s, *amphetamine*: 76 uses in the 1990s, 20 in the 1970s [4].

To conclude, drug use has become a popular topic of modern-day fiction which contains multiple evidence of this acute problem of the twentieth century. The scale of narcotic addiction in contemporary society is reflected in the works of British and American authors who depict lives of those who take, distribute and produce illegal substances. Literary characters are involved into drug business and lack strength to resist the harmful habit. Significant assistance is provided by contemporary and historic English language corpora which accelerate the collection of representative material for literary and linguistic analysis.

Bibliography:

1. Srebryanskaya, N., Danilova, I. *Dynamic aspects of the language. Linguistic and extra-linguistic factors of evolution in the semantic field ‘narcotic substance’ in the English language from 9th to 21st centuries.* – Voronezh: Voronezh State Pedagogical University, 2015.
2. Negrete, A., & Lartigue, C. *The science of telling stories: Evaluating science communication via narratives (RIRC method).* Journal Media and Communication Studies, 2(4), 98-110., 2010
3. British National Corpus, <http://www.natcorp.ox.ac.uk/>
4. Corpus of Historical American English, <https://corpus.byu.edu/coha/>

Hristina DOROFTEI

doctor în filologie, Universitatea "Petru Maior",
Târgu-Mureș, România

ÎNCHISORILE COMUNISTE DIN ROMÂNIA

Intrarea trupelor sovietice în România în 1944 a dus la opoziția instaurării regimului totalitar. Dacă cea mai activă formă anticomunistă o reprezenta cea armată (din munți) și celelalte organizări de rezistență au contribuit la îngreunarea *înscăunării* comunismului. Cercetătorii comunismului vorbesc despre trei perioade ale regimului penitenciar românesc, faze care depindeau de contextul politic extern și intern: 1949-1953 – maximul terorii, apoi anii unei indulgențe discrete (1954-1956) și *Anul Genevei*, 1955.

Lucrarea de față prezintă închisorile comuniste (Pitești, Aiud, Gherla, Jilava, Sighet) din punct de vedere arhitectonic și prin viziunea subiectivă a celor încarcerați acolo.

Cuvinte-cheie: comunism, detenție, deținut politic, închisorile comuniste din România

The entry of Soviet troops into Romania in 1944 led to the opposition of the establishment of the totalitarian regime. If the most active anti-communist form was represented by the army (from the mountains) and the other resistance organizations contributed to the impoverishment of communism. Researchers of communism speak of three periods of the Romanian penitentiary regime, phases that depended on the external and internal political context: 1949-1953 - the maximum of terror, then the years of discrete indulgence (1954-1956) and the Year of Geneva, 1955.

The present paper presents the communist prisons (Pitești, Aiud, Gherla, Jilava, Sighet) from the architectural point of view and the subjective vision of those imprisoned there.

Key words: communism, detention, political prisoner, communist prisons in Romania

După intrarea trupelor sovietice în România – în 1944 – o parte însemnată a populației s-a opus instaurării regimului totalitar. Dacă cea mai activă formă anticomunistă o reprezenta cea armată (din munți) și celelalte organizări de rezistență au contribuit la îngreunarea *înscăunării* comunismului. Într-un studiu, Doru Radosav aduce în discuție importanța implicării civice în rezistența antitotalitară prin „organizații și grupări civile care au făcut permanent propagandă anticomunistă (...). Un al doilea grup de acțiuni sunt cele cu *implicarea intelectualilor*: cercuri de intelectuali laici și clerici, construite ca grupuri de reflecție și de întreținere a ideilor anticomuniste (...). Se poate degaja și o *implicare studențească* în rezistența anticomunistă, în forme și exprimări variate”¹. Toți cei implicați în astfel de grupuri sau cei care cunoșteau existența lor, dar nu anunțau autoritățile erau arestați. Cercetătorii comunismului vorbesc despre trei perioade ale regimului penitenciar românesc, faze care depindeau de contextul politic extern și intern: „Perioadei 1949-1953 îi este unanim recunoscută nota de paroxism a terorii, cu cele mai multe victime și cu cele mai inumane mijloace. Au urmat anii așa-zisei relaxări, 1954-1956. *Anul Genevei*, 1955, a însemnat momentul maxim al refluxului represiunii, din toamna anului

1956 trecându-se gradual la cea de-a doua perioadă de maximă teroare, 1958-1962.”²

Închisoarea este parte importantă a sistemului carceral care – potrivit lui Foucault – împreună „cu formele lui multiple, difuze ori compacte, cu instituțiile lui de control și de constrângere, de supraveghere discretă și de coerciție insistentă, asigură comunicarea calitativă și cantitativă dintre pedepse; înscrie sau dispune conform unor ramificări subtile pedepsele mici și pe cele mari, indulgența și asprimile, notele proaste și condamnările cele mai mărunte.”³ Închisorile comuniste nu aveau doar rol punitiv, ci și intimidant prin etalarea forței regimului politic instaurat. Pentru a-i transforma în ființe obediente, detenția a apelat la câteva mijloace de înlănțuire a acestora: hrana insuficientă, refuzul (de cele mai multe ori) asistenței medicale și a tratamentelor medicamentoase, înghesuirea unui număr dublu sau triplu de deținuți într-o celulă, lipsa igienei și a aerisirii, aplicarea pedepselor abuzive și utilizarea torturii fizice și morale, folosirea hainelor, a lenjeriei de corp și a lenjeriei de pat murdare și rupte, frig permanent în timpul iernii și căldură sufocantă în timpul verii, apelarea la turnători, interzicerea scrisorilor, a pachetelor și a vizitelor membrilor familiei, interdicția dialogului cu deținuții de drept comun și cu ceilalți „politici”, oprirea mijloacelor de informare, introducerea (uneori) în mâncare a somniferelor și a substanțelor pentru diminuarea rezistenței fizice și intelectuale, supunerea la munci grele și la stres cauzat de supravegherea prin vizetă.

Aplicând condițiile acestea de detenție, s-a încercat suprimarea opozițiilor, transformarea lor în indivizi obedienți, ușor de manipulat și de controlat. Pentru a rezista și pentru a lupta cu gardienii, deținuții au apelat la arme modeste, dar inteligente, care le-au oferit mici victorii de ordin moral: „Ingeniozitatea, răbdarea, calmul, stăpânirea de sine și simțul indispensabil al umorului au fost de-aici înainte mereu utilizate în acest lung război al nervilor, dus cu temnicerii noștri. Un război de uzură neînchipuit, dus până dincolo de limitele imaginabile ale rezistenței (...).”⁴

1. Pitești

Potrivit *Dicționarului-ului Penitenciarelor din România comunistă*, penitenciarul de la Pitești (situat în afara orașului, „departe de orice locuință și deci de privirile indiscrete ale unor cetățeni curioși.”⁵) este construit prin 1900, având o capacitate de 60-70 de locuri. În 1941 este ridicată o altă clădire, în formă de „T”, care conține 96 de încăperi: „Celularul se afla pe latura lungă a *formeii geometrice* și îi cuprindea pe deținuții condamnați la muncă silnică sau la temniță grea. Laturile mici ale «T»-ului erau destinate celor cu *închisoarea corecțională* și tot aici se afla și celebra Cameră 4 Spital, fosta infirmerie a închisorii – desființată în 1948 –, devenită în perioada *reeducării* principala incintă de tortură.”⁶

În anul 1952 ajunge aici și Ion Ioanid. Acesta o descrie în trei dintre cele cinci volume ale memoriilor sale de (post)detenție. În urma primei șederi, el realizează, în stilu-i caracteristic, o radiografie clară a penitenciarului Pitești: „Construcție în formă de T, așezată la bariera orașului spre Găvana și orientată N.V. – S.V. (...) Fusesse terminată sub guvernarea lui Armand Călinescu și folosită încă în acea vreme ca închisoare pentru deținuți politici în timpul prigoanei împotriva legionarilor. Avea două etaje, parter, subsol și pivniță. (...) Celula avea 4 m. lungime pe 2 m. și ceva lățime. Pe una din laturile mici ale dreptunghiului era ușa, pe cealaltă, fereastra cam de 50 pe 80 cm., prin care pătrundea lumina soarelui, cum n-o mai văzusem de la arestare.”⁷ De asemenea, Ioanid prezintă și modul în care sunt așezate paturile în celulă, precum și pe cei care le folosesc: „De-a lungul peretelui din dreapta, mai aproape de ușă, erau două paturi suprapuse. În cel de jos stătea J. Milcoveanu, în cel de sus, Dobrin. Către fereastră, la peretele din stânga, alte două paturi suprapuse: jos dormea Păun Lepădatu, deasupra Radu I. Gr. Radu.”⁸ În închisoarea de la Pitești, după 1944, sunt încarcerați oameni politici care se opun regimului comunist, legionari și studenți.

Din 6 decembrie 1949 începe „reeducarea”, până în vara lui 1952, timp în care regimul de detenție se transformă în regim de exterminare fizică și morală. Virgil Ierunca afirmă că „Scopul Securității, inițiind reeducarea de la Pitești, nu era numai de a doborî forțele vii ale unei mișcări politice, ci de a anihila metodic și fără posibilitate de recuperare forța de opoziție a totalității tineretului deținut.”⁹ De asemenea, „fenomenul Pitești” urmărește *dresarea* oamenilor, transformarea lor în *non-ființe*, utilizând cele mai umilitoare schingiuniri. Ruxandra Cesereanu descrie una dintre torturile practice la Pitești în perioada „reeducării”, fecalizarea și imitarea porcilor, cu scopul abolirii ființei umane: „Una dintre tehnicile specifice la care apelau Țurcanu și echipa sa de torționari era fecalizarea victimelor: acestea erau astfel reduse la stadiul de excremente și, în același timp, silit să consume excremente, ca să-și uite și să-și piardă umanitatea. Terciu din închisoare prilejuia, la rândul lui, o tehnică aparte: reeducații erau siliți să grohăie, imitând porcii, și apoi să rămână muți”¹⁰. Într-un articol din *România literară*, Sorin Lavric observă repercusiunile „fenomenului Pitești” asupra mimicii celor care au intrat în contact cu acesta: „inexpresivitatea mată a chipurilor. O piele împăstată care se întinde ca un pergament uscat pe o osatură asimetrică, ochii având o opacitate de robot din care a dispărut urma vreunei emoții: e faciesul clasic al activistului de partid, brutal, docil și insolent. (...) Există o singură excepție: Eugen Țurcanu. Un bărbat frumos, impunător, cu ținută de atlet și cu o ardoare în priviri care, în alte împrejurări, ar fi atras atenția femeilor. Un exemplar reușit la care biologia a fost surclasată de o zdruncinare interioară cu efecte monstruoase. (...) De cealaltă parte, fotografiile victimelor îți dau impresia unei galerii de fantome livide: fețe îngustate de inaniție, priviri hipnotizate de teroarea suportată și

rareori cîte o fizionomie de amprentă nobilă: Calciu, Oprișan sau Nuți Pătrășcanu.”¹¹

Oamenii din afara zidurilor pușcăriilor comuniste nu cunoșteau regimul real de detenție la care erau supuși deținuții politici; nici măcar familiile lor nu aveau voie să cunoască locul în care erau încarcerati și transferurile pe care le făceau de-a lungul anilor de ispășire a pedepsei; doar rareori, când se aproba cererea pentru pachete, familiile erau înștiințate despre locul în care erau reținuți. Asta se întâmpla deoarece toate activitățile membrilor Ministerului de Interne se desfășurau pe ascuns, sub pecetea secretului de stat și a anonimatului: „În lumea din afara închisorii nu se cunoștea nimic din cele ce se petreceau acolo. Comuniștii intitulaseră pompos închisoarea Pitești – «Centru de reeducare studențească». (...) Zvonuri a căror origine nu putea fi verificată, dar care porneau cu certitudine din cercurile Ministerului de Interne, lăsau să se creadă că viața studenților nu este periclitată, ba dimpotrivă că li s-au creat adevărate condiții umane, că au la dispoziție, pe lângă o alimentație decentă, sală de lectură, cinematograf, cursuri de readaptare profesională, distracții etc.”¹²

Conform aceluiași *Dicționar*, începând cu anul 1944, la conducerea penitenciarului de la Pitești au fost șapte directori: „Vasile Stănescu (1944-1949); comandantii locotenent-major Alexandru Dumitrescu (1949-1951), locotenent-major Anton Kovacs (1951-1953), locotenent Victor Savu (1953-1954), căpitan Petre Mîndreș (1954-1956), maior Ștefan Ivașcu (1956-1958), maior Sebastian Cîrstoiu (1958-1961), maior Mihai Toma (1961-1977, dată la care penitenciarul Pitești s-a desființat).”¹³

Majoritatea deținuților au trecut prin închisoarea de la Pitești. Ion Ioanid își amintește structura acesteia, fiind încarcerat aici de trei ori: „Am pătruns într-o sală, cu ciment pe jos, lată de vreo șase metri și care se întindea pe toată lungimea acestei aripi a clădirii. În peretele din dreapta, sus, la înălțimea capului, o singură ferestruică dădea spre o curte interioară, chiar la nivelul solului. Iluminatul sălii era asigurat de două becuri destul de slabe, aprinse zi și noapte.”¹⁴ Imaginea inițială se completează cu alte impresii deloc satisfăcătoare: „lipsă de lumină, de aer, de spațiu și de căldură. O jumătate de oră mai târziu, cu ocazia împărțirii mesei, am mai adăugat pe listă și lipsa de hrană. Primisem în gamelă un polonic de apă caldă și limpede, în care pluteau câteva foi de varza acră!”¹⁵ De asemenea, în voluminoasa lucrare, Ioanid relatează și perioada care le-a dat gardienilor și reprezentanților M.A.I.-ului bătăi de cap: greva din 1956, când la conducerea penitenciarului era crudul căpitan Mîndreș. Deținuții au ales acea modalitate de protest datorită regimului de detenție insuportabil, atât din punct de vedere al condițiilor de trai (reducerea rației alimentare, lipsa igienei, frigul sau toropeala), cât și a măsurilor abuzive ale angajaților închisorii, care – pe lângă pedepse dese aplicate pentru orice abatere neînsemnată de la regulament – refuzau să le acorde asistență medicală bolnavilor, al căror număr crescuse în urma supunerii la acel regim de

exterminare. Greva la care au participat în jur de 150 deținuți politic a dus la demiterea directorului închisorii și îmbunătățirea regimului de detenție: „Faptul însă că, imediat după grevă, situația s-a schimbat radical, aducând o ameliorare a condițiilor de detenție și a atitudinii administrației față de noi, culminând cu înlăturarea lui Mândreș și chiar cu arestarea lui, ne-a făcut să tragem concluzia că M.A.I.-ul ținea neapărat să se desolidarizeze de abuzurile săvârșite sub domnia lui în Pitești.”¹⁶ În urma grevei din 1956 nu doar că s-a ameliorat viața în închisoarea din Pitești, dar gardienii au renunțat la spionarea deținuților, permițându-le să comunice cu celelalte celule ale politicilor sau chiar cu deținuții de drept comun: „Nu ne mai spionau prin vizetă și nu mai ascultau pe la uși. Delăsarea «vigilenței» ajunsese atât de departe, încât renunșasem aproape complet la mijloacele noastre clandestine de comunicație. Morsele căzuse în desuetudine. Acum se discuta în gura mare de la o fereastră la alta”¹⁷. Artistul plastic George Tomaziu ajunge de două ori după grațiile închisorii din Pitești. Cea mai pregnantă amintire o are din vara lui 1955. Imaginația lui de artist compară acest penitenciar cu o cratiță încinsă în care urmează să moară – prăjiți – insignifianții deținuți: „închisoarea din Pitești putea fi comparată cu o enormă cratiță, uitată pe plita încinsă, dintr-o casă părăsită. Iar în cratiță își dă sufletul o găleată de plevușcă pescuită în râu.”¹⁸ Acesta a ajuns la pușcăria din Pitești în timpul *domniei* lui Mândreș și a beneficiat de primirea originală a căpitanului, amețit de aburii alcoolului. Totodată, Tomaziu nu poate uita efortul pe care-l făceau zilnic deținuții pentru a putea suporta îmbulzeala, canicula și mirosul pestilențial care au contribuit la îngreunarea detenției: „Am fost vârat într-o celulă aflată pe culoarul etajului clădirii albe, toate aveau aceleași dimensiuni cu cele de la Malmaison, puteau intra doi sau trei deținuți. Erau însă cel puțin șase în ea. Vara lui 1955, deosebit de călduroasă, înainta, numărul deținuților creștea și el. În luna august, cei 18m³ ai celulei erau împărțiți de douăzeci de oameni. Doisprezece în cele șase paturi suprapuse, ceilalți pe podea (fiind din lemn, ne permitea să profităm de evaporarea apei cu care o îmbibam dimineața, când chipurile o spălam).”¹⁹

Penitenciarul Pitești va rămâne în conștiința socială ca locul în care s-a pus în aplicare, sub tortură, odiosul plan de creare a „omului nou” prin „reeducare”.

2. Aiud

Închisoarea Aiud, cea mai mare din Transilvania, este atestată documentar din 1786 ²⁰. De-a lungul anilor, datorită numărului în continuă creștere a deținuților, închisoarea se mărește. Conform *Dicționarul-ului Penitenciarelor din România comunistă*, între anii 1881-1882 este construită celebra „Zarcă” (cuvânt provenit din maghiară, înseamnă „carceră”, loc de izolare), având 64 de celule. Între 1889-1892 sunt construite trei etaje, în forma literei „T” (312 celule, dependințe, și un spațiu special amenajat pentru tortură). La mijlocul

anilor '50, când închisoarea devine neîncăpătoare, „principalele corpuri de clădire ale stabilimentului erau «Celularul mare» (cu 365 de celule de câte patru persoane, dar în care erau cazate adesea câte opt persoane), secțiile 6 și 5 (cu aproximativ 100 de celule de 5x5 m, care puteau adăposti între 10 și 16 persoane, cu un total de 1300-1500 de deținuți), Zarca (putea găzdui între 600 și 1200 de persoane), fabrica și spitalul. «Celularul mare» beneficia de sistem de încălzire centrală (nefuncțional), sistem care favoriza comunicarea între deținuți prin intermediul alfabetului Morse. Spitalul, o clădire cu trei etaje, adăpotea 40 de paturi (...)»²¹.

La penitenciarul Aiud existau și două ateliere: tâmplărie mecanică și lăcătușerie mecanică. Fiecare atelier avea de îndeplinit o normă de lucru; deținuții acceptau să lucreze în cadrul lor pentru a părăsi celulele și pentru a avea o mai mare libertate de mișcare și posibilitatea de a vorbi cu colegii de echipă, deși erau intens supravegheați. Deși rezultatele cerute erau peste puterea lor fizică, mulți îmbolnăvindându-se și accidentându-se datorită efortului depus și a condițiilor grele de lucru, ei continuau să lucreze fie pentru că erau obligați, fie pentru că asta îi apropia de normalitatea vieții în libertate.

Ruxandra Cesereanu vede penitenciarul din Aiud ca pe „o corabie plutind pe Styx (...). Corabia tenebroasă trimite evident la Styx și la luntrașul Caron, iar căpitanul galerei nu ar putea fi decât Caron, dar unul care nu traversează infernul, ci s-a împotmolit în străfundurile lui.»²²

Conform lui Constantin I. Stan, la Aiud, „în septembrie 1951 au ajuns primii studenți «reeducați» din închisoarea piteștitană»²³, însă ei nu au reușit să instaureze teroarea și „reeducarea” deoarece cruzimea lor nu se ridica la nivelul cruzimii lui Țurcanu și a partenerilor lui de schingiuire, dar și datorită muncii din ateliere care le ocupa mare parte din zi deținuților deoarece normele de lucru erau ridicate. Însă aici a avut succes mai mare „reeducarea prin convingere” sau „a doua reeducare”, numită astfel pentru a o deosebi de cea creată la Pitești. Aceasta nu atingea gradul de cruzime al predecesoarei sale, dar tot reușea să provoace spaimă. Ion Ioanid, în *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, pomenește despre aceasta, afirmând că scopul urmărit era „compromiterea fiecărui deținut în parte în ochii camarazilor lui, subminarea încrederii reciproce care domnea între ei și destrămarea solidarității care-i făcea uniți și rezistenți la orice capitulare.»²⁴. Ion Ioanid dezvăluie că „reeducarea” din Aiud urmărea lepădarea legionarilor de doctrina și de conducătorii lor. Acest obiectiv era dus la îndeplinire de ofițerul politic Iacob, comandantul închisorii Aiud, colonelul Coler (sau Koller) și adjunctul lui, împreună cu colonelul Gheorghe Crăciun. Proiectul presupunea parcurgerea unor etape dinainte stabilite: „oamenii ministerului de interne au selecționat și izolat din serie de vârfuri, personalități marcante ale mișcării legionare aflate în detenție la Aiud, cu care au purtat apoi lungi convorbiri încercând să le convingă să accepte oferta regimului: libertatea tuturor legionarilor, condiționată de desolidarizarea lor de trecut, (...). Pe lângă convorbirile purtate cu cei aleși și

izolați, li s-a mai pus la dispoziție și presa, iar câțiva din ei au fost (...) plimbați (...) prin diferite colțuri ale țării pentru a li se arăta realizările regimului (...).²⁵ În urma acestor activități persuasive, unii legionari au cedat, alții nu. Celor din urmă li s-a înăsprit regimul de detenție, reducându-li-se hrana, trimițându-i la Zarcă, sau ținându-i în izolare și în lanțuri.

În toamna anului 1958, conducerea închisorii a fost dată în primirea colonelului Gheorghe Crăciun (fost muncitor cazangiu la Atelierele Grivița din București; după intrarea în PCR a primit funcții importante în cadrul Securității), considerat parte – în secret – din Mișcarea Legionară până la numirea lui în conducerea penitenciarului Aiud. Demostene Andronescu, fost deținut, îl schițează în culori întunecate: „Autodidact și semidoct, ca majoritatea autodidacților, înzestrat însă cu o inteligență nativă și cu un deosebit talent oratoric, el s-a făcut remarcat printr-un discurs ținut cu ocazia manifestațiilor care au avut loc la Cluj, în august 1940, împotriva Dictatului de la Viena.”²⁶ Gheorghe Crăciun (director al Penitenciarului între noiembrie 1958 – octombrie 1964) era un individ dur, ranchiunos, dispus să continue reeducarea începută de comuniști la Pitești și să înăsprească regimul de detenție până la exterminarea celor care o refuză: „Reeducarea de la Aiud a fost una ideologică. Discursul celor reeducați, fie că era vorba de o «convertire» reală sau doar de prefăcătorie, era unul procomunist, cu pregnante accente propagandistice. (...) Numită «spălarea creierului» sau «reforma gândirii», reeducarea de la Aiud a fost strâns legată de numele lui Gheorghe Crăciun, acuzat de numeroase abuzuri (...). Dacă în varianta Pitești tortura a fost pionul principal, la Aiud cheia procesului reeducării a fost limbajul.”²⁷ Pentru a nu ceda ispitei celei de-a „doua reeducări”, deținuții din Aiud (și nu doar din Aiud) au apelat la resurse interioare și s-au solidarizat.

Nicolae Mărgineanu a trecut prin această închisoare, pe care a descris-o în paginile memoriilor sale, axându-se, în special, pe imaginea Zarcăi: „Faimoasa «zarcă» de la penitenciarul din Aiud – în care și-au găsit moartea sute de deținuți – era vechea clădire a închisorii, care servea drept loc de pedeapsă (...), zidită la începutul veacului (...) de prefectul maghiar din acea vreme, contele Teleki (...). Ironia soartei a făcut ca la Aiud să ajungă și contele Adam Teleki, fiul fostului prefect, care a ridicat «înfricoșătorul mormânt»”²⁸ La venirea lui în acel loc, profesorul Mărgineanu a trebuit să se adapteze unui regim de viață dus până la limită deoarece conducerea penitenciarului nu era dispusă să cheltuiască prea mulți bani pentru hrana lor: „La zarcă am fost cazați în aripa dreaptă a etajului, vecină cu bucătăria și baia. Am fost așezați câte unul în celulă (...). Camerele aveau doi pe patru metri, iar fereastra era, din fericire, spre soare. (...) bec nu aveam. (...) La ora 5 a sunat deșteptarea, iar după un ceas am primit terciul. Nu cred să fi avut mai mult de 50 de grame de făină. (...) Înspre orele nouă sau zece (...) soarele pătrunsese deja în cameră, rămânând din fericire până la apus. A fost un mare noroc deoarece lemne de foc nu am primit decât la 15 ianuarie”²⁹.

Preotul ortodox Zosim Oancea vede în forma închisorii – acel T – o cruce în care sunt pedepsiți făcătorii de rele: „O cruce pregătită de ocupația străină pentru a chinui pe Români, devenită acum Cruce de chinuire a Românilor de către Români. (...) m-au impresionat imensele plase de sârmă, care legau între ele coridoarele de pe o parte și de alta a aripilor. Rostul plaselor (...) era de a opri sinuciderile prin aruncarea de la etaje.”³⁰ Același fost deținut consideră închisoarea de la Aiud drept „cea mai grea temniță din Sud – Estul Europei.”³¹ George Tomaziu – într-un mod persiflator – numește închisoarea, „templu”³², iar Zarca este considerată „Sfânta Sfintelor”³³. Nicu Păun consideră penitenciarul transilvănean, „balaur”³⁴ care înghite oameni (pe unii i-a înghițit definitiv!), fără paturi, doar cu saltele aruncate pe jos, în praf.

Conform *Dicționarului Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, penitenciarul din Aiud „a fost catalogat de *categoria I*, (alături de Gherla și Jilava), fiind destinat deținuților politici. Conform unei decizii luate în 1947 de către Dimitrie Băzalan, directorul Penitenciarelor și al Institutelor de Prevenție, închisoarea Aiud urma să fie destinată majorilor, adică celor cu pedepse grele (...)”³⁵.

3. Gherla

Potrivit informațiilor *Dicționarului Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, închisoarea din Gherla a fost dată în folosință în 1787, în urma transformării cetății în penitenciar din ordinul împăratului Iosif al II-lea, având un număr de șapte celule mari pentru bărbați și două camere încăpătoare pentru femei. În perioada 1857-1860 a fost ridicat pavilionul central al închisorii pe trei nivele, având forma literei „U”. Acesta era numit „Celularul Mare” și „cuprindea 36 de încăperi spațioase.”³⁶ Apoi, între 1859-1860, a fost ridicată o clădire mai mică, pentru birourile administrative ale fabricii de mobilă. Din informațiile culese din același *Dicționar...*, penitenciarul a suferit multe modificări în perioada comunistă, notabile fiind transformarea unor ateliere în dormitoare pentru ofițeri și în birou pentru ofițerul de serviciu, modificarea birourilor administrative de aprovizionare în sală de ședințe pentru angajați și prefacerea celor două biserici (ortodoxă și greco-catolică) în bucătărie.

Deținuții politic trecuți pe la închisoarea de la Gherla o descriu în amintirile lor. Lui George Tomaziu îi revin în minte „zidurile groase ale unei închisori atât de celebre în țară încât numele ei, Gherla, a devenit comun: *pușcărie = gherlă*. (...) era vorba de o vastă întreprindere penitenciară cu filiale multiple: tâmplărie, tinichigerie, fabricarea nasturilor și a altor obiecte din corn.”³⁷ Și Nicolae Mărgineanu pomenește de „al doilea penitenciar mare din Transilvania, zidit și el, ca și cel din Aiud, pentru bieții țărani români, care nu au uitat nici de răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan și nici de revoluția lui

Avram Iancu. (...) sub regimul stalinist, cele două închisori s-au dovedit a fi neîncăpătoare”³⁸.

Dumitru Bordeianu, deținut legionar trecut prin „reeducare”, nu poate uita imaginea acestei închisori, dar nici senzațiile de frică de moarte și claustrare resimțite aici, mai accentuate decât în celelalte penitenciare. Cei care mureau aici, ajungeau în unul dintre cele două cimitire situate în partea de sud a închisorii: „A fost clădită pe timpul împărătesei Austriei, Maria Thereza. E o fortăreață înconjurată de un șanț adânc, ce-și lua apa din Someș. Avea două clădiri cu câte un etaj, Zarca și Secția, cu celule și camere mai mari și mai mici. După 1848, stăpânii Transilvaniei au clădit o a treia închisoare în formă de U culcat, cu o capacitate de mii de deținuți, cu camere și celule, plase de sârmă groasă, ca la Pitești, și un coridor de un metru între celule. Pe partea dinspre celule, la cele două capete ale clădirii, la etajele 2 și 3, se găseau camere mari cu o capacitate normală de 70 de locuri. A fost un timp când aceste camere erau populate cu peste două sute de deținuți.”³⁹ Bordeianu consideră că aici, în timpul comuniștilor, au fost schingiuiți și omorâți mai mulți oameni decât la Pitești sau în oricare alt loc de detenție. Asta a fost posibil datorită formei construcțiilor și a celor două curți interioare care favorizau desfășurarea operațiilor de masacrare în numele „binelui poporului”: „Clădirea mare avea două intrări, una spre curtea interioară și alta spre curtea cu ateliere. Curtea interioară avea spre sud o poartă care conducea la ateliere. Închisoarea era împrejmuită cu un zid înalt de 4 metri, prevăzut din loc în loc cu foișoare de pază, asigurată de soldați înarmați. Pe lângă zid era un spațiu larg de 3 metri, greblat și împrejmuit cu un gard de sârmă ghimpată, înalt și el de 2 metri.”⁴⁰ Spiritul de observație al deținutului timorat a înregistrat – fără a-și propune asta – fiecare element component al închisorii, de la imaginile exterioare până la cele interioare, rezultând o descriere minuțioasă, utilă celor care au avut norocul de a nu-i trece pragul, dar interesați de structura ei: „Ușile erau din lemn masiv, îmbrăcat în tablă groasă, cu două zăvoare puternice, sus și jos, și o broască mare pentru încuiat cu cheia. La mijloc, ca la orice ușă de închisoare, se găsea vizeta mare pe unde se servea masa și deasupra acesteia o alta mai mică, pe unde se observa în cameră.”⁴¹

Florin Constantin Pavlovici a trecut pe la Gherla spre sfârșitul perioadei de încarcerare, în vara anului 1963. El recunoaște că-i era teamă de acest penitenciar deoarece auzise multe despre torturile îngrozitoare aplicate deținuților: „Sub înfățișarea aceea de cazarmă bine întreținută, se ascundea unul dintre cele mai murdare sedii ale torturii. Chiar în față, se înălța corpul principal al închisorii, o clădire cu trei etaje, unul dintre celularele în care urma să ajungem cu toții, după izolarea obligatorie prin camerele de carantină.”⁴² Prima impresie este negativă, fixându-i-se în minte obloanele ferestrelor și murmurul condamnaților: „gratiile metalice ale ferestrelor erau mascate cu obloane și jaluzele de lemn, ale căror lamele fuseseră înțepenite anume: de afară să nu se vadă nimic, dinăuntru (...) să se vadă doar cerul. Se auzeau în schimb sunete

nedeslușite, un gel de zumzet de livadă, asaltată de bondari și albine (...). Era respirația miilor de prizonieri, în interiorul zidurilor, pe care nici o lege a tăcerii nu o putea împiedica.”⁴³

Tertulian Langa scrie despre „Casa galbenă”, așa cum era denumită de către locuitorii Gherlei, pușcăria. Acesta relatează despre „obloanele din scânduri pe care ura proletară le instalase la ferestre ca să ne ia lumina”⁴⁴ și despre frigul îndurat deoarece țevile de încălzire nu funcționau, unica lor utilitate constând în schimbul de informații dintre celule: „Stăteam pe burtă sub un pat, cu gura lângă țeava de calorifer ce străbătea peretele pentru a trece dincolo, la camera 122 a celularului din Gherla, țeavă ce nu ducea căldură, căci, de pe timpul stăpânirii ungurești din Transilvania, sistemul de încălzire nu mai era în funcțiune, cu scopul cu care fusese instalat; în schimb, el funcționa perfect ca mijloc de comunicare”⁴⁵.

Lui Augustin Neamțu îi revine în memorie imaginea carantinei în care au fost ținuți la sosire; penitenciarul din Gherla nu face excepție de la această măsură ce provoacă disconfort și agitație, completate de înfometare (sosirea în fiecare închisoare avea o scurtă perioadă de tranzit, de acomodare, în care deținuții nu primeau mâncare): „Nu erau paturi, erau întinse pături pe mozaic, de-a lungul pereților și dormeam pe jos.”⁴⁶

Și pastorul luteran Richard Wurmbbrand a fost închis la Gherla, de două ori: în 1956 (2 luni) și în 1964, de unde a fost eliberat în urma amnistiei generale. Lui i-a rămas întipărită în memorie imaginea cimitirului închisorii și întâmplarea care a dus la botezarea neoficială a cimitirului, Rozsa Sandor: „Își luase numele în secolul trecut, de la un asasin de nouăsprezece ani, Rosza Sandor, care fusese condamnat la douăzeci de ani de închisoare. Privind în jos printre gratiile Gherlei, el a văzut într-o grădină o femeie cu un copil în brațe. (...) Ea devenise viața lui, astfel că și-a pus de gând ca, după ce va fi eliberat s-o ia de nevastă. În sfârșit, a venit ziua ieșirii lui din pușcărie. Sandor s-a grăbit spre casa preaiubitei sale și s-a pomenit în mijlocul unui ospăț de nuntă. Mireasa era fata. (...) Apoi, într-un acces de turbare și de nebunie, a înșfăcat un cuțit și i-a înjunghiat de moarte pe amândoi. A fost spânzurat pentru această dublă crimă și a fost înmormântat în cimitirul închisorii, care acum purta numele lui.”⁴⁷

Nu putem încheia fără a aminti despre fenomenul dureros al „reeducării”, căruia i se adaugă conceptul de „restructurare”. Despre această încercare de anulare a condiției de om, Ioan Ianolide își amintește că „Mulți erau trimiși ca delatori printre muncitori. Unii au avut curajul să divulge cele ce se petreceau, și aflându-se, au fost uciși în bătaie de «restructurați». Căci cei ce treceau de demascare începeau o «școală de restructurare» și apoi se angajau ca activiști. Unii deveneau bătăuși, alții delatori, mulți însă încercau să se strecoare fără a se angaja.”⁴⁸

4. Jilava

Redactându-și memoriile, Valeriu Anania re trăiește cu amărăciune anii petrecuți în închisoare, la Jilava, în 1944: „Celulele – înșirate pe două cercuri concentrice în jurul «reduitului» (inima închisorii, în care ședea ferecați osândiții la moarte) –, coridoarele – lungi, obscure și întortocheate –, răsuflătorile – să le zic «curțile interioare» – mișunau de o mulțime de hoți, borfași, spărgători, dezertori, tot felul de golani zdrențăroși, murdari și plini de păduchi, cu dinții căzuți și rânjete strâmbe, printre care «politicii» erau o cantitate infimă.”⁴⁹ Șaisprezece ani mai târziu, acesta revine în subteranul Jilavei și sesizează ușoare „îmbunătățiri” ale condițiilor de detenție deoarece „Coridoarele aveau becuri, nu mai miroseau a fecale. Gardienii păreau, în schimb, foarte fioroși, ca niște dulăi dresați să muște și să ucidă. Când nu erau încruntați, rânjeau a sălbăticie și le tremurau fălcile.”⁵⁰

Jilava reprezintă în perioada comunistă, în special între anii 1945-1964, „închisoarea de «triaj» și de tribunal.”⁵¹, cum o numește fostul deținut politic, Ioan Z. Boilă, sau „malaxor carceral și anticameră a morții”⁵², după cum o etichetează Ruxandra Cesereanu. Această închisoare este punctul de tranzit spre alte penitenciare și lagăre de muncă din țară sau reprezintă locul în care sunt depuși politiciii pentru procese și anchete, fiind situată aproape de drumul București – Giurgiu.

Conform informațiilor postate pe site-ul penitenciarului Jilava, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Carol I hotărăște înființarea unui sistem de apărare format din 18 forturi: „Fortul 13 Jilava a fost folosit ca depozit de muniții și garnizoană militară până în anul 1907, când la Jilava au fost aduși o parte dintre țărani arestați. Din acel an, Jilava a fost amenajată ca închisoare militară, subordonată Statului-Major al armatei până la 1 aprilie 1948, când a fost trecută în subordinea Ministerului de Interne, Direcția Generală a Penitenciarelor.”⁵³ Pentru a asigura o protecție sigură împotriva intrușilor, dar și pentru a deține controlul maxim asupra celor încarcerați, acest fort „a fost săpat până la adâncimea de 10m.”⁵⁴ De asemenea, suprafața totală a camerelor „era de 15000 metri pătrați. (...) Intrarea în clădire se face printr-o poartă de fier forjat. Administrativ, penitenciarul este împărțit în trei secții: reduitul, zona centrală și cea mai umedă a fortului și alte două secții plasate în stânga și în dreapta reduitului. Secția centrală avea 17 camere cu dimensiunile de 5m lungime și 4m lățime. În fiecare cameră existau 20 de paturi suprapuse. Celelalte două secții erau împărțite în 17 camere cu dimensiunile de 5m lungime și 4m lățime, în fiecare cameră fiind amenajate 27 de paturi suprapuse.”⁵⁵

Cel mai temut conducător al acestei închisori a fost Nicolae Moromete, „unul dintre cei mai sălbatici și violenți comandanți de penitenciar ai regimului comunist, intrat în memoria deținuților politici sub numele de «Maromet – bestia cu chip de om» de la Jilava, Văcărești, Caransebeș, Galați și Chilia

Veche.”⁵⁶ Acesta a ordonat în 1951, în urma evadării a doi deținuți, închiderea cu obloane a ferestrelor, astfel încât arestații nu doar să nu mai poată evada, dar nici lumina de afară să nu o mai vadă, fiind lipsiți, nu doar de contact cu exteriorul, ci și de aer: „În primele 4 – 5 săptămâni de la luarea acestei măsuri, trei deținuți au murit asfixiați într-o cameră, iar din cauza lipsei de aer toți deținuții aveau corpul acoperit cu pete roșii. Persoanele încarcerate care urmau să fie transportate în alte locuri de detenție erau mutate din celulele în care se aflau în trei camere, amplasate imediat după intrarea în fort, pe partea stângă. Cele trei camere, care constituiau «celula de tranzit», comunicau între ele prin niște deschizături boltite. În prima dintre ele se aflau tineta și hârdăul cu apă de băut, ce-a de-a doua era goală, iar în ultima se găseau două rânduri de priciuri cu rogojini și saltele umplute cu paie.”⁵⁷

Dumitru Bacu devine intransigent când este vorba despre ororile îndurate de către deținuți, mai ales când se aduce în discuție supunerea lor la metodele de spălare a creierilor și de anulare a identității și intimității, prin obligarea de a divulga toate informațiile și toate gândurile lor. El își amintește despre transportarea (cu cagulă pe cap) către un deținut, nejudecat încă, într-o cameră și stoarcerea lui de informații: „În primăvara anului 1950, la Jilava se amenajase o cameră specială într-una dintre băcăile din curte. Camera fu destinată schingiuirilor diferiților deținuți încă nejudecați, ținuti «la secret», cum se spunea. (...) Aici, mereu cu ochii acoperiți și mereu ținut de braț, era supus unui interogatoriu strâns, bazat de obicei pe date și informații culese fie din celulă, (...), fie din scâpările diferiților prieteni în alte celule, fie direct din dosarele ce se constituiau în scopul judecății (...). La început identificarea anchetatorilor a fost dificilă. (...) Ulterior s-a aflat că nu erau decât simpli deținuți”⁵⁸.

Cât despre regimul de înfometare din '57, Ioan Z. Boilă descrie cu amărăciune și în detaliu cele îndurate atunci, de parcă ar retrăi acea stare de foame permanentă: „Nu se dădeau mai mult de câteva sute de calorii zilnic. Cel mai gustos și cel mai consistent «fel» de mâncare era o felie de 120-130 g de pâine. Alături de pâine se dădea și turtoiu (o bucată de mămăligă cu dimensiuni de 20 – 10 – 5 cm făcută în principal din «hoaspe» de mălai, coaptă în cuptor).”⁵⁹

Preotul greco-catolic, Matei Boilă, a trecut prin Jilava la începutul perioadei de detenție, în timpul unei sărbători, nașterea Domnului: „Această zi a fost sărbătoarea Paștilor din 1957. Am fost pus în celula 9 din reduitul Jilavei. Celula 9 comunica liber cu celulele 10, 11, 12 care toate erau ocupate de cei în curs de judecare. Eram înghesuiți aici, ca vai de lume, 242 de oameni. (...) Specific pentru aceste celule era că deținuții de aici nu erau aleși după un criteriu determinat: apartenență politică, gravitatea învinuirilor, pregătire, categorie socială, vârstă, boală etc. Eram deci înghesuiți aici, în așteptarea condamnării, oameni extrem de diferiți”⁶⁰.

Pastorul Richard Wurmland a trecut de trei ori pragul penitenciarului Jilava. De fiecare dată i-a rămas întipărită în memorie imaginea unui loc

întunecos și claustrant, asemeni unui mormânt: „camionul a coborât o pantă abruptă, scufundându-se cu noi sub pământ, în întunecime. Celulele aflate la cea mai mare adâncime se găseau la mai bine de zece metri sub pământ. Jilava fusese proiectată ca fortăreață, cu tranșee de jur-împrejur, iar cei ce nu erau de prin partea locului puteau trece prin apropiere fără să-i bănuiască existența.”⁶¹

George Tomaziu re trăiește prin imagini clare viața din Jilava, proiectând-o în amănunt în cartea sa de memorii, *Jurnalul unui figurant*: „ne-a zvârlit apoi într-o încăpere mare cu o singură fereastră minusculă chiar în fundul ei. (După gratii un soi de capac aplecat în partea dinafară lasă să se vadă o bandă îngustă de cer, dincolo de partea de sus, dacă te lipeai de zid.) Un bec electric coborând până la înălțimea ușii răspândea o lumină gălbuie.”⁶²

Florin Constantin Pavlovici își amintește de perioada încarcerării la penitenciarul Jilava, considerând acest loc cel mai greu de îndurat: „Dacă există o ierarhie a răului, răul cel mai greu de suportat la Jilava mi s-a părut a fi absența oricărei intimități. Imposibilitatea de a rămâne o clipă singur era înnebunitoare. Agresiunea mulțimii asupra individului, fizică, dar mai ales psihologică, ucidea ideea de viață particulară. (...) Trăiam ca liliecii de peșteră, grămadă, fără a avea însă justificarea liliecilor.”⁶³ Și Nicolae Mărgineanu a trecut pe la Jilava în timpul ispășirii pedepsei. Acesta ajunge aici într-o iarnă geroasă, fiind întâmpinat de celula neîncălzită a fortului 13, dar de căldura sufletelor celor de-o seamă cu el; acesta nu este deranjat de prezența mulțimii, ci, din contră, îi alină suferința și singurătatea: „Afară era acum zăpadă și frig, iar foc nu se făcea nici la Jilava. Am nimerit în celula 20 din fortul care înconjura reductul său. În cameră erau două rânduri de priciuri suprapuse din scânduri, pe care dormeam 19 deținuți. Pături nu aveam și nici saltele, deoarece cei din cameră nu erau condamnați și aveau hainele lor proprii. De ce m-au pus între «reținuții» din fort și nu între «deținuții» din reduct, nu am aflat. În ziua următoare frații mei de suferință au adunat însă toate peticele lor și mi-am căptușit hainele cu ele.”⁶⁴

Despre perioada 1962-1964 de la Jilava, dar și despre așa-zisa „a doua reeducare”, Costin Merișca pomenește în scrierile sale dedicate acestui fenomen: „La Jilava, unde a fost adus și tot lotul de la Rm. Sărat, funcționa un comitet de reeducare format din deținuți, având ca președinte pe Nicolae Penescu (fost secretar general al P.N.Ț. și ministru de interne) iar ca secretar al comitetului pe Dan Cernovodeanu. Reeducarea consta și aici în lecturi (cărți, ziare, reviste), filme și denigrarea, în scris, a partidelor cărora aparținuseră.”⁶⁵

5. Sighet

Potrivit cercetărilor Ruxandrei Cesereanu, „Sighetul încarcera «floarea» ministerială de odinioară, fiind o închisoare specializată în exterminarea metodică a bătrânilor, aici manifestându-se o ură aproape rasială împotriva celor ajunși la senectute și care ocupaseră funcții în vechiul regim.”⁶⁶

Închisoarea de la Sighetul Marmației a rămas în memoria colectivă datorită personalităților închise aici, aproximativ 200 de demnitari și intelectuali care s-au opus instaurării regimului comunist, printre care Iuliu Maniu, I. C. Brătianu, Constantin Argetoianu, Corneliu Coposu, episcopii greco-catolici Iuliu Hossu, Alexandru Rusu și Ion Bălan, Constantin Argetoianu etc. Așezată în centrul orașului, clădirea penitenciarului a fost ridicată la sfârșitul secolului al XIX-lea „de autoritățile maghiare, după modelul austriac, care prevedea amplasarea locurilor de detenție și de executare a pedepselor în apropierea tribunalelor. (...) Clădirea propriu-zisă a fost construită în sistem celular, pe trei nivele (parter și două etaje), cele trei corpuri având aspectul literei «T». Corpul principal (piciorul «T»-ului) este orientat de la est la vest, iar părțile laterale, respectiv aripile «T»-ului, sunt orientate de la nord la sud. În perioada în care a funcționat ca închisoare au existat un număr de 108 celule, dintre care 36 erau individuale, celelalte fiind pentru patru sau șase persoane.”⁶⁷ Într-un interviu acordat de Marius Uglea, muzeograf la Memorialul Victimelor Comunismului și Rezistenței, acesta susține că „în noaptea de 5 spre 6 mai a fost adus primul lot de deținuți politici. (...) În toamna anului 1950 au fost aduși aproximativ 45 de episcopi și preoți greco-catolici. (...) 1955 – după intrarea României în ONU, și după convenția de la Geneva, Sighet a redevenit închisoare de drept comun (...) până în august 1977 când a fost desființată.”⁶⁸ După 1990, penitenciarul a fost transformat (din inițiativa Anei Blandiana) în muzeu al victimelor comunismului.

Episcopul greco-catolic, Iuliu Hossu, își amintește cu seninătate despre perioada petrecută la Sighet împreună cu ceilalți preoți deținuți, când au avut ca principală ocupație curățatul cartofilor din beciul închisorii, singurele ocazii când li se permitea să părăsească celulele: „Deținuții erau în jurul a 160 – 168 și mai bine, cum au reușit să afle dintre frații noștri. Sistemul era celular; fiecare celulă era ținută strict izolată, așa încât nu putea comunica absolut cu nimenea din afara celulei.”⁶⁹ Totodată, acesta nu poate să nu amintească despre perchezițiile inopinate din miez de noapte, care răvășeau totul, lăsând în urmă dezordine și deținuți buimaci: „scormoneau prin saltea, nu rămânea nimic neatins, orice petec de hârtie, nici ac, nici ață de cusut; sarea pe care ne-o dădeau, ținută într’o cârpă, era confiscată și aruncată în mijlocul camerei. Politrucul era cel mai mare; de el, natural, se temeau toți.”⁷⁰ De asemenea, Constantin C. Giurescu nu poate uita condițiile de detenție de la închisoarea din Sighet, anii petrecuți în mizerie, frig și foame: „timp de trei ani și două luni, de la 8 mai 1950 până la 3 iulie 1953, arpacașul a fost mâncarea dominantă a pușcării, existând perioade ca între 20 decembrie 1950 și 5 ianuarie 1951 când l-am primit încontinuu la prânz și seara.”⁷¹

Închisoarea de la Sighet a urmărit, ca de altfel majoritatea închisorilor din perioada totalitară, exterminarea valorilor românești, a celor care aveau un cuvânt greu de spus în țara noastră și care au ales să spună NU comunismului și acoliților săi. Tocmai de aceea au murit la Sighet, într-un timp relativ scurt,

atâtea personalități politice și culturale. Regimul de detenție greu de îndurat, singurătatea celulei, alimentația la limita subzistenței, bătăile crunte și pedepsirea cu carcera, încercarea constantă de anulare a oricărei tentative de viață, frica permanentă resimțită de către deținuți chiar și în timpul somnului, au contribuit la atingerea scopului propus de comuniști: eliminarea ireversibilă a „dușmanului de clasă”.

Bibliografie:

1. Anania, Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2011
2. Bacu, Dumitru, *Pitești, Centru de reeducare studențească*, ediția a IV-a, București, 2011
3. Boilă, Ioan Z., *Ziduri cu ferestre spre cer*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2004
4. Boilă, Pr. Matei, *Gratii luminând*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2004
5. Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească, Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Editura Polirom, Iași, 2005
6. Ruxandra Cesereanu (coordonator), *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*, Editura Polirom, colecția Plural M, Iași, 2006
7. Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi*, traducere din lb. franceză, postfață și note de Bogdan Ghiu, ediția a 2-a, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
8. Giurescu, Constantin C., *Cinci ani și două luni în penitenciarul de la Sighet*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994
9. Ierunca, Virgil, *Fenomenul Pitești*, Editura Humanitas, București, 1990
10. Hossu, Dr. Iuliu, *Credința noastră este viața noastră*, Editura Viața Creștină, Cluj – Napoca, 2003
11. Ianolide, Ioan, *Întoarcerea la Hristos*, Editura Christiana, București, 2006
12. Langa, Tertulian, *Trecând pragul tăcerii*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2009
13. Sorin Lavric, *Oamenii din bolgie*, în „România literară”, nr. 27 din 2011, http://www.romlit.ro/oamenii_din_bolgie, consultat în 30.04.2012
14. Mărgineanu, Nicolae, *Amfiteatre și închisori*, ediție îngrijită și studii introductive de Voicu Lăscuș, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1991
15. Merișca, Costin, *Tragedia Pitești*, Institutul European, Iași, 1997
16. Neamțu, Augustin, *Viața după gratii și obloane*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu – Lăpuș, 2006
17. Oancea, Pr. Zosim, *Datoria de a mărturisi. Închisorile unui preot ortodox*, București, Editura Harisma, 1995
18. Pavlovici, Florin Constantin, *Tortura pe înțelesul tuturor*, Editura Cartier, Chișinău, 2001
19. Păun, Nicu, *Muntele suferinței*, Institutul European, București, 1997
20. Radosav, Doru, *Rezistența anticomunistă armată din România între istorie și memorie* în vol. *Comunism și represiune în România. Istoria unui*

- fratricid național*, volum coordonat de Ruxandra Cesereanu, Editura Polirom, Iași, 2006
21. Stan, Constantin I., *Crucea reeducării. O istorie a „reeducărilor” în temnițele comuniste din România (1948-1964)*, Editura Christiana, București, 2010
 22. Toader, Anca, interviu cu Marius Uglea, muzeograf la Memorialul Victimelor Comunismului și Rezistenței, *Scurt istoric al închisorii de la Sighet*, în „BBCROMANIAN.com, 18 Aprilie, 2007
 23. Tomaziu, George, *Jurnalul unui figurant*, traducere de Mariana și Gabriel Mardare, Prefață și postfață de Gabriel Mardare, Editura Univers, București, 1995
 24. Richard Wurmbrand, *Cu Dumnezeu în subterană*, Ed. Stephanus, București, 2007
 25. Muraru, Andrei (coordonator), *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, Studiu introductiv de Cristina Roman, Postafață de Marius Oprea, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului în România, Editura Polirom, Iași, 2008
 26. <http://www.penitenciaruljilava.ro/psbj-prezentare-fortul13.html>, consultat în 26.05.2012
 27. <http://www.fericiticeiprignoniti.net/tortionari-si-prigonitori/123-nicolae-moromete-maromet/826-biografia-lui-nicolae-moromete>, consultat în 26.05.2012
 28. <http://www.penitenciaruljilava.ro/psbj-prezentare-fortul13.html>, consultat în 26.05.2012
 29. http://www.bbc.co.uk/romanian/news/story/2007/04/printable/070418_sighet_istoric.shtml, consultat în 26.05.2012

¹ Doru Radosav, *Rezistența anticomunistă armată din România între istorie și memorie* în vol. *Comunism și represiune în România. Istoria unui fraticid național*, volum coordonat de Ruxandra Cesereanu, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 83-84

² Ioan Ciupea, Stăncuța Todea, *Represiune, sistem și regim penitenciar în România. 1045-1964* în vol. *Comunism și represiune în România. Istoria unui fraticid național*, ed.cit., p. 41

³ Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi*, ed. cit., p. 380

⁴ Ion Ioanid, *op. cit.*, vol. 2, p. 242

⁵ Constantin I. Stan, *Crucea reeducării. O istorie a „reeducărilor” în temnițele comuniste din România (1948-1964)*, Editura Christiana, București, 2010, p. 74

⁶ Andrei Muraru (coordonator), *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., p. 426

⁷ Ion Ioanid, *op. cit.*, vol. 1, p. 27

⁸ *Ibidem*

⁹ Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 18

¹⁰ Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 228

¹¹ Sorin Lavric, *Oamenii din bolgie*, în „România literară”, nr. 27 din 2011, http://www.romlit.ro/oamenii_din_bolgie, consultat în 30.04.2012

¹² Dumitru Bacu, *op. cit.*, p. 53

-
- ¹³ *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., p. 434
- ¹⁴ Ion Ioanid, *op. cit.*, vol. 2, p. 214
- ¹⁵ *Idem*, pp. 214-215
- ¹⁶ Ion Ioanid, *op. cit.*, p. 64
- ¹⁷ *Idem*, p. 65
- ¹⁸ George Tomaziu, *op. cit.*, p. 230
- ¹⁹ *Idem*, p. 230
- ²⁰ Conform *Dicționarul-ului Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., p. 73
- ²¹ *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., pp. 73-74
- ²² Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, pp. 197-198
- ²³ Constantin I. Stan, *op. cit.*, p. 180
- ²⁴ Ion Ioanid, *op. cit.*, vol. 4, p. 175
- ²⁵ *Ibidem*
- ²⁶ Demostene Andronescu, *Reeducarea de la Aiud. Peisaj lăuntric*, Prefață de Răzvan Codrescu, Editura Christiana, București, 2009, p. 36
- ²⁷ *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., pp. 94-95
- ²⁸ Nicolae Mărgineanu, *op. cit.*, p. 198
- ²⁹ *Ibidem*
- ³⁰ Pr. Zosim Oancea, *op. cit.*, p. 48
- ³¹ Pr. Zosim Oancea, *op. cit.*, p. 47
- ³² George Tomaziu, *op. cit.*, p. 195
- ³³ *Ibidem*
- ³⁴ Nicu Paun, *op. cit.*, p. 231
- ³⁵ *Dicționarul Penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. cit., p. 79
- ³⁶ *Idem*, p. 321
- ³⁷ George Tomaziu, *op. cit.*, p. 251
- ³⁸ Nicolae Mărgineanu, *op. cit.*, p. 198
- ³⁹ Dumitru Bordeianu, *op. cit.*, p. 269
- ⁴⁰ *Idem*, p. 270
- ⁴¹ Dumitru Bordeianu, *op. cit.*, p. 270
- ⁴² Florin Constantin Pavlovici, *op. cit.*, p. 394
- ⁴³ *Idem*, pp. 394-395
- ⁴⁴ Tertulian Langa, *op. cit.*, p. 245
- ⁴⁵ *Ibidem*
- ⁴⁶ Augustin Neamțu, *op. cit.*, p. 52
- ⁴⁷ Richard Wurmbrand, *op. cit.*, p. 231
- ⁴⁸ Ioan Ianolide, *op. cit.*, p. 105
- ⁴⁹ Valeriu Anania, *Memorii*, ed. cit., p. 71
- ⁵⁰ *Idem*, p. 315
- ⁵¹ Ioan Z. Boilă, *op. cit.*, p. 88
- ⁵² Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească*, ed. cit., p. 120
- ⁵³ <http://www.penitenciaruljilava.ro/psbj-prezentare-fortul13.html>, consultat în 26.05.2012
- ⁵⁴ *Ibidem*
- ⁵⁵ *Ibidem*
- ⁵⁶ <http://www.fericiticeiprignoniti.net/tortionari-si-prigonitori/123-nicolae-moromete-maromet/826-biografia-lui-nicolae-moromete>, consultat în 26.05.2012
- ⁵⁷ <http://www.penitenciaruljilava.ro/psbj-prezentare-fortul13.html>, consultat în 26.05.2012

-
- ⁵⁸ Dumitru Bacu, *op. cit.*, p. 250
- ⁵⁹ Ioan Z. Boilă, *op. cit.*, pp. 41-42
- ⁶⁰ Pr. Matei Boilă, *op.cit.*, pp. 21-22
- ⁶¹ Richard Wurmbrand, *op. cit.*, p. 197
- ⁶² George Tomaziu, *op. cit.*, p. 183
- ⁶³ Florin Constantin Pavlovici, *op. cit.*, pp. 70-71
- ⁶⁴ Nicolae Mărgineanu, *op. cit.*, p. 219
- ⁶⁵ Costin Merișca, *Tragedia Pitești*, Institutul European, Iași, 1997, p. 55
- ⁶⁶ Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în...*, ed. cit., p. 119
- ⁶⁷ Andreu Muraru (coordonator), *Dicționarul penitenciarelor din România comunistă (1945 – 1967)*, ed. cit., pp. 459 - 460
- ⁶⁸ Anca Toader, interviu cu Marius Uglea, muzeograf la Memorialul Victimelor Comunismului și Rezistenței, *Scurt istoric al închisorii de la Sighet*, în „BBCROMANIAN.com, 18 Aprilie, 2007, http://www.bbc.co.uk/romanian/news/story/2007/04/printable/070418_sighet_istoric.shtml, consultat în 26.05.2012
- ⁶⁹ Dr. Iuliu Hossu, *Credința noastră este viața noastră*, Editura Viața Creștină, Cluj – Napoca, 2003, p. 225
- ⁷⁰ *Idem*, p. 230
- ⁷¹ Constantin C. Giurescu, *Cinci ani și două luni în penitenciarul de la Sighet*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, p. 29

Angela GRĂDINARU

doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

STUDIU CONTRASTIV A DOUĂ VERSIUNI DE TRADUCERE A ROMANULUI LITERATURII „GENERAȚIEI PIERDUTE” *THE GREAT GATSBY* DE FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Acest articol reprezintă un studiu al romanului „*The Great Gatsby*” scris de F. S. Fitzgerald prin prisma celor două traduceri existente ale acestuia în limba română. Efectuarea unei astfel de analize ne permite evaluarea traducerilor, dar și identificarea dificultăților ce apar în procesul de traducere, punerea în lumină a tehnicilor de traducere în transmiterea mesajului autorului către publicul țintă. Problemele globale prezentate în articol sunt: problema sensului lexical și efectului de sens, probleme de cercetare interlingvistice – diferențe la nivel lexical, dificultăți generate de termenii polisemantici, termenii marcați cultural, prietenii falși ai traducătorului, și, nu în ultimul rând, dificultățile de ordin stilistic.

Cuvinte-cheie: *culturem, dificultate de traducere, text literar, text sursă, text țintă, tehnică de traducere, traducere literară.*

This article is a study of the novel “*The Great Gatsby*” written by F. S. Fitzgerald from the perspective of its existing translations in Romanian. Making such an analysis allows us to evaluate the translations, but also to identify the difficulties that arise in the translation process, to highlight the translation techniques in transmitting the author's message to the target audience. The global issues presented in the article are: lexical sense and sense effect, interlingual research problems – lexical differences, difficulties arising in dealing with polysemantic terms, culture-bound terms, translator's false friends and, last but not least, stylistic difficulties.

Keywords: *realia, translation difficulty, literary text, source text, target text, translation technique, literary translation.*

Introducere

Globalizarea și migrația larg răspândită au făcut ca cititorii să fie interesați de lucrările altor autori. Prin urmare, traducerea acestor lucrări constituie una din metodele de a face cunoștință cu ele în cazul în care nu se cunoaște limba sursă. Deseori se întâmplă că una și aceeași lucrare să aibă mai multe versiuni de traducere, fie editarea unei vechi sau traducerea efectuată de un alt traducător. Aceste traduceri reprezintă un obiect de studiu major, deoarece analiza comparativă a acestora scot în evidență potențialele probleme cu care se poate confrunta un traducător. Considerăm că acest mod de evaluare a traducerilor vor pune în lumină tehnicile care pot fi utilizate în timpul traducerilor literare a lucrărilor de o astfel de amploare și cu un asemenea grad sporit de dificultate precum romanul „*The Great Gatsby*” scris de Francis Scot Fitzgerald.

Interesul pentru această temă investigată a fost condiționat de studiul contrastiv al celor două versiuni de traducere a romanului „*The Great Gatsby*” ce ne-a permis familiarizarea nu doar cu textul sursă dar și cu textele țintă. Cercetarea noastră se încadrează în aria de probleme ce vizează aspectul lexical, pragmatic, semantic, stilistic și gramatical din perspectiva traducerii.

Prin urmare, acest studiu evidențiază problematica traducerilor, ceea ce ni s-a părut un subiect de actualitate, deoarece procesul de traducere nu este unul facil, ci dimpotrivă este unul complex care necesită de la traducător luarea unor decizii precum : ce să fie tradus? cum să fie tradus? și pentru cine este tradus? Scopul traducerilor este acela de a avea acces la lucrări de o valoare inestimabilă.

Cadrul enunțiativ al romanului „*The Great Gatsby*”

Romanul „*The Great Gatsby*” a fost scris în 1925 de Francis Scot Fitzgerald. Acest roman este considerat mai actual ca niciodată, deoarece autorul a putut reda materialismul societății din acele timpuri care este similar cu cel din ziua de azi. Romanul este considerat o operă a epocii pe care însăși Francis Scot Fitzgerald o numea „Jazz Age” adică epoca jazz-ului. Chiar și după multe decenii, importanța romanului „*The Great Gatsby*” este sporită, deoarece fără dubii este un roman al „Visului American”, un concept sau o viziune care a bântuit societatea.

Cu toate că romanul nu prea s-a bucurat de succes când a fost publicat, acum însă romanul asigură pentru cititori, printre alte lucruri, un portal prin care se poate de observat viața din anii '20 ai secolului al 20-lea, cunoscută sub denumirea de „Deceniul furtunos sau a gangsterismului” [1]. O parte din farmecul lui Francis Scot Fitzgerald din romanul „*The Great Gatsby*” constă în abilitatea de a reda dispoziția generației în timpul unei perioade politice și sociale haotice din istoria americană. Pentru a înțelege mai bine despre ce este romanul „*The Great Gatsby*”, trebuie mai întâi să aruncăm o privire asupra politicii care a marcat epoca dată. Cartea a fost publicată în 1925 când țara era prosperă și în același timp coruptă [2, p. 30]. Francis Scot Fitzgerald a expus excesul anilor '20 - un deceniu prosper în care America se bucura de binecuvântarea consumului și excesului, dar care s-au prăbușit odată cu Marea Depresie care a venit în 1929.

Unul din scopurile lui Francis Scot Fitzgerald de a scrie acest roman, era de a reda noțiunea de „producție” din America. „Producție” în sens industrial, adică producția de mașini, telefoane și clădiri în deceniul furtunos. De asemenea, „producția” ca o metaforă, producerea de oameni, precum Gatsby care singur s-a produs. Precum America producea lucruri, idei, idealuri și oameni, tot așa Gatsby a produs acest minunat Eu dintr-un simplu om cu o educație ordinară. America este produsă din visuri [3, p. 104].

„*The Great Gatsby*” oferă o privire vie asupra vieții din anii „Deceniului furtunos”. Francis Scot Fitzgerald a redat prin romanul său grupurile din care

era compusă societatea în acele vremuri, problemele cu care aceste grupuri se confruntă și amintindu-ne ce fel de loc nesigur este lumea. Creând clasele sociale - ”banii noi”, „banii vechi” și „fără bani”, Francis Scot Fitzgerald transmite mesajul despre elitismul care există în societate.

„*The Great Gatsby*” continuă să fascineze și să capteze cititorii. Oamenii în acele timpuri doreau să citească despre cât de bună era viața și ce s-a întâmplat de fapt în viața oamenilor în anii '20. Când timpurile au devenit grele și oamenii și-au pierdut locurile de muncă, acestora nu le mai plăcea să citească despre cum era viața în timpul deceniului furtunos. Totuși, oamenii astăzi se pot asocia cu modul de viață din acea perioadă. Trăim într-o eră asemănătoare cu cea din anii '20 - ne bucurăm de noi niveluri de confort, în care celebrăm faima și bogăția, dar sunt și inegalități mari de bogății și privilegii.

Să percepem romanul „*The Great Gatsby*” ca pe o istorie a unui singur om este o mare greșeală. Este istoria întregii Americi și modului de viață care era dus la acel moment. Acest roman este fără îndoială o parte din cultura americană. Motivul pentru care această carte este atât de importantă este faptul că sunt abordate concepte și subiecte literare importante, de asemenea scoate în lumină multe aspecte ale vieții din anii '20.

La prima vedere romanul pare a fi o istorie tragică de iubire dintre o fată înstărită și un sărac soldat care merge la război. Tema principală a romanului totuși, este una de proporții mai mari. Romanul ne oferă o istorie a unei întregi generații. Este o istorie a unei întregi ere, a erei jazz-ului. *Gatsby* reprezintă mai mult decât un visător care își urmărește fericirea. În realitate, istoria sa este o metaforă pentru coruperea visului american și declinul societății americane.

Anii 1920 erau percepuți ca anii de aur. A fost o perioadă de prosperitate și exces material. Fiecare putea realiza visul american dacă încerca. Era timpul speranței incredibile. Deodată, visul american a devenit ceva pentru care fiecare se lupta. Francis Scot Fitzgerald a trăit și el visul său american, când a devenit celebru după publicarea primului său roman.

Pentru cineva anii 1920 erau aidoma unui vis. Era un deceniu al vieții în care toți trăiau parcă nu ar fi existat ziua de mâine. Totuși, visul era corupt. Autorul reprezintă anii '20 fiind timpul valorilor sociale și morale decăzute, timpul cinismului și lăcomiei. Oamenii erau interesați doar de preocupările lor materiale și plăcerile sexuale. Și era totul acompaniat de sunetul nebun al muzicii jazz. După război oamenii s-au întors bântuiți de experiența trăită. Ei au devenit „generația pierdută” [2, p. 86]. Deodată nu era nimic mai important decât fericirea și plăcerea. Eventual aceasta a dus la colapsul pieței bursei de valori din 1929. După cum menționează Francis Scot Fitzgerald prin intermediul lui Nick, naratorul romanului, visul american obișnuia să simbolizeze descoperire, individualism și căutarea fericirii. Totuși, atmosfera relaxantă și frivolă din anii '20 l-au corupt.

Dificultăți de traducere ale romanului „*The Great Gatsby*”

În acest studiu ne-am propus să comparăm două versiuni de traducere ale romanului „*The Great Gatsby*” în limba română. Prima traducere în limba română a romanului „*The Great Gatsby*” a fost efectuată de către George Volceanov în 2013. Cea de-a doua traducere aparține traducătorului, autorului și poetului Mircea Ivănescu, realizată în 2013.

După cum am menționat, un roman precum „*The Great Gatsby*” este legat de cultura din care provine, în acest caz de cea americană, de la începutul secolului al XX-lea. Legătura aceasta este cel mai bine reflectată prin cele patru nivele: pragmatic, lexical, stilistic și gramatical. De asemenea, în procesul de traducere pot apărea probleme ce țin de fiecare nivel, precum: adaptarea pragmatică, probleme legate de diferențele dintre cultura sursă și țintă, diferențele dintre lexicul și gramatica limbilor sursă și țintă și, nu în ultimul rând probleme ce vizează specificul textului sursă, adică stilul autorului, în cazul dat folosirea figurilor de stil și simbolurilor.

Mai întâi ne vom referi la problemele de ordin lexical. Una din dificultățile cu care se va confrunta un traducător în procesul traducerii sunt **numele proprii** : toponime, nume de persoane, sărbători, etc. Un exemplu care a captat atenția noastră și care reprezintă o dificultate pentru traducători este folosirea **substantivului colectiv**, ce reprezintă mai multe persoane dintr-o familie, precum *the Carraways, the Buchanans, the De Hongs, the Hammerheads*. Însă pentru a traduce corect aceste nume proprii colective, trebuie de efectuat careva transformări, precum putem vedea în cele două traduceri : *The Carraways are something of a clan* [4, p. 4]. / *Membrii familiei Carraway constituie mai degrabă un clan* [5, p. 9]. / *Carraway-ii alcătuiesc un fel de clan* [6, p. 19].

După cum vedem cei doi traducători au folosit metode diferite pentru a depăși această dificultate. Prima traducere este una mai completă, adică mai exactă, deoarece redă mai precis că acest nume indică o familie întregă. În cea de-a doua traducere, efectuată de Mircea Ivănescu, traducătorul a folosit o transformare gramaticală, utilizând articolul hotărât **-ii**, în cazul nominativ, pentru genul masculin, numărul plural.

Însă dacă analizăm și alte cazuri de folosire a substantivelor proprii colective, observăm că cel de-al doilea traducător, Mircea Ivănescu a adoptat aceeași strategie de traducere precum și George Volceanov: *Ferret and the De Jongs* [4, p. 67]. / *Ferret și familia De Jongs* [5, p. 84]. / *Ferret și soții De Jongs* [6, p. 83]. În exemplul de mai sus, putem vedea că al doilea traducător a folosit metoda concretizării pentru a traduce mai exact acest caz. George Volceanov a folosit substantivul *familie* iar Mircea Ivănescu substantivul *soții*. Probabil cel de-al doilea traducător a decis că la o petrecere nu au loc copiii, de aceea a redus numărul membrilor familiei la *soții*, în primul caz traducătorul a

utilizat cuvântul *familie*, neștiind câți membri ai acesteia erau prezenți la petrecere.

O altă dificultate de ordin lexical o reprezintă **argourile**. Un exemplu de acest gen poate servi următorul caz: *To rather **hard-boiled*** [4, p. 5]. / *Mai ales după portretul lui **imperturbabil*** [5, p. 9]. / *Portretul **aspru*** [6, p. 19]. Dacă consultăm dicționarul monolingv al limbii engleze, *Oxford Dictionary* întâlnim mai multe explicații: 1. Despre ou, care este fiert până când toate componentele interioare au devenit solide. 2. Despre o persoană ce nu-și arată emoțiile. 3. Lipsit de sentimentalitate [7]. Din traduceriile acestui argou putem conchide că cei doi traducători au perceput acest cuvânt ca pe o definiție a caracterului.

Un alt exemplu de folosire a unui argou de către autor este cuvântul ***all wet***: *...from West Egg in Gatsby's station wagon, **all wet to the skin*** [4, p. 186]. / *...din West Egg, în furgoneta lui Gatsby, cu toții **uzi până la piele*** [5, p. 225]. / *...din West Egg, toți **uzi până la piele*** [6, p. 212]. ***All wet*** din limba engleză are sensul „un individ cu un comportament dubios”. Această semnificație a fost folosită pe larg în anii '20 ai secolului trecut, din cauza ocupațiilor suspecte legate de spălarea de bani, vânare de alcool și jocuri de noroc. Însă după cum vedem traducătorii au recurs la traducerea literală.

*I think he'd **tanked up** a good deal at luncheon...* [4, p. 27] / Cred că ***dăduse câteva pahare pe gât*** la masa ce prânz... [5, p. 37] / Cred că la masa de prânz ***băuse cam mult***...[6, p. 42]. ***To „tank up”*** este un argou ce semnifică a consuma alcool în exces [1]. Acesta redă cel mai bine pasiunea lui Tom de a consuma alcool. Imaginea și personalitatea acestuia a fost redată folosind un singur argou.

Deși, în acest roman nu sunt folosite multe argouri, totuși traducerea acestora prezintă un interes pentru traducători. Prin urmare, pentru a reda cât mai exact semnificația acestora, traducătorul trebuie să utilizeze o metodă care ar reda cât mai precis sensul inițial.

O altă dificultate cu care se poate confrunta un traducător este abundența **toponimelor**. Din cele 32 de toponime utilizate de către autor (*New Jersey, New Orleans, Lake Forest, Palm Beach, San Francisco, Washington, Long Island, West Egg, East Egg, etc.*), trei sunt toponime inventate, restul corespund toponimelor reale. Din cele 32 de toponime doar unul a fost tradus, folosindu-se tehnica calchierii după cum putem vedea din exemplul ce urmează: *This is **Valey of Ashes** ...* [4, p. 26] / Este ***Valea de cenușă***... [5, p. 35] / Este ***Valea de cenușă***...[6, p. 41]. Prin urmare, ambii traducători au preferat să folosească tehnica calchierii a acestui toponim pentru a reda cât de sinistru și de bântuită era zona. Celelalte toponime au fost împrumutate în textul țintă.

O altă dificultate de traducere este condiționată de **poeziile** și versurile **cântecelor** menționate în roman. Dat fiind faptul că romanul a fost scris într-un deceniu denumit și deceniul furtunos sau epoca jazz-ului, versurile cântecelor ce reprezintă acea epocă sunt folosite pentru a reda atmosfera de veselie, de petrecere și lumini care este descrisă în roman.

Primul vers se întâlnește chiar pe prima pagină a romanului, fiind scris de un personaj din primul roman a lui F. S. Fitzgerald: *Then wear the gold hat, if that will move her; If you can bounce high, bounce for her too, Till she cry " Lover, gold-hatted, high-bouncing lover, I must have you!"* [4, p. 2] / **Poartă joben de aur**, *dacă o va impresiona; Iar dacă știi cum să te înalți, înalță-te și pentru ea, Până va striga: „Iubite cu joben de aur, ce te înalți așa, Să fii al meu aș vrea!”* [5, p. 5] / **Atunci îmbracă veșmânt aurit**, *dacă asta o mișcă; De te poți înălța, înalță-te și pentru ea. Până strigă: „ Iubitule, iubitul meu înveșmântat în aur, înălțat în țării, Trebuie să fii al meu!”* [6, p. 13]. După cum putem observa este un vers cu rimă încrucișată, adică primul vers rimează cu al treilea și al doilea cu al patrulea. Traducătorii nu au respectat această rimă și prin urmare primul traducător a folosit o monorimă, iar cel de-al doilea o rimă albă. Totodată, în procesul traducerii, cei doi traducători au făcut și modificări de ordin lexical. Spre exemplu, în versul din limba engleză este menționat cuvântul **hat**, ceea ce înseamnă pălărie [7]. Primul traducător a folosit cuvântul **jabon**, însă acest cuvânt denotă un tip anumit de pălărie, cilindrică și înaltă, trecând de la general la particular pe când în varianta engleză este utilizat un termen general, ce denotă toate articolele ce acoperă capul. Al doilea traducător a folosit termenul **veșmânt**, astfel înlocuind articolul ce este destinat pentru a acoperi capul, cu articole ce sunt menite pentru a acoperi corpul. De asemenea, nu s-a urmat forma versului. Ambii traducători, formând cinci rânduri din patru.

O altă dificultate de traducere este creată de **cuvintele dialectice**. Deși în roman numărul lor nu este foarte mare, totuși autorul a utilizat câteva pentru a caracteriza mai bine un personaj, prin intermediul modului în care acesta vorbește. Cu toate că cuvintele dialectice ajută la crearea impresiei despre un personaj din roman, trebuie să admitem că ele îngreunează citirea și mai cu seamă procesul de traducere: *He went to **Oggsford College** in England. You know **Oggsfords College**?* [4, p. 78] / *A fost la **Colegiul Ogzford** din Anglia. Ai auzit de **Colegiul Ogzford**?* [5, p. 96] / *A studiat la **Universitatea Oggsford**, în Anglia. Știi, **Universitatea Oggsford**?* [6, p. 94]. După cum putem observa, în acest exemplu replica aparține personajului Wolfsheim. Pronunțarea greșită a cuvântului **Oggsford** indică faptul că acest personaj nu avea educație. Educația fiind și ea o temă a acestui roman, fiecare personaj a fost reprezentat prin vorbirea sa. Ambii traducători au redat această agramare a personajului, astfel creând o imagine și pentru publicul țintă.

Repetiția lexicală este și ea un impediment în procesul traducerii. Desigur în dorința de a accentua un eveniment sau o replică importantă, autorul recurge la acest mijloc, însă pentru traducători ar putea constitui o problemă. Repetiția poate face ca o simplă frază să sune mai dramatic sau mai importantă, să redea un mesaj care nu poate fi redat în același mod cu ajutorul altei tehnici: *„It's so sad, because it's so hard to make her understand. It's hard to make her understand. I've gotten all these things for her. I've gotten all these things for her and now she just... she just wants tor un away”.* [4, p. 118] / *Este așa de*

trist, deoarece este greu s-o fac să înțeleagă. Este atât de greu să o fac să înțeleagă. Am făcut toate aceste lucruri pentru ea. Am făcut toate aceste lucruri pentru ea și ea... ea a decis să fugă. [5, p. 145] / Foarte trist. E așa de greu s-o fac să creadă. Este atât de greu să o fac să înțeleagă. Am făcut toate aceste lucruri pentru ea. Am făcut toate aceste lucruri pentru ea și ea... a decis să plece. [6, p. 139]. Această repetiție redă disperarea care îl macină pe Gatsby după o încercare nu chiar reușită să îi demonstreze lui Daisy că el are acea stabilitate financiară și că sentimentele lui față de ea nu s-au schimbat. Însă toate aceste acțiuni nu o pot lua sau îndepărta de la viața perfectă pe care o are cu Tom. După cum putem observa ambii traducători au păstrat aceleași particularități a vorbirii lui Gatsby pentru a reda emotivitatea acesteia: **Daisy! Daisy! Daisy!** *shouted Mrs. Wilson. I'll say it whenever I want to! Daisy! Dai-* [4, p. 41] / **Daisy! Daisy! Daisy!** *Urlă doamna Wilson. O să-l rostesc ori de câte ori am chef! Daisy! Dai...* [5, p. 53] / **Daisy! Daisy! Daisy!** *Țipa doamna Wilson. Am să-i spun pe nume ori de câte ori am chef Daisy! Dai...* [6, p. 56]. În acest exemplu, repetiția este folosită cu scopul de a-i demonstra lui Tom că doamna Wilson poate face ce vrea și nu are nevoie de permisiunea lui. Iar repetarea prenumelui Daisy este un mod de demonstrare a acestui lucru, dar în același timp o metodă de a-l scoate pe Tom din sărite.

O altă metodă folosită de autor pentru amplificarea mesajului și trăirilor personajelor constă în **scrierea cu majuscule** a cuvintelor întregi, în pofida faptului că acestea nu sunt plasate la început de propoziție sau denotă nume proprii. În acest roman sunt multe cazuri de scrieri de acest gen: **Why CANDLES?** [4, p. 14] / **Ce-i cu LUMÂNĂRILE** *astea?* [5, p. 21] / **De ce-ați pus LUMÂNĂRI?** [6, p. 29]. În acest exemplu autorul folosește literele majuscule în întregul cuvânt **CANDLES** pentru a accentua faptul că lui Daisy îi displaceau. George Volceanov a scris și o notă de subsol, precum folosirea majusculilor este utilizată cu scopul de a evidenția cuvintele accentuate în timpul vorbirii personajelor : *...but you DID do it.* [4, p. 15] / *...dar tot VINA TA e.* [5, p. 22] / *... dar AI făcut-o.* [6, p. 30]. **And I KNOW.** [4, p. 20] / **Și ȘTIU.** [5, p. 29] / **Și eu ȘTIU.** [6, p.36].

În unele situații autorul accentuează doar câteva silabe din cuvânt, precum în exemplul următor: *Oh, - you're JORDan Baker.* [4, p. 21] / *Ah...așadar, tu ești JORDan Backer.* [5, p. 30] / *Ah...dumneata ești JORDan Baker!* [6, p. 37]. Din exemplele analizate putem vedea că nu de fiecare dată traducătorul ține să respecte modul de scriere al autorului. Astfel, cuvântului căruia i s-a acordat o atenție și o accentuare sporită în textul sursă se pierde printre celelalte cuvinte ale propoziției: *But the WHEEL's off!* [4, p. 61] / *Bine, dar ROATA aia-i desprinsă!* [5, p. 76] / *Dar e smulsă roata, omule.* [6, p. 77].

O altă metodă folosită de autor pe larg pentru a atinge același scop și, anume de accentuare a mesajului sau stării personajului, este **despărțirea pe silabe**. Francis Scot Fitzgerald folosește deseori această metodă, redând nervozitatea personajelor, anxietatea acestora: *O, my Ga-od! O, my Ga-od! Oh,*

my *Ga-od!* Oh, my *Ga-od!* [4, p. 148] / *-Do-o-amne, Dum-ne-ze-ule!* *Do-o-amne, Dum-ne-ze-ule!* *Dum-ne-ze-ule!* *Do-o-amne, Dum-ne-ze-ule!* [5, p. 181] / *-O, Dum-ne-zele!* *Doa-mne, Dum-ne-zeule!* [6, p. 170].

Una din problemele cele mai stringente și care ne atrage atenția, este **diferența de scriere a zilelor săptămânii și lunilor anului**. După cum știm în limba engleză, zilele săptămânii și lunile anului se scriu cu litera majusculă, iar în limba română cu literă minusculă, precum putem vedea în următoarele exemple: ...*on that June night*. [4, p. 85] / ...*din seara aceea de iunie*. [5, p. 105] / ...*în noaptea aceea de iunie*. [6, p. 102], etc. Prin urmare un traducător iscusit trebuie să ia în considerare aceste particularități și să le adopte în viitoarele traduceri. Trebuie de menționat faptul că cei doi traducători au adaptat traducerile acestor tipuri de substantive la limba sursă, folosind regula de scriere cu litere minuscule.

Analizând romanul și cele două traduceri am observat o altă particularitate a limbii engleze și, anume **adjectivele**. „*The Great Gatsby*” este un roman în care abundă descrierea și narațiunea. Acestea sunt scrise prin utilizarea adjectivelor, pentru a reda cât mai detaliat și real posibil obiectul, personajul sau evenimentul din roman. De multe ori autorul recurge la compunerea acestora, adică alăturarea a două sau mai multe adjective pentru a crea imaginea perfectă sau pentru a reda mai bine mesajul, precum putem vedea în următorul exemplu: ...*the dust-covered wreck of a Ford*... [4, p. 28] / ...*rablă de Ford acoperită de praf*... [5, p. 37] / ... *o ruină de Ford prăfuită*... [6, p. 43]. Dacă consultăm dicționarul monolingv *Oxford online*, atunci putem vedea că nu există un așa adjectiv precum *dust-covered*. Primul traducător a recurs la traducerea literală, precum și la adăugarea cuvântului *de*. În timp ce al doilea traducător a optat pentru utilizarea unui echivalent din limba română și anume *prăfuită*.

Un alt exemplu pe care îl putem aduce în acest sens este acela în care Nick se descrie pe sine însuși: *But I am a slow-thinking*...[4, p. 64] / ... *dar sunt un tip ce despică firu-n patru*... [5, p. 81] / *Cum sunt un om cu reacții încetinite*...[6, p. 81]. Imaginea care este redată de către autor folosind acest adjectiv compus, este o persoană care necesită timp pentru a procesa informația primită. Primul traducător a ales să redea această calitate a personajului printr-un echivalent *a despica firul în patru*, care după dicționarul explicativ al limbii române are sensul de a cerceta minuțios ceva. În textul sursă autorul vorbește despre gândire și nicidecum de cercetare minuțioasă. Al doilea traducător a ales traducerea acestui adjectiv prin generalizare, anume *reacții* și nu *gândire*, sensul primar al cuvântului *thinking* [1].

Următorul exemplu pe care îl vom menționa reprezintă unul dintre cele mai dificile adjective. Fiind unul compus, prin urmare este greu de găsit un echivalent în limba țintă. Deseori autorii recurg la astfel de metode pentru a avea un vocabular mai bogat, mai sofisticat și pentru a-și marca stilul propriu:

In a well-fanned cellar... [4, p. 74] / *Într-o pivniță bine ventilată.* [5, p. 93] / *Într-un restaurant bine aerisit.* [6, p. 91].

Un alt tip de adjective pe care le vom menționa sunt adjectivele ce țin de naționalitate sau de originea unui obiect sau a unei persoane. Trebuie de menționat faptul că în limba engleză, aceste adjective se scriu mereu cu majusculă, în timp ce în limba română se scriu mereu cu minusculă, excepție fiind doar cazul situării acestora la început de propoziție. Aceste cuvinte sunt atribuite la greșelile ce pot apărea deseori în procesul de traducere: ... *muttered Finnish wisdom...*[4, p. 6] / ... *și vorbea în barbă, pe limba ei...* [5, p. 11] / *Mormăind nu știu ce pe limba ei.* [6, p. 20]. După cum putem observa ambii traducători au decis să omită acest adjectiv *Finnish*, fără a menționa care era limba maternă a persoanei menționate.

O altă categorie gramaticală care poate condiționa dificultăți în timpul traducerii este **verbul**, și anume cel **frazal**. Fiind constituite dintr-un verb și de cele mai dese ori de un adverb sau o prepoziție, aceste verbe au sens și, de aceea nu pot fi traduse separat. Verbele frazale sunt foarte des utilizate în comunicare sau în scrieri, mult mai des decât cele simple. Sensul acestora este de cele mai dese ori idiomatic și este foarte dificil de a-l determina cunoscând sensul părților acestora separat : *No- Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest...*[4, p. 4] / *Nu- până la urmă, Gatsby s-a dovedit a fi un om de treabă; doar profitorii de pe urma lui, mizeria înecăcioasă plutind în veghea visurilor sale, m-au făcut în cele din urmă să-mi pierd interesul...*[5, p. 9] / *Nu, Gatsby s-a dovedit până la urmă a fi un om adevărat; și numai ce-l umbrea pe Gatsby, numai praful murdar stârnit de visurile lui m-a făcut să-mi pierd un timp interesul pentru...* [6, p. 19]. Consultând dicționarul bilingv *Oxford Dictionaries English-Romanian* [1], vedem că traducând separat fiecare parte a primului verb frazal și, anume *to turn out*, obținem pentru *turn* – *a se întoarce, a se schimba*, iar pentru *out* – *afară, în exterior*. Desigur aceste traduceri nu sunt acceptabile pentru contextul dat, deoarece are loc o modificare totală a sensului. Prin urmare, trebuie să fim foarte precauți cu astfel de verbe frazale, deoarece nu pot fi traduse separat. Iar pentru *turn out* opțiunea favorabilă este *a se dovedi*. Un alt exemplu de verb frazal pe care-l găsim în exemplul de mai sus este *to close out*. Traducerea separată a elementelor acestui verb frazal ne trimite la sensurile cuvântului *to close* – *a închide și out* – *afară*, ceea ce este total nepotrivit situației date. Prin urmare trebuie să traducem sensul acestui verb frazal ca un tot întreg.

Expresiile idiomatice constituie o altă dificultate în procesul de traducere a romanului „*The Great Gatsby*”. Expresiile idiomatice sunt acele expresii ale căror sens nu poate fi perceput complet din înțelesul părților componente. Să analizăm următorul exemplu: „*I’ve got my hands full,*” I said. [4, p. 89] / *Sunt ocupat până peste cap, i-am răspuns.* [5, p. 110] / *Acum sunt prea ocupat, i-am spus.* [6, p. 107]. Această expresie idiomatică este folosită de către Nick în

momentul când i se propune să ia parte într-o afacere dubioasă, de către Gatsby. Din context înțelegem că Nick nu avea mâinile ocupate cu nimic, este doar un alt mod de a zice că ai mult de lucru sau că ești ocupat. În prima traducere s-a utilizat ca echivalent o altă expresie idiomatică, specifică limbii române și, anume *a fi ocupat până peste cap*. Pe când al doilea traducător a ales să intensifice adjectivul *ocupat* prin utilizarea adverbului *prea*.

Una din problemele cauzate de expresiile idiomatice este faptul că uneori este imposibilă traducerea lor folosind tehnica traducerii literale. În următorul exemplu, expresia idiomatică *to hold one's tongue* a fost tradusă de către ambii traducători prin două expresii idiomatice în limba română diferite, dar care au același sens: *You can hold your tongue...* [4, p.84] / *Îți poți pune lăcat la gură...* [5, p. 104] / *Poți să-ți ții gura...* [6, p. 101]. Expresia *to hold one's tongue* are sensul de a nu vorbi ceva de prisos. Prin urmare, utilizarea expresiilor idiomatice cu același sens în limba română poate fi una din soluțiile ce pot fi aplicate la traducerea acestora. Traducerea părților componente ale expresiilor idiomatice poate duce la nonsens. Acestea trebuie percepute și traduse ca un tot întreg: *... I lay down and cried to beat the band all afternoon.* [4, p. 39] / *... m-am întins în pat și-am plans toată după-amiaza, de mai aveam puțin și-mi dădeam duhul.* [5, p. 50] / *... m-am trântit în pat și am urlat toată după-masa, că nu s-ar fi auzit nici orchestra.* [6, p. 54]. Dictionarul monolingv *Oxford Dictionaries*, definește idiomul *to beat the band* – *smth. very fast, briskly, to an extrem degree* adică ceva făcut foarte rapid și violent sau extrem de mult [7]. După cum vedem, George Volceanov a ales semnificația ce sporește intensitatea acțiunii de plâns al lui Myrtle Wilson. Ea a plans atât de mult și tare încât nu avea puteri și mai nu a murit. În timp ce al doilea traducător, Mircea Ivănescu a ales utilizarea cuvântului *orchestră* (de la cuvântul englez *band* – grup, orchestra, bandă), redând astfel faptul că Myrtle plângea atât de tare încât astupa cu plânsul său o orchestră. Ambii traducători au ales căi diferite de a traduce acest idiom în limba română. Primul traducător a ales folosirea unui idiom din limba română, pe când al doilea traducător a optat pentru o parafrază.

Dificultățile enumerate mai sus, crează ambiguități în traducere, de aceea cunoașterea lor va facilita procesul de traducere. De asemenea, putem conchide că un traducător are nevoie de cunoștințe lingvistice și cunoștințe enciclopedice pentru a putea rezolva aceste dificultăți.

Tehnici de traducere ale romanului „The Great Gatsby”

Prin urmare, traducerea romanelor trebuie văzută și percepută nu doar ca un transfer interlingvistic, dar și ca un transfer cultural și social. În lucrarea *Tendințe în cercetarea traductologică* autoarea Georgiana Lungu Badea menționează faptul că traducerea literară este cea mai fidelă modalitate de traducere, posedând puterea de a-l face pe cititor să călătorească, introducându-l într-o lume exotice, dezlăcuinându-l [8, p. 186]. Dat fiind faptul că este un

roman complex, cu un limbaj îmbibat cu figuri de stil, iar stilul autorului se face resimțit în fiecare propoziție, în continuare vom analiza și vom exemplifica tehnicile care au fost utilizate la traducerea romanului „*The Great Gatsby*” scris de F. S. Fitzgerald.

Prima tehnică de traducere asupra căreia ne vom opri spre a o analiza este *împrumutul*. Întrucât romanul se află în strânsă legătură cu cultura din care provine, culturile constituie o parte importantă din acesta. *Împrumutul* implică transferul termenului limbii surse în limba țintă, deoarece acesta nu are un echivalent corespunzător [9, p. 554]. Prin urmare, această tehnică de traducere este folosită foarte des de ambii traducători, pentru a reda mai bine cultura și viața socială a culturii surse. În același timp împrumuturile pot fi incluse pentru a reda exotismul originalului, de exemplu *West Egg, Jazz, Ford, Rolls Royce*, etc.

Alegerea tehnicii de traducere ține de fiecare traducător în parte. O metodă ce pare a fi acceptabilă de un traducător poate să nu fie alegerea altuia : *Twenty miles from the city...* [4, p. 7] / *La treizeci de kilometri de oraș...*[5, p. 12] / *La douăzeci de mile de oraș...*[6, p. 21]. După cum vedem al doilea traducător a ales tot metoda împrumutului pentru redarea distanței. Pe când primul traducător a ales metoda adaptării la cultura țintă. Dat fiind faptul că în România și Republica Moldova lungimea se exprimă în kilometri, primul traducător a ales folosirea metodei adaptării printr-un echivalent, mai cu seamă kilometri. Ținând cont că o milă este egală cu 1,60 de kilometri, traducătorul a ținut cont de aceasta modificând de asemenea și cifra. Deja în română nu va fi de 20 de kilometri, dar 30, ceea ce este o aproximare, deoarece să fim exacti 20 de mile sunt egale cu 32 de kilometri.

Din exemplele *...only fifty yards from the sound...*[4, p. 7] / *... la doar patruzeci sau cincizeci de metri de la lagună...*[5, p. 12] / *...la numai cincizeci de iarzi de strâmtoare...*[6, p. 22] putem observa că primul traducător George Volceanov a ales traducerea prin adaptare, adică găsirea unui echivalent specific pentru arealul românesc. Pe când cel de-al doilea traducător Mircea Ivănescu a ales folosirea tehnicii de traducere și, anume împrumutul. Analizând traducerea efectuată de Mircea Ivănescu *...la numai cincizeci de iarzi de strâmtoare...*[6, p. 22], observăm o altă tehnică de traducere și, anume *transcripția*, utilizând literele alfabetului român pentru redarea sunetelor cuvântului englez *yard*.

O altă tehnică ce poate fi folosită în cazul culturilor este *calchierea*. Această metodă presupune împrumutul unei sintagme dintr-o limbă, în timp ce componentele sunt traduse pentru a crea un nou cuvânt [9, p. 553] : „*prep-school*” [4, p. 13] / „*școală pregătitoare*” [5, p. 20] / „*școală*” [6, p. 28].

Traducerea *antonimică* constă în exprimarea unei unități lingvistice a originalului printr-un concept opus acesteia, desigur structura fiind modificată. Nu este o traducere cuvânt cu cuvânt, dar mai degrabă o transformare când traducătorul alege un antonim și îl combină cu un element negativ și, viceversa,

când pentru un element negativ se folosește unul pozitiv: *You must know Gatsby*. [4, p. 14] / *Nu se poate să nu-l cunoști pe Gatsby*. [5, p. 21] / *Trebuie să-l știi pe Gatsby*. [6, p. 29]. Însă, pe lângă alegerea unui antonim au loc și alte schimbări gramaticale sau lexicale.

Conform lingvistei Zoya Proshina, tehnica de traducere și anume cea antonimică poate fi percepută în trei moduri diferite [10, p. 45]. Primul este perceperea ca pe o schimbare simplă a unui element din textul sursă prin antonimul acestuia (pozitiv sau negativ). A doua percepere este ca un proces complex, în care traducătorul modifică ordinea unităților din textul sursă pentru a se conforma regulilor limbii ținte. Și a treia percepere este transformarea propoziției negative în una afirmativă în textul țintă [10, p. 45]: *Resrving judgements is a matter of infinite hope*. [4, p. 3] / *A te abține de la a-i judeca pe alții presupune un optimism până la ceruri*. [5, p. 8] / *Cine nu judecă și nu condamnă lasă loc unor speranțe nelimitate*. [6, p. 18].

Din cele menționate mai sus, putem conchide că traducerea antonimică se află într-o strânsă legătură cu folosirea negației. Pot fi relevate în roman trei tipuri de negație:

- 1) negația sintactică (...*the fundamental decencies is parcelled out unequally at birth*. [4, p. 4] / ... *că toți au avut șanse diferite*... [5, p. 8])
- 2) negația morfologică (*Well, it's a fine book*... [4, p. 16] / *E o carte teribilă*. [5, p. 31])
- 3) negația lexicală (*Don't talk*. [4, p. 18] / *Taci*. [5, p. 26]).

Din exemplele de mai sus putem conchide că tehnica de traducere și, anume cea antonimică este folosită de către traducător în două cazuri: când în limba țintă nu este un echivalent pentru un element din textul sursă sau este o opțiune a traducătorului, care arată abilitatea acestuia de a folosi diferite tehnici în procesul de traducere pentru a păstra stilul originalului.

O altă tehnică de traducere ce presupune o schimbare lexicală este **concretizarea** sau substituirea cuvintelor cu un sens mai larg cu cele cu un sens mai restrâns sau mai specific [10, p. 42]: *Reserving judgements is a matter of infinite hope*. [4, p. 3] / *A te abține de la a-i judeca pe alții presupune un optimism până în ceruri*. [5, p. 8]. După cum vedem cuvântul *infinite* din limba engleză a fost tradus prin expresia *până la ceruri*, astfel limitând infinitul la ceruri, cu toate că se știe că acesta nu are sfârșit.

În exemplul: *Tom's got some woman in New York*. [4, p. 18] / *Tom are o amantă la New York*. [5, p. 26] / *Tom are o damă la New York*. [6, p. 33] ambii traducători au folosit un cuvânt mai exact pentru a reda conotația cuvântului **woman** din limba engleză. Echivalentul acestui cuvânt în limba română este **femeie**. Conform dicționarului bilingv [7], unul dintre sensurile acestui cuvânt este **iubită**. Traducătorii au tradus acest cuvânt redând conotația negativă a acestuia, anume **amantă** și **damă**. Cuvântul *amantă* deja are o conotație negativă, pe când cuvântul *damă* mai are un alt sens cel de femeie de moravuri

ușoare. Prin urmare, ambii traducători au folosit un cuvânt cu o denotație mai specifică decât cel utilizat de către autor.

Tehnica opusă concretizării, ce presupune și ea o transformare lexicală este **generalizarea**. Această metodă presupune folosirea cuvintelor cu sens mai larg pentru redarea cuvintelor cu sens mai precis [10, p. 42]: ... *one of the most powerful ends that ever played...* [4, p. 8] / ... *unul dintre cei mai puternici fundași care au jucat vreodată...* [5, p. 13] / ...*unul dintre cei mai desăvârșiți jucători de rugby...* [6, p. 23]. Remarcăm că primul traducător folosește un echivalent pentru a traduce termenul din domeniul sportului și, anume **end**, fiind tradus ca **fundaș**. Pe când celălalt traducător a folosit un cuvânt mai general și anume **jucător** fără a specifica poziția acestuia, care este importantă, în meciul de rugby.

Un alt exemplu, în care traducătorul a folosit tehnica de traducere generalizarea, este secvența în care Nick descrie modul în care îi plăcea să o contempleze pe Jordan Baker: ***I enjoyed looking at her.*** [4, p. 13] / ***Îmi plăcea să mă uit la ea.*** [5, p. 20] / ***Te uitați la ea cu plăcere.*** [6, p. 29]. După cum vedem din propoziția sursă, aceasta este rostită din perspectiva primei persoane singular. Primul traducător a ales unul din echivalentele cuvântului englez *enjoy* și anume *a plăcea*, redând fraza din perspectiva lui Nick Carraway ***îmi plăcea***, anume lui Nick îi plăcea să o privească pe Jordan Backer și nu altei persoane. Al doilea traducător a ales redarea acestei fraze la general ***te uitați***, astfel accentuând faptul că oricine se uita la domnișoara Backer era cuprins de plăcere.

Cercetând mai bine exemplul de mai sus, putem observa o altă tehnică de traducere folosită deja la nivel gramatical și, anume **transpoziția**. Cercetătoarea Georgiana Lungu Badea definește transpoziția ca fiind tehnica ce presupune traducerea prin echivalență însă are loc schimbarea formei gramaticale [11]. Prin urmare cel de-al doilea traducător, Mircea Ivănescu a tradus fraza din textul sursă „***I enjoyed looking at her***” ca „***te uitați la ea cu plăcere***”. Analiza morfologică a propoziției surse ne arată că cuvântul ***enjoyed*** este un verb la timpul trecutul simplu. Pe când în propoziția țintă acesta este tradus prin substantivul ***plăcere***. Așadar, putem observa transpoziția verbului „***to enjoy***” în substantivul „***plăcere***”.

Un alt exemplu care ne-a captat atenția este: ***Resrving judgements is a matter of infinite hope*** [4, p. 3]. / ***A te abține de a-i judeca alții presupune un optimism până la ceruri*** [5, p. 8]. / ***Cine nu judecă și nu condamnă lasă loc unor speranțe nelimitate*** [6, p. 18]. Analizând propoziția sursă observăm că cuvântul ***judgements*** este un substantiv, pe când ambii traducători au transpus acest substantiv în verbul ***a judeca***.

Când vine vorba de transpoziție, nu doar substantivele sau verbele se pot transpune dar și alte părți de vorbire, spre exemplu adjectivul în substantiv, adjectivul în adverb și invers, precum în exemplul ce urmează: ***The younger was a stranger to me*** [4, p. 11]. / ***Pe cea mai tânără n-o cunoșteam*** [5, p. 17]. / ***Pe cea mai tânără n-o cunoșteam*** [6, p. 26]. După cum putem observa din

exemplul de mai sus substantivul englez *stranger* a fost înlocuit de ambii traducători cu verbul *a cunoaște*, folosind totodată și o altă tehnică de traducere antonimică *n-o cunoașteam*.

Un alt exemplu în care a fost folosită tehnica de traducere transpoziția, este următoarea propoziție: ... *broke out Tom violently* [4, p. 15]. / ... *răbufni Tom violent* [5, p. 23]. /... *izbucni Tom cu violență* [6, p. 31]. Acest caz ne arată substituirea adverbului *violently* de către al doilea traducător cu substantivul *violență*. Deci, pentru a găsi un echivalent, s-a recurs la schimbarea categoriei gramaticale și, anume adverbul din engleză *violently* a fost substituit de substantivul *violență*.

Fiind considerată de unii o tehnică de traducere, de alții o greșeală de traducere, *omisiunea* este următoarea tehnică de traducere asupra căreia ne vom concentra studiul. Omisiunea este ignorarea unui lexem intenționat, care este determinată de anumite obligații culturale, lingvistice, etc. Cercetătoarea Georgiana Lungu Badea definește omisiunea fiind o tehnică de traducere strategică, anume acel caz când prin omisiunea efectuată nu se alterează sensul și traducătorul compensează omiterea dată printr-un alt procedeu în alt loc [8, p. 216] : *I've heard it said that Daisy's murmur was only to make people lean toward her...*[4, p. 11] / *Lumea zicea că [...] vorbea în șoaptă doar ca să-și facă interlocutorii să se aplece către ea...*[5, p. 18] / *Erau unii care pretindeau că Daisy vorbea atât de încet, abia murmurând, doar pentru a-și face interlocutorii să se aplece spre ea...*[6, p. 26]. Din exemplul de mai sus observăm că primul traducător a ales să omită numele propriu *Daisy*, deoarece din context se subînțelege că este vorba despre această persoană și nu despre altcineva. De asemenea, această omitere nu alterează în niciun mod sensul propoziției, fiind deci o omisiune strategică. Pe când cel de-al doilea traducător nu a folosit această tehnică. Prin urmare, am constatat că traducătorul Mircea Ivăncescu a aplicat de mai multe ori această tehnică, față de celălalt traducător George Volceanov, desigur fără a deturna mesajul.

Tehnica de traducere care este opusă omisiunii este *adăugarea*. De cele mai dese ori un traducător recurge la această metodă pentru a specifica o situație sau de o face mai clară pentru cititorul țintă [10, p. 43]. Adăugarea este foarte des întrebuințată în procesul de traducere din cauza divergențelor de ordin gramatical, lexical și pragmatic. Propunem pentru analiză următorul exemplu: *Whenever you feel like criticizing any one...*[4, p. 3] / *Ori de câte ori îți vine să critici pe cineva, indiferent pe cine...*[5, p. 7] / *Ori de câte ori ai poftă să critici pe cineva...*[6, p. 17]. Primul traducător George Volceanov a ales să adauge *indiferent pe cine*, astfel sugerându-ne că în acest roman cineva va fi criticat indiferent de circumstanțe și statut social. Această adăugare face mesajul autorului să fie mai clar pentru publicul țintă. Folosirea acestei tehnici înlesnește depănarea evenimentelor ce sunt redată în roman. Mircea Ivăncescu în schimb nu folosește această tehnică, preferând să redea cuvânt cu cuvânt propoziția din limba sursă.

Spre deosebire de exemplul menționat mai sus, în continuare vom cita un exemplu în care ambii traducători au preferat să utilizeze metoda adăugării: *I graduated from New Haven in 1915 ...* [4, p. 5] / *Am absolvit **universitatea** la New Haven ...* [5, p. 9] / *Am absolvit **universitatea** la New Haven ...*[6, p. 19]. Prin urmare, ambii traducători au decis să adauge substantivul *universitatea* pentru a specifica ce instituție a absolvit Nick Carraway. Putea fi un liceu, un gimnaziu sau colegiu, totuși cei doi traducători au optat pentru adăugarea substantivului *universitate*. Însă în orașul New Haven este doar o singură instituție de învățământ superior și anume universitatea University of New Haven, care a fost fondată în 1920 [12]. Această adăugare ne ajută să înțelegem că Nick Carraway este un om cult, cu studii superioare, ceea ce-l face să câștige încrederea publicului fiind și naratorul romanului.

O altă tehnică folosită mai mult de al doilea traducător este *adaptarea*. Conform Georgianeii Lungu Badea, adaptarea este utilizarea unui termen din limba țintă ce este un echivalent pentru un alt termen din limba sursă [8, p. 192]. Prin urmare, se înlocuiește o realitate socio-culturală a limbii surse printr-o realitate socio-culturală a limbii ținte: *...that register earthquakes ten thousand **miles** away* [4, p. 4]. / *... care înregistrează cutremurele de pământ de la distanțe de zeci de mii de **kilometri*** [5, p. 8]. / *...care înregistrează cutremurele de pământ de la o depărtare de zece mii de **mile*** [6, p. 18]. După cum știm *mila* este o unitate de măsurare a distanței folosite în SUA, pe când în spațiul românesc este folosită unitatea de măsură *kilometrul*. Primul traducător, George Volceanov a folosit echivalentul acestui termen și, anume kilometrul. Însă, acești doi termeni nu sunt egali ca și măsură, iar când un traducător folosește această tehnică de traducere trebuie să fie precaut și să întreprindă transformările corespunzătoare precum în exemplul următor: *Twenty miles form the city...*[4, p. 7] / *La **treizeci de kilometri** de oraș...*[5, p. 12] / *La **douăzeci de mile** față de oraș...* [6, p. 21]. George Volceanov a ales să folosească un termen specific pentru cultura noastră, *kilometrul* ca unitate de măsură a distanței. Conform DEX-ului o milă este egală cu 1,60 kilometri, prin urmare 20 de mile sunt egale cu 32 de kilometri și nu 30 [13]. Această inexactitate mică ar putea duce în eroare pe cititor în timpul lecturii. Cel de-al doilea traducător Mircea Ivănescu a optat pentru împrumutul termenului *milă* pentru a evita orice ambiguitate.

Alte două tehnici de traducere ce implică transformări gramaticale sunt *partiția* și *integrarea propozițională*. Sunt două tehnici opuse. *Partiția propozițională* implică înlocuirea unei fraze complexe cu câteva propoziții simple în limba țintă [10, p. 41]. Această partiție poate fi cauzată din motive stilistice, sintactice sau semantice. Această tehnică este folosită atât de traducătorul George Volceanov cât și de traducătorul Mircea Ivănescu. Propunem spre analiză următorul exemplu: *He found the house, a weather beaten cardboard bungalow at eighty a month, but at the lat minute the firm ordered to Washington and I went out to the country alone.* [4, p. 6] / *El a fost*

cel care a găsit un bungalow, bătută de intemperii, cu pereții din carton gudronat și o chirie de optzeci de dolari pe lună, însă în ultima clipă, firma l-a trimis la Washington, iar eu m-am mutat în suburbiile de unul singur. [5, p. 10] / Tot el a găsit și casa – un bungalow destul de coșovoiț – cu optzeci de dolari pe lună. [1] În ultimul moment însă, firma l-a detașat la Washington, așa că m-am stabilit singur. [2] [6, p. 20]. Din acest exemplu vedem cum cel de-al doilea traducător a despărțit o frază lungă în două propoziții mai simple fără a provoca dificultăți în înțelegerea mesajului transmis. Această partiție propozițională permite structurarea propoziției într-un mod mai clar și mai simplu pentru cititorul țintă. Deși divizarea în propoziții a fost efectuată în diferite locuri, considerăm că ea înlesnește înțelegerea mesajului.

Analizând traduceri realizate de cei doi traducători, ajungem la concluzia că **partiția propozițională** este mai des folosită de către traducătorul Mircea Ivănescu, pe când **integrarea propozițională** este folosită de către traducătorul George Volceanov. Integrarea propozițională este tehnica de traducere opusă partiției propoziționale, implicând unirea a două propoziții din limba sursă formând o frază mai complexă în limba țintă [10, p. 41]: *I told him. [1] And as I walked on I was lonely no longer. [2] [4, p. 6] / I-am explicat și, văzându-mi apoi de drum, nu m-am mai simțit singur. [1] [5, p. 11] / L-am lămurit. [1] Dar, văzându-mi după aceea de drum, nu m-am mai simțit singur și străin. [2] [6, p. 20].* Examinând exemplul dat, vedem că George Volceanov a ales să redea ideea folosind o frază, ceea ce nu a deturnat mesajul.

O altă tehnică des folosită de către ambii traducători este **traducerea literală**. Această tehnică este aplicată atunci când există o corespondență dintre structura limbii surse și cea a limbii ținte, o echivalență lingvistică perfectă: **Only Gatsby, the man who gives his name to this book...**[4, p. 4] / **Doar Gatsby, omul al cărui nume dă titlu acestei cărți...**[5, p. 8] / **Numai Gatsby, bărbatul care dă numele său acestei cărți...** [6, p. 18]. Din acest exemplu putem vedea că al doilea traducător, Mircea Ivănescu, a folosit această metodă pentru a reda mesajul transmis de către autor, fără a face vreo transformare. George Volceanov în schimb nu a folosit această tehnică de traducere, efectuând careva modificări.

O altă metodă des folosită de către traducătorul George Volceanov este utilizarea **comentariilor de către traducător** (note de subsol). În urma cercetării noastre am identificat doar un caz de utilizare a acestei tehnici de traducere de către traducătorul Mircea Ivănescu și de opt ori de către George Volceanov. În exemplul: *... we're descended from the Dukes of Buccleuch...*[4, p. 5] *... am fi descendenții ducilor de Buccleuch¹...* [5, p. 9] **Titlul de duce de Buccleuch a fost creat în Scoția, în anul 1663. / ... că suntem coborâtori ai ducilor de Buccleuch...** [6, p. 19] putem observa că primul traducător a utilizat note de subsol pentru a explica de unde provine acest titlu, o informație ce ar putea ajuta cititorul să-și creeze o imagine mai clară despre naratorul, care este Nick Carraway. Iar exemplul *...he'd brought down a string of polo ponies from Lake*

Forest. [4, p. 8] / ...adusese cu el o herghelie de ponei hăt de la Lake Forest¹. [5, p. 14] **Orășel situat pe malul Lacului Michigan, suburbie a zonei metropolitane Chicago (Illinois)** / ...cumpărase o herghelie de ponei de polo din Lake Forest. [6, p. 23] ne arată că traducătorul George Volceanov dorește să accentueze că Tom Buchanan a cumpărat și a adus o herghelie de ponei din centrul țării parcurgând o distanță enormă pentru a-și satisface un moft.

O altă metodă des folosită de ambii traducători este **echivalența**. Traducerea prin echivalență presupune traducerea unui termen din limba sursă în limba țintă cu un termen echivalent. Georgiana Lungu Badea definește această metodă de traducere ca fiind o redare a unei expresii fixe din limba sursă printr-o alta din limba țintă, dar care se potrivește aceleași realități [11].

Traducerea prin echivalență nu presupune că un text sursă și un text țintă să fie identice. Este o similaritate între textele sursă și țintă, măsurată la un anumit nivel. Aceste nivele sunt pragmatic, semantic și structural. Fiecare text trebuie să fie echivalent la nivelul pragmatic, adică să aibă aceeași funcție comunicativă. Textul țintă ar trebui să aibă același impact asupra receptorului precum și textul sursă. Echivalența semantică presupune descrierea unei și aceleași situații, folosind unități lexicale și mijloace gramaticale identice. Pe când echivalența structurală presupune o corespondență formală dintre textul sursă și textul țintă. Exemplul: *My family have been prominent, well-to-do people in this middle-western city for three generations*. [4, p. 4] / *De trei generații încoace, suntem una dintre familiile de seamă, înstărite, din acest oraș situat în Vestul Mijlociu*. [5, p. 9] / *Provin dintr-o familie de oameni bogați, stabilită de trei generații într-un orășel din Vestul Mijlociu*. [6, p. 19] ne arată că expresia **well-to-do people** nu poate fi tradusă printr-o altă metodă decât prin echivalență, deoarece fiind o expresie frazeologică, aceasta are un echivalent în limba română și, anume de *oameni înstăriți*. Traducerea fiecărui element în parte poate duce la deturnarea sensului.

Modulația este conform opiniei lingvistei Zoya Proshina, tehnica de traducere ce presupune schimbarea unui punct de vedere folosind o noțiune concretă pentru una abstractă și invers [10, p. 43]: *We walked through a high hallway into the bright rosy-colored space, fragilely bound into the house by French windows at either end*. [4, p. 10] / *Am traversat un hol înalt și am pătruns într-un spațiu luminos, trandafiriu, comunicând precar cu restul clădirii principale prin ușile de sticlă de la cele două capete*. [5, p. 16] / *Am trecut printr-un hol înalt, spre un fel de terasă scăldată într-o lumină trandafirie, legată de corpul vilei prin niște glasvanduri uriașe, la fiecare capăt*. [6, p. 25]. În urma analizei acestui exemplu vedem că ambii traducători au folosit această metodă pentru a reda exact sensul termenului englez **French windows**. Prin urmare, *French windows* nu poate fi tradus ca ferestre franceze, deoarece omul nu le poate folosi să se deplaseze dintr-o cameră în alta. Din context înțelegem că aceste construcții sunt mai complexe decât simplele ferestre. Primul traducător a folosit **uși de sticlă**, deoarece ele sunt aidoma unor ferestre mari, dar care sunt

folosite pentru a se deplasa dintr-o încăpere în alta. Cel de-al doilea traducător a folosit un termen mult mai exact și, anume **glasvanduri**, termen care conform *DEX-ului* înseamnă ușă pliantă cu geamuri [13].

În urma analizei și comparării efectuate a textului sursă și a celor două versiuni de traducere am identificat câteva **abateri** de la sens și neclarități, ce pot duce cititorul în eroare. De exemplu George Volceanov traducând următorul fragment a comis o eroare: *I bought a dozen volums on banking...*[4, p. 6] / *Mi-am cumpărat vreo zece volume...*[5, p. 11]. Consultând dicționarul monolingv englez *Oxford Dictionary Online* [7], aflăm că **dozen** înseamnă „*a group or set of twelve*” adică un grup sau set din douăsprezece bucăți sau piese și nicidecum zece. Prin urmare ar fi mai corect dacă ar fi fost tradus acest cuvânt folosindu-se echivalentul din limba română și, anume duzină. Conform *DEX-ului* **duzină** înseamnă „*un grup din douăsprezece obiecte*” [13]. Considerăm că folosirea cuvântului **duzină** pentru **dozen** ar fi fost o alegere mult mai relevantă.

O altă deturare de sens a fost identificată în traducerea efectuată de către Mircea Volceanov. În următorul context a fost tradus incorect un numeral: *She's asleep. She's two years old.* [4, p. 12] / *Acum doarme. Are trei ani.* [5, p. 27]. Această eroare nu poate fi explicată, deoarece nu presupune niciun fel de transformări matematice ca în alte cazuri. După cum putem observa traducătorul a comis o eroare gravă, traducând **doi** prin **trei**. De obicei numeralele au echivalente și nu necesită nici o transformare. Această eroare nu poate fi explicată decât prin justificarea de oboseală sau neatenție.

Concluzie

Comparația și analiza tehnicilor de traducere aplicate de către traducătorii celor două versiuni de traducere a romanului „*The Great Gatsby*” de F. S. Fitzgerald ne-au dus la următoarele concluzii:

- ✓ Exemplele pe care le-am analizat ne servesc drept dovadă că traducerile diferă în dependență de modul în care traducătorul a perceput mesajul textului sursă. Totodată, această analiză ne arată cât de dificil poate fi procesul de traducere din cauza sistemelor diferite: lexical, gramatical și stilistic. Relația dintre cultură și limbă reprezintă și ea un impediment pentru traducător.
- ✓ Ambii traducători au fost fideli textului sursă. Traducătorii au redat mesajul textului în limba țintă combinând diferite tehnici de traducere. George Volceanov a utilizat 13 tehnici de traducere pentru a reda mesajul publicului țintă. Acest fapt ne demonstrează încă o dată că romanul supus analizei este un proces dificil, iar alegerea unei singure tehnici de traducere este practic imposibilă. Aceste tehnici oferă traducătorului posibilitatea adaptării textului la cele patru aspecte lexical, grammatical, stilistic și pragmatic. Pe când tehnicile folosite de traducătorul Mircea Ivănescu sunt mai puține, și acestea nu includ adaptarea și comentariile traducătorului. Prin urmare, putem

afirma că Mircea Ivănescu a dorit să fie cât mai fidel textului tradus, pe când George Volceanov a adaptat textul sursă la cultura țintă, dar păstrând și originalitatea acestuia.

- ✓ Totuși, conchidem că traducerea este un proces dificil, mai cu seamă când este vorba de un text literar precum „*The Great Gatsby*” de F. S. Fitzgerald, deoarece este o lucrare ce se află în strânsă legătură cu cultura din care provine, iar acest fapt se face resimțit prin utilizarea de către autor a numelor proprii. Prin urmare micile erori identificate în urma analizei ne atrag atenția asupra faptului, că traducerea literară nu este o îndeletnicire facilă și luarea în calcul a contextului lingvistic și extralingvistic ar putea înlesni acest proces.

Referințe bibliografice:

1. *Concise Oxford-Lingua, English-Romanian Dictionary*. Oxford: Oxford University Press and Educational Centre, 2009, 829 p. ISBN 978-9730-05964-9.
2. Tredell, Nicolas, *Fitzgerald's The Great Gatsby. A Reader's Guide*. London: Continuum International Publishing Group, 2007, 134p. ISBN 9780826490117.
3. Matthew, B. Brucoli, *F. Scott Fitzgerald: The Great Gatsby*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 225 p. ISBN-9780521402309.
4. Fitzgerald, Francis Scott, *The Great Gatsby*. New York: Scribner, 2004, 193 p. ISBN 0-7432-7356-7.
5. Fitzgerald, Francis Scott, *Marele Gatsby*, [trad.] George Volceanov. Iași: Polirom, 2013, 235 p. ISBN 978-973-46-3295-4.
6. Fitzgerald, Francis Scott, *Marele Gatsby*, [trad.] Mircea Ivănescu. București: Humanitas Fiction, 2013, 221 p. ISBN 978-973-689-631-6.
7. *Oxford Dictionary Online*. Disponibil la adresa: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/middle-aged> Accesat la data de 02.05.2018.
8. Lungu-Badea, Georgiana, *Tendințe în cercetarea traductoogică*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005, 275 p.
9. Imola, Nagi, *Basic Concepts in Translation Studies: Principles, Methods and Techniques of Translation*. Tîrgu Mureș, 2015, Nr. XXI, p. 548-568. ISBN 978-606-8624-21-1
10. Proshina, Zoya, *Theory of Translation [English and Russian]*, 3rd edition, revised, Vladivostok: Far Eastern University Press, 2008, 276 p. ISBN 5-7444-0957-2
11. Lungu-Badea, Georgiana, *Traducerea științifică. Repere*. Disponibil la adresa: https://litere.uvt.ro/vechi/documente_pdf/aticole/uniterm/uniterm1_2004/glungu.pdf Accesat la data 25. 04. 2018.
12. University of New Haven. Disponibil la adresa: <https://www.newhaven.edu/>. Accesat la data 10. 05. 2018.
13. *Dicționar Explicativ al limbii române, DEX online*. Disponibil la adresa: <https://dexonline.ro/> Accesat la data 10. 05. 2018.

РОМАН М. А. БУЛГАКОВА ”МАСТЕР И МАРГАРИТА” КАК ФЕНОМЕН САМООТРИЦАНИЯ ЭПОХИ

Articolul cercetează interacțiunea complexă dintre creator și epocă în romanul "Maestrului și Margareta" de M. A. Bulgakov. Autorul ajunge la concluzia că, în constantele sale temporale, sociale, ideologice și existențiale creatorul și epoca se află într-un conflict radical unul față de celălalt, acesta fiind unul dintre cele mai rar întâlnite precedente în istoria literaturii mondiale.

Cuvinte cheie: autor, cronotop, strategii narrative, postmodernism, aluzie, roman-cifru, creator și epocă, creator și putere.

The article explores the complex interaction between the creator and the era in the novel "The Master and Margarita" by M.A. Bulgakov. The author comes to the conclusion that the creator and the epoch, in its temporal, social, ideological and existential constants are in a radical conflict with each other, which is the rarest precedent in the history of world literature.

Key words: author, chronotope, narrative strategies, postmodernism, allusiveness, novel-code, creator and epoch, creator and power.

Творец и эпоха, творец и власть – универсальная проблема литературы и искусства на протяжении всей истории их развития. Обозначившийся еще в литературе Древнего Рима конфликт между поэтом и властью, индивидом и имперской идеологией служения государству как некоему надличностному абсолюту породил первые образы творцов, ставших мифологемами мировой культуры. Это образы поэтов-изгнанников, поэтов, пострадавших от несправедливого гонения, – и первый из них знаменитый опальный певец любви Овидий Назон. Великий Гораций, предпочетший творческое уединение в своем Собинском имении соблазнам близости к большой политике и центру власти, каким был великий Рим. Поэты-неотерики, и прежде всего неистовый Катулл, открывший новые горизонты римской поэзии не в служении идеи возвеличивания империи, а в безднах эмоциональной жизни отдельного человека. Так обозначился один из полюсов проблемы поэт и власть, - полюс противостояния и даже конфронтации. Другой ее полюс представляет величественная фигура Вергилия, столь же искренне утверждающая аскетический идеал служения Великой Империи, Великому Риму, проповедующая знаменитые Августовы идеалы, облагораживающие идею абсолютной власти.

Что касается проблемы взаимоотношения творца и эпохи, то разве не в эпоху Античного Рима были произнесена сакраментальная фраза Цицерона «О времена! О нравы!». Однако, счастливо гармоничное мироощущение античного мира еще не ощутило настоящей глубины, которую обретет этот конфликт в последующие эпохи. Эпоха Античности еще не знала рефлексии, а человек, ею сформированный видел мир цельным, а себя мыслил центром этой вселенной, как микрокосм в макрокосме.

Конфликт художника и власти, творца и эпохи, поэта и мира, наконец приобретает критически острые очертания в эпоху Романтизма, когда дерзновенный гений в духе радикального антропоцентризма, почувствовал в себе силы соперничать с самим Творцом, в экстазе богоборческого порыва. В основе этого конфликта, помимо самонадеянного антропоцентризма, неудовлетворенность данностью, любой данностью как таковой: социальной, идеологической, бытийной, исторической, пространственной, географической, наконец. Однако, романтический гений, отрицающий «дольный» мир, все-таки находится внутри него и рожден этим миром.

XX век не знает аналогов в мировой истории по напряженному трагизму социальных экспериментов, исторических катаклизмов и тоталитарного прессинга. Русская литература 20-30-х годов развивалась в весьма специфических условиях последствия череды революций и опустошительного самоистребления Гражданской войны с одной стороны, с другой – в процессе выстраивания новой социальной системы гегемонии одного класса над всеми другими и деспотичного прессинга тоталитаризма. Тоталитаризм проявлялся во всех сферах культурной жизни страны, он господствовал в идеологии. Власть пристально следила за работой «инженеров человеческих душ», которые должны были формировать нового человека в обновленном мире глобальных социальных реформ, которого питают «правильные» идеи атеизма и коммунизма, в правильном искусстве социалистического реализма. У этого нового человека не было и не должно было быть прошлого, он начинал жить с нуля, а точнее с октября 1917г. И у страны Советов тоже не было прошлого, было только необходимо светлое будущее.

А у М. А. Булгакова это прошлое было. Было уютное детство в Киеве, была прекрасная и любимая гимназия, имеющая статус аристократической (однако почти половина ее учеников были или т.н. казеннокоштными школярами, или учились за счет купцов-меценатов), была многочисленная любящая семья с традициями, твердая в устоях Веры (два деда писателя были православными священниками, а отец – видный теолог, оставивший после научное наследие, преподаватель Духовной Академии), были искания юности, увлечение медициной, любовь, наконец. Весь этот мир был одномоментно разрушен глобальным и бесчеловечным социальным экспериментом. Все дорогое и близкое осталось в прошлом. Иметь прошлое стало опасно. В 20-30-гг прошлого столетия, оно стало прямо угрожать гибелью. Именно в то время появилась новая уничижительная и убийственная социальная формула, обрекающая целый класс на гибель, – «из бывших».

К этим бывшим принадлежал М. А. Булгаков. Но самое удивительное, что он не собирался от этого прошлого отказываться. Именно оно послужило основой его первых произведений, таких как: роман «Белая гвардия» и примыкающая к нему пьеса «Дни Турбиных». Сейчас трудно себе представить, что такое написать в 20-е годы произведение с названием «Белая гвардия»! Это чистое безумие, смертный приговор, такого наконец, просто не могло быть в эпоху, когда белогвардейцев иначе как отребьем и «белогвардейской сволочью» в официальной печати не называли.

Формально – житейски Булгаков прекрасно понимал, чем грозит прошлое военного врача Добровольческой Армии и тщательно скрывал этот факт.

Переехав в Москву, он всячески скрывает диплом врача и представляется то журналистом, то писателем. Он строит жизнь заново, жизнь столичного литератора, однако творчество его живет по своим законам, над ним не властны законы новой социальной, культурной, идеологической действительности. Особенно демонстративно название повести «Записки покойника» (такого названия просто не могло быть в новой советской литературе) или романа «Кабала святош».

Вторая половина 20-х – время странного и необъяснимого литературного успеха Булгакова. Пьеса «Дни Турбиных», в которой показана трагедия семейства «из бывших» поставлена во МХАТе. Как такое могло произойти? Куда смотрели чиновники от литературы? Куда смотрело НКВД, наконец?! Какая сила, обладающая абсолютным могуществом хранила автора? Известно, что постановка пьесы была разрешена по личному указанию И. Сталина, он ее ценил и любил, о чем свидетельствует тот удивительный факт, что Сталин смотрел эту постановку 14 раз.

Необъяснимая фавора и милость власти сменилась опалой в 1929г. Произведения Булгакова перестали печатать, пьесы были сняты из репертуара, начались уничижительные и яростные гонения в прессе. Жить стало нечем и не на что. Конфликт со временем, с эпохой приобретает убийственные очертания. Существовать в этой данности стало невозможным и Булгаков идет на отчаянный шаг – он пишет письмо советскому правительству с просьбой разрешить ему эмигрировать из страны или дать возможность работать на родине. Почему он пошел на прямой диалог с властью, с вождем? Значит верил не только в его могущество, но и в него самого, в его защиту. Верил в него как в абсолют власти. Известно, что Булгаков был монархистом, он вообще был сильным человеком, уважал силу и сильных людей. И, наконец, пьеса «Батум», прямо посвященная началу биографии вождя, остается фактом биографии писателя. Когда в апреле 1930г его разбудил неожиданный звонок – ему звонил сам Сталин – Булгаков пошел на компромисс с властью, согласившись с тем, что писатель должен оставаться и писать на Родине. Однако, позволив писателю выжить, обеспечив заработком театрального служащего, власть лишает его аудитории, оставляя в вакууме, обрекая все его произведения или на забвение в недрах писательского стола, или на уничтожение. Но как известно, «рукописи не горят». Эта крылатая фраза Булгакова оказалась провидческой не только в судьбе героя его главного романа, его альтер эго, но и в судьбе самого писателя.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – удивительное произведение, исключительное не только в контексте своей эпохи, но и вообще в каком-либо контексте. По своей художественной природе, специфике хронотопа, нарративным стратегиям он не принадлежит своему времени, лежит вне литературного пространства эпохи, принадлежа по своей структуре и методологии искусству постмодернизма. Это роман – шифр, в котором заключено послание скорее не современникам, но потомкам. Множество работ было посвящено попытке расшифровать скрытый смысл имен и названий, логику и символику чисел романа. Вероятно уместно даже усматривать в романе скрытое послание Сталину, по крайней мере это достаточно логично в контексте булгаковского диалога – спора с Властью и художественной сути самого романа, в котором Понтий Пилат – невольный палач «учителя», мечтающий продолжить

разговор с ним хотя бы в ином мире. Мистическая фигура Сталина действительно возвышается за плечом Пилата, воплощающего в себе всю неумолимую мощь великой Империи, но он не только символическая фигура власти, но и ее жертва, жертва статуса, долга, политической прагматики. Этот образ фокусирует в себе и мощь, и бессилие любой светской власти. Головокружительную сложность восприятия фигуры власти и как идеи, и как конкретного воплощения в образе вождя народов И. В. Сталина в романе демонстрирует раздвоение Сталина как прототипа двух противоположных образов: с одной стороны, Пилата, а с другой, Воланда – воплощение inferнальной силы, пришедшей в мир сталинской Москвы вершить свои порядки, в логике которых бесконечно сложно разобраться, не впадая в их упрощенное, плоское толкование.

Интертекстуальная природа романа «Мастер и Маргарита», его разомкнутость в художественное пространство множества текстов и целого ряда культурных эпох раскрывается еще до вступления в булгаковское повествование эпиграфом из любимого им «Фауста» Гете, помогающим раскрыть один из авторских концептов соотношения добра и зла в мире – и здесь он солидарен с гетевской диалектикой. Исследование бесконечного многообразия литературных и культурных аллюзий в романе не входит в задачи этой статьи, однако, и простого перечисления аллюзивных пластов «Мастера и Маргариты» было бы достаточно для демонстрации исключительного несообразия булгаковского детища эстетике и идеологии искусства эпохи, его магистральной и единственно возможной линии – социалистического реализма. Где программные образы рабочих и колхозников, а также передовой интеллигенции, строителей нового и прекрасного будущего? Может быть суетливая и скандальная Аннушка, некстати разлившая масло или комсомолка вагоновожатая, «отрезавшая» голову несчастному Берлиозу? Что касается передовой творческой интеллигенции, и, в особенности, собратьев по литературному цеху, то перед нами выстраивается целая галерея гротескных образов разрастающаяся до масштабов мистической фантазмагии, вызывающая аналогии с паноптикумом гоголевских «мертвых душ». Этот мир не только высмеян автором, но предан анафеме, обречен на сожжение в финале романа.

«Мастер и Маргарита» – удивительный роман, сочетающий в себе два полярных, противоположных во всем мира, лежащих в разных пространственно-временных пластах. Перед нами два великих города – Ершалаим и Москва, и общее в них только то, что и тот и другой стоят на идеологическом перепутье, и, главное, и тот и другой отринуты Бога.

Этот роман – последнее и самое дорогое детище Булгакова. И о том, чего стоило и чем грозило его создание автору, и степень его «странности» в идеологическом и эстетическом контексте эпохи, свидетельствует трагическая судьба романа Мастера, альтер эго автора в романе. Булгаков безусловно отдавал себе отчет в невероятности самого факта существования своего произведения, его безумного несоответствия диктату времени.

Это произведение рождено и наполнено пафосом отрицания, отрицания стиля жизни, искусства, идеологии эпохи, эпохи, в которой не может быть ничего исключительного, яркого, эпохи в которой господствует

посредственность, эпохи, в которой подлинное искусство заменено суррогатом, эпохи в которой словами романа «чего нехватишься – ничего нет!»

«–Дайте нарзану, – попросил Берлиоз.

– Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

– Пиво есть? – сиплым голосом осведомился Бездомный.

– Пиво привезут к вечеру, – ответила женщина.

– А что есть? – спросил Берлиоз.

– Абрикосовая, только теплая, – сказала женщина.

– Ну, давайте, давайте, давайте!..» [1, стр.8] - этот гротескно-сниженный, убийственно обыденный диалог с реальностью советского быта с первой страницы романа окунает нас в бытийную стихию Москвы 30-х годов с ее душным коммунальным бытом, скандальной Аннушкой, некстати пролившей масло, вороватыми буфетчиками потчующими клиентов осетриной второй свежести и позеленевшей от времени брынзой, Москвы изнемогающей от жажды и испорченной «квартирным вопросом».

Сюжет романа начинается со сцены странного, душающе жаркого дня поздней весны на Патриарших прудах. Молодой пролетарский поэт Иван Бездомный и важный чиновник от литературы, Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала обсуждают важный идеологический заказ времени – разоблачительную поэму об Иисусе Христе, с которым поэт не справился. Христос в его поэме, по мнению редактора оказался фигурой сугубо отрицательной, но удивительно рельефной и живой. Начитанный Берлиоз внушает Ивану, что главная цель его была продемонстрировать, что Христа не было вовсе.

Исследователи считают, что роман открывается временем не просто поздней весны, но это время Пасхи или ее преддверия. Но никто в Москве, в которой уже взорван Храм Христа Спасителя не ждет его Воскресения. Это время должно быть ознаменовано только усиленной антирелигиозной пропагандой, качеством которой остался недоволен придиричивый Берлиоз.

Душные аллеи «в час небывалого жаркого заката» удивительно пустынно и некому помешать роковой встрече двух москвичей с силами тьмы, о которой насмешливо предупреждает автор названием первой главы романа: «Никогда не разговаривайте с неизвестными!» Ведь в эпоху господствующего материализма и атеизма ничего неизвестного уже не должно было существовать. Его просто не было для уверенных в себе строителей нового мира, а если неизвестное вдруг возникало на их пути, то оно должно было быть тут же «разъяснено» и конечно же «разоблачено» - на то есть компетентные органы, которые внушают священный ужас обывателю, но который верит в них как в Божественный промысел. Эти силы никогда не называются в романе прямо, но всегда присутствуют в нем не только как карающая сила, но и как страшный, но верный арбитр, которому нельзя сопротивляться.

В сгущающейся атмосфере страшного, фатального вечера, в мареве странной для весны жары есть что-то неуловимо ирреальное. Это ощущает даже Берлиоз, которому вдруг кажется, что он выпал из реальности, что его посетила галлюцинация «– Фу ты черт! – воскликнул редактор, – ты знаешь, Иван, у меня

сейчас едва удар от жары не сделался! Даже что-то вроде галлюцинации было, – он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали». [1, стр.9]

Автор злорадно заставляет убежденного материалиста Берлиоза помянуть черта, в которого он не верит, но которого он только что действительно увидел в зыбком мареве жаркого вечера и отмахнуться от пророческого видения, которое он называет галлюцинацией. Ничто уже не спасет несчастного Берлиоза от встречи с его страшной судьбой, потому что он эту самую судьбу отрицает, отрицает сам феномен предначертанности, а главное он вместе со всей эпохой отринул Бога, о чем с удовлетворением и иронией по отношению к непонятливому иностранцу заявляет: «Да, мы не верим в бога, – чуть улыбнувшись испугу интуриста, ответил Берлиоз. – Но об этом можно говорить совершенно свободно.

Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привизгнув от любопытства:

– Вы – атеисты?! ...

– В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге.» [1, стр.13]

Удовлетворенный это радостной новостью странный собеседник пожимает в благодарности руку Берлиозу. Это город никем не защищен и еще до явления в нем сил зла, предан им по собственной воле! Но подозрительный иностранный «консультант» впадает в настоящий восторг от пикантности ситуации, когда советский поэт воинственно уверяет его, что «Нету никакого дьявола!» - решительно заявляет он в лицо ему самому, на что его странный собеседник заявляет «Ну, уж это положительно интересно, – трясаясь от хохота проговорил профессор, – что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» [1, стр.48].

В этом плоском, одномерном мире затверженных материалистических доктрин и тоталитарных идеологем нет места ни чуду, ни тайне, ни магии. Все это должно быть немедленно «разоблачено», чего и требует высокопоставленный чиновник от искусства Семплияров на сеансе «черной магии», но разоблаченными в буквальном смысле оказываются сами москвичи, а в особенности, москвички.

Силы зла чувствуют себя в этом городе тотального материализма совершенно свободно. Они – его подлинные хозяева, они творят в нем свой бал, казнят и милуют, а напоследок устраивают в нем пожар. Удивительно, но автор изображает этот триумф зла с удовлетворением, а подчас с злорадным восторгом, видимо всерьез уповая на очистительность этого пламени. И, действительно, в духе гетевской диалектики, на которую декларативно опирается Булгаков эпитафии, силы зла здесь должны послужить благу. По крайней мере, в финале романа горит столь ненавистный Булгакову дом Грибоедова – воплотивший в романе опекаемый государством мир псевдо литературы, о котором «Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

– Как ананасы в оранжереях, – сказал Бегемот и, чтобы получше полюбоваться на кремовый дом с колоннами, влез на бетонное основание чугунной решетки.

– Совершенно верно, – согласился со своим неразлучным спутником Коровьев, – и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспекает будущий автор «Дон Кихота», или «Фауста», или, черт меня побери, «Мертвых душ»! А?

– Страшно подумать, – подтвердил Бегемот.

– Да, – продолжал Коровьев, – удивительных вещей можно ожидать в парниках этого дома, объединившего под своею кровлей несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии. Ты представляешь себе, какой поднимется шум, когда кто-нибудь из них для начала преподнесет читающей публике «Ревизора» или, на самый худой конец, «Евгения Онегина!» – в откровенно ерническом диалоге подручных Воланда звучит очевидный приговор этому миру прогнивших ценностей и мнимых величин, для которых писательство не миссия, но просто кормушка: «если на эти нежные тепличные растения не нападет какой-нибудь микроорганизм, не подточит их в корне, если они не загниют! А это бывает с ананасами! Ой-ой-ой, как бывает!

– Кстати, – осведомился Бегемот, просовывая свою круглую голову через дыру в решетке, – что это они делают на веранде?

– Обедают, – объяснил Коровьев...» [1, стр.369-370].

Этому миру гореть в огне, и этот огонь, возможно, будет очищающим. Ведь в центре этого храма искусств, этой оранжереи вызревающих талантов – кормушка, ресторан, напоминающий корабль, плывущий к гибели, которым управляет метрдотель с лицом флибустьера, а иногда банальный кабак с пьяными драками и визжащим фокстрот «Аллилуйя» джаз-бендом.

Этот модный мотив пронизывает весь роман, он звучит в нем неоднократно, являясь кощунственным музыкальным рефреном эпохи, и, наконец, его играют на балу у сатаны.

Роману присуща необычайная музыкальность. Он оркестрован как сложное полифоническое единство. Он весь пронизан музыкальными лейтмотивами и главный из них – знаменитая ария Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст». Но это не любимое Булгаковым искусство, не обожаемая им опера в чистоте ее классического звучания. Она покинула театры. Теперь повсюду, из каждого окна звучит ее демократическая, искаженная версия. Она захрипела голосами патефонов, радио, она лишена цельности, раздергана на отдельные популярные арии, она превратилась в шумовой фон города, в звуковой контекст эпохи.

Подлинному искусству не место в этом мире суррогата, герой романа – Мастер, Мастер с большой буквы. Этим именем называла его возлюбленная, потому что само слово писатель было скомпрометировано, выхолощено эпохой, стало ненавистным для героини, ассоциировалось с толпой гонителей Мастера, «коллективом» писателей, имеющих государственный паек, удостоверение и профсоюз. Мастер, само это слово аллюзивно связано с «не актуальной» эпохой Средневековья. Мастер всегда исключителен, а следовательно, ему не место в коллективе советских талантов. Его творчество обращено в прошлое, его роман, роман посвященный Вечному не только не современен в глазах идеологов эпохи, но прямо опасен и крамолен, да просто не возможен. Он подлежит уничтожению, как и его автор. Мастер живет вне эпохи, он игнорирует ее стандарты и

требования. Он служит в музее переводчиком, будучи полиглотом, знатоком не только современных, но и мертвых языков. Он не помнит имени своей жены, помнит только, что она ходила в чем-то «в полоску», - актуальный тренд эпохи. До того как герой начал писать свой Роман, освобожденный от рутинной службы счастливой судьбой, явившейся в виде навязанного им общественностью лотерейного билета, он словно и не жил вовсе. Творчество и есть для него подлинная жизнь, и до встречи с Любовью ему было достаточно идиллической тиши подвальчика в уютном переулке, недостижимого для шума эпохи. Но роковая встреча с его Маргаритой, с его Музой разрушила этот приют. Она толкнула его к безумному шагу – выйти в мир со своим Романом, и этот шаг стал роковым. Этой эпохе не нужен был Мастер, она не хотела думать о Вечном, у нее были свои цели и задачи, а место Мастера или в психиатрической больнице, где он к счастью и оказывается, воспринимая ее, как единственно возможный приют, и даже защиту от этого страшного и такого непонятного мира, или в безымянной могиле, в числе расстрелянных.

Единственное, что может удержать в этом перевернутом мире, единственное для чего стоит жить, когда даже возможность творчества отнята – это любовь. Но эпоха разлучает несчастных любовников, отнимая у Маргариты ее Мастера. Она явилась в их дом, в их тихий приют в лице любопытного и навязчивого гостя со странным именем Алоизий Магарыч. Чуткая Маргарита сразу почувствовала в нем опасность, почувствовала в нем доносчика и осведомителя, но было поздно. Вскоре Алоизий воцарился в их тихом подвальчике, и в нем зазвучал патефон. Эта сюжетная коллизия не была исключительной, она была характерна для социального и бытийного контекста эпохи, часто служа разрешением «квартирного вопроса», который по замечанию Воланда, испортил москвичей. Знаменательно, что осведомитель «оттуда», барон Майгель, имел наглость явиться на бал черных сил в «нехорошую квартиру», вероятно имея целью донести органам на самого сатану. Всеобщее доносительство и всевластие органов, охраняющих власть – константа эпохи Большого Трора, мрачная составляющая жизни Москвы 30-х годов, однако и в другой империи – на задворках Великого Рима, в ненавистном Пилату городе Ершалаиме торжествует та же, вечная, ситуация вероломного предательства и корысти. Иуда из Кириафа предает за тридцать проклятых сребреников бедного учителя из Галлилеи.

Примечательно, что Булгаков изображает в своем романе несчастную Москву, преданную разрушительным, казнящим, но иногда выполняющим миссию справедливого возмездия, действиям сразу двух одинаково inferнальных сил – Воланда и его свиты, с одной стороны и карательно-репрессивного аппарата эпохи – с другой. Всеобщий страх перед всевластием органов НКВД, их постоянное присутствие как некоего всевластного начала является одним из лейтмотивов романа. Исследованию данной проблематики посвящен ряд работ, в том числе статья В. П. Маслова. [2]

В этом мире всеобщего предательства даже любовь толкает к ненависти, мщению и экстаической ярости. Эпоха отнимает у Маргариты ее Мастера и она готова разгромить этот мир до основания, как квартиру одного из гонителей Мастера, критика Латунского. Эпоха делает из нее ведьму, по ее собственному признанию в письме к мужу: «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших

меня» Эпоха толкает ее к Воланду, делая королевой бала сатаны. По мнению Мариэтты Чудаковой, одному из первых биографов Булгакова, восстановившей его биографию по крупицам, ценою долгих и кропотливых усилий все профессиональной жизни филолога и архивиста, в таком преображении Маргариты можно видеть только один – страшный биографический подтекст. Бесспорный прототип образа Маргариты – третья жена М. А. Булгакова, Елена Сергеевна, тоже поневоле предалась inferнальным силам, - была так или иначе связана с НКВД. И здесь, по мысли М. Чудаковой не было альтернативы, иначе она была бы просто уничтожена этой карательной машиной времени: «Те, кто рассуждает, какая там бросается на что-то тень, просто не понимают жизнь людей, ложившихся вечером, не зная, проснутся ли они в своей постели или в пыточной Лубянки.» [3]

Знаменательно, что в этом мире воссоединение любящих, по логике сюжета булгаковского романа возможно только в смерти или в контексте Вечности, где они и находят Покой и тихий приют в патриархальном домике с вишневым садиком, но не в контексте эпохи, которая отнимает у них все.

«Мастер и Маргарита» - удивительный роман, в котором автор вершит приговор своему времени, своей эпохе, со всей мощью булгаковского темперамента и таланта, последовательно и радикально, отрицая все ее константы. Он, как и творение Мастера, посвящен вечности и обращен в вечность.

Библиография:

1. Булгаков М. А., *Мастер и Маргарита*. Москва - Санкт-Петербург: Амфора, 2010.
2. Маслов В.П., *Скрытый лейтмотив романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* // Известия Академии Наук// Серия Литературы и языки. Т.54. №6, Москва. 1995 [Accesat pe 09.11.2018] <https://refdb.ru/look/2094724.html>
3. Чудакова, Мариэтта, *Реалии 1930-х в «Мастере и Маргарите»* // курс лекций «Мир Булгакова». Лекция 4-я [Accesat pe 09.11.2018] <https://arzamas.academy/courses/39>

Jozefina CUȘNIR

doctor habilitat în filologie,

Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău

КНИГА УВЕ ТИММА ”НА ПРИМЕРЕ БРАТА”: К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТЕ ”ОСАДА ЧЕЛОВЕКА” (ПО О. ФРЕЙДЕНБЕРГ)

Conceptul de „asediu al ființei umane” este interpretat în baza cărții „După exemplul fratelui meu” de Uwe Timm (utilizând abordarea determinată de conceptul umanizării mitului, dezvoltat de noi). Pentru prima dată, conceptul a fost identificat și marcat de Olga Freidenberg (eminent filolog, mitolog și filozof al culturii) în notele sale din timpul blocadei. Drept un „asediu al ființei umane” a fost identificată situația în care locuitorii orașului Leningrad s-au pomenit a fi atacați în mod înspăimântător de „dublul barbarism, al lui Hitler și al lui Stalin”, precum și de propriile impulsuri distrugătoare, provocate de acest atac. Conceptul identifică implicit „omul” ca ființă etică și sacră („umanismul sacru” ca și concepție a omului, generată de o stare specifică a conștiinței mitologice). O intenție umanistă similară relevă și memorialistica lui U. Timm. Scriitorul german încearcă să înțeleagă și să „înlătore”, din punct de vedere metafizic, starea catastrofei spirituale și fizice, care a afectat familia sa; modul ei obișnuit de gândire aproape că nu a opus rezistență ideologiei naziste, care a sacralizat violența și sacrificiul de sine. Narratorul a putut să-și „salveze” implicit fratele mai mare (care „predând” esența sa răului, a murit la vârsta de nouăsprezece ani), pentru că în ultima frază a jurnalului său, Karl-Heinz i-a permis esenței sale să spună măcar ceva.

Cuvinte-cheie: conceptul de „asediu al ființei umane”, conceptul umanizării mitului, „umanismul sacru”, conceptul de om, conceptul de „încălcarea a impenetrabilității infernului”

The concept of the “siege of a human being” is interpreted on the basis of the book titled *In My Brother’s Shadow* by Uwe Timm (using the approach determined by the concept of humanization of myth developed by us). For the first time, this concept was revealed and identified by Olga Freidenberg (an eminent philologist, mythologist, and philosopher of culture) in her blockade notes. The “siege of a human being” is identified as the situation where the citizens of Leningrad were ruthlessly attacked by “the double barbarism, that of Hitler and that of Stalin”, as well as by their own destructive impulses caused by that attack. The concept implicitly identifies a “human being” as an ethical and sacred one (“sacral humanism” as a concept of man generated by a specific state of mythological consciousness). The literary memoirs by U. Timm reveal a similar humanistic intention. The German writer tries to understand and metaphysically “relieve” the situation of the spiritual and physical catastrophe that befell his family; their habitual way of thinking almost did not oppose the Nazi ideology that sacralized violence and self-sacrifice. The narrator manages to implicitly “save” his elder brother (who lost his life at the age of nineteen, having “surrendered” his essence to evil), because in the last phrase of his diary, Karl-Heinz lets his essence say at least something.

Key words: concept of the “siege of a human being”, concept of humanization of myth, “sacral humanism”, concept of man, concept of the “disruption of the impenetrability of hell”.

Осмысление концепта «осада человека» занимает, мы полагаем, немаловажное место среди задач, поставленных перед человечеством реалиями XX века, и может оказаться плодотворным для предлагаемой ЮНЕСКО разработки путей, ведущих к формированию «нового гуманизма в XXI веке» [1].

В данной статье к концепту применен подход, определяемый концепцией гуманизации мифа, нами разработанной [2, p. 10-60].

Концепт «осада человека» зачастую присутствует в нарративах неназванным. Но «человек» в его рамках всегда имплицитно постулирован как существо этическое и сакральное.

Значит, важный компонент рассматриваемого концепта – это особая концепция человека, которая может имплицитно существовать в нарративе. Подобная имплицитность указывает, что данная концепция порождена именно мифологическим сознанием нарратора.

И саму концепцию человека, постулирующую его как существо этическое и сакральное, и состояние мифологического сознания, характеризуемое подобной убежденностью, мы обозначаем как «сакральный гуманизм». Далее мы еще вернемся к указанной концепции и специфике ее мифологических истоков. Здесь отметим лишь следующее.

Одно из парадоксальных следствий «сакрального гуманизма» как состояния мифологического сознания – это катарсальность нарративов, им порожденных, даже если те повествуют о событиях, которые сами по себе явно отрицают благодать Универсума.

А концепт «осада человека» именно с такими событиями и соотносится.

Впервые концепт фактически выявлен и обозначен Ольгой Фрейденберг в ее блокадных записках. Как «осада человека» идентифицирована ситуация, когда жители Ленинграда оказались ужасающе атакованы «двойным варварством, Гитлера и Сталина» [3, p. 41] и собственными разрушительными импульсами, спровоцированными этой атакой.

Ольга Фрейденберг – выдающийся филолог, мифолог, философ культуры – оставалась верна себе перед лицом беды. Осуществленная Фрейденберг дневниковая хроника блокады («Осада человека» – авторское название данной части дневника) рассматривается специалистами как уникальное культурологическое и антропологическое исследование (см., напр.: [4], [5, p. 183-194]). И. Паперно отмечает: «Ольга Михайловна Фрейденберг <...> систематически документирует разворачивающуюся катастрофу, фиксируя внимание на двойном бедствии: “война с Гитлером” и “наша политика”» [4].

Метафизическая суть бедствия выражалась формулой: «Человек погран» [3, p. 38].

Субъективное его ощущение описывалось так: «Осадное положение, созданное тиранией, держало город, меня, мое тело и психику, в особом ультратюремном укладе» [3, p. 37]. Цитаты, иллюстрирующие конкретику его проявлений, приведены в «Примечаниях»¹.

Н. В. Брагинская, выдающийся комментатор, публикатор и исследователь работ Ольги Фрейденберг, подчеркивает: «Поражает в “Воспоминаниях о самой себе”, как Фрейденберг называет свое сочинение, еще и то, что в Записках – сколь угодно личных – постоянно присутствует большое историческое измерение, внесловное, внеклановое, вненациональное, и господствует в целом удивительно пронизательное ясное и беспощадное видение русской трагедии, морального, наряду с физическим истреблением, растления народа и интеллигенции, от времени революции до последних гнетущих лет сталинщины.

Мемуары были начаты до войны, Фрейденберг перестала их писать прежде смерти Сталина» [6].

Верность своей сущности, которую вопреки «осаде человека» сохраняла Ольга Фрейденберг, проявлялась и в том, что она во время блокады героически стремилась сохранить жизнь своей матери; но эта битва была ею проиграна.

Идентификация фрейденбергских «Записок» самим автором такова:

«Это – мой посильный протест против удушья человека» [3, р. 44].

Но, как выясняется из послевоенных записей автора, экзистенциально «осаде» удалось одержать верх над Ольгой Фрейденберг:

«Нет, подняться может лишь живая душа, мертвые не воскресают. Бетховен и глухой слышал вокруг себя созвучья. Страсть к абсолютному была моей главной сутью с детства – к любви, но большой, к Жизни, к подлинному, к Богу. Моя главная драма в том и состоит, что осада убила ее... Изнутри глухота! Знал ли Бетховен последние пределы отчаянья?» (аруд [5, р. 11]).

Фактически перед нами – история о поражении, которое злой погибелью нанесено человеку, хотя он отважно сражался за жизнь и добро. Однако это не отменяет парадоксальной катарсичности фрейденбергского нарратива, где «человек» контекстуально постулирован как существо этическое и сакральное. Как отмечалось выше, данный парадокс вообще характерен для нарративов, порожденных авторским «сакральным гуманизмом».

Парадокс объясняется особым феноменом – «убежденностью» мифологического сознания в том, «что осуществляемая им гармонизация Универсума (картины мира) равнозначна этизирующему преобразению реальности как таковой» [2, р. 21].

Феномен выявлен и идентифицирован в рамках подхода, определяемого концепцией гуманизации мифа, нами разработанной, и связан с тем, что одной из базовых функций мифологического сознания является этизирующая гармонизация Универсума. В нарративах, определяемых «сакральным гуманизмом», эта гармонизация достигается благодаря особому эффекту – своеобразному «снятию» адской ситуации посредством нарушения «непроницаемости ада». Впервые эффект обозначен Т. Манном в «Докторе Фаустусе»: по М. Бахтину, существует «понимание фашистского застенка или ада у Т. Манна как абсолютной *неуслышанности*, как абсолютного отсутствия *третьего*» [7, р. 199]. Так, черт объясняет Левверкюну: наиболее адское из всего, что есть в аду, это его непроницаемость ни для чьего слуха, даже Божьего, равнозначная inferнальной невыразимости в «слове»².

Как выявлено нами на материале разнообразных нарративов, существует особый «алгоритм» гармонизирующих действий мифологического сознания по отношению к неизбежной беде (алгоритм применяется, если такова воля нарратора, пусть неаяная):

1. Мифологическое сознание нарратора имплицитно идентифицирует беду как нечто недолжное в аспекте сакрального гуманизма и потому подлежащее отмене.

2. Вследствие этой идентификации, интенции мифологического сознания к отмене беды и его особых свойств (метонимичность, неподчинение закону исключенного третьего и т.п.), беда, даже вербально прокламируемая

неизбывной, оказывается вовлечена – в определенном смысле, ощущаемом мифологическим сознанием как катарсильный, – в процесс своей отмены.

Мы обозначили этот эффект, обусловленный интенцией мифологического сознания к отмене беды, как «снятие» адской ситуации посредством нарушения «непроницаемости ада».

Текст Уве Тимма «На примере брата» (2003), где концепт «осада человека» разрабатывается неназванным, тоже достигает катарсильности вследствие указанного эффекта³.

О целенаправленности нарратора свидетельствует его высказывание: «Литература, как я ее понимаю, имеет одной из своих задач изображение густой тени, которую отбрасывают на нас обстоятельства. <...> все могло сложиться иначе» (аруд [8, р. 145-146]).

В отличие от фрейденбергского нарратива, где протагонист стремится служить этике (любви, Жизни, истине, Богу), в автобиографической книге У. Тимма протагонист посвящает себя явному служению анти-этике.

Карл-Хайнц, старший брат нарратора, еще в детстве отказался от своей сущности, став лишь «смелым и честным мальчиком», восемнадцати лет добровольцем вступил в войска СС, принял участие в военном походе на СССР, лишился обеих ног в бою на Днестре и вскоре умер – девятнадцати лет отроду.

Казалось бы, его незадавшаяся жизнь – вкупе с ранней смертью за неправо дело – едва ли может стать объектом чьего-либо особого интереса (не считая такого аспекта, как технологии манипулирования), и нужно поистине чудо, чтобы чья-либо мысль вдруг стала обращаться к судьбе Карла-Хайнца страстно, неотступно и с позиций сакрального гуманизма.

Чудо произошло. Уве, младший – на шестнадцать лет – брат Карла-Хайнца, всю жизнь ощущал его судьбу и личность как мучительную, страшную загадку, требующую и разрешения, и метафизического спасения несчастного злодея. Иначе говоря, протагонист для мифологического сознания У. Тимма – существо исходно этическое и сакральное; а его грехопадение и гибель – космическая катастрофа, нечто недолжное и подлежащее отмене.

Нарратор прежде всего стремится выяснить степень катастрофы: как оказалось, для мифологического сознания Уве – и маленького, и подрастающего, и взрослого – вовсе не безразлична степень антиэтичности деяний его брата.

Ужас, испытываемый Уве в этой связи (поначалу неосознаваемо), проявлялся в его снах и в страхе, охватывавшем ребенка из-за сказки «Рыцарь Синяя борода». Ее – единственную из сказок братьев Гримм – он никогда не мог дослушать до конца: мальчика «одолевала жуть, когда жена Синей бороды собирается проникнуть в запертую комнату» [9, р. 35]; и в этом месте Уве просил маму дальше не читать. Впоследствии нарратор обнаружил: его детский ужас перед сказкой вполне идентичен ужасу, который он, взрослый человек, испытывал, собираясь проштудировать дневник и письма брата:

«Много раз пытался я написать о брате. Но всякий раз дальше попытки дело не шло. Я читал его письма, доставленные полевой почтой, и дневник, который он начал вести, когда его перебросили в Россию. <...> Я хотел сопоставить дневник брата с журналом боевых действий его части, дивизии СС “Мертвая голова” <...>. Но всякий раз, начиная вчитываться <...>, я вскоре

прекращал чтение. Это был особый, отпрядывающий страх, какой в детстве наводила на меня сказка “Рыцарь Синяя Борода”» [9, р. 35].

В аспекте свойств мифологического сознания эта идентичность двух страхов особенно знаменательна с учетом следующего факта. По крайней мере два человека, чье детство пришлось на те же годы, испытывали, видимо, те же чувства, причем именно к этой сказке.

Прежде чем указать их имена и страны проживания, отметим: Уве Тимм далее сразу приводит фрагмент сказки, который наводил на него, ребенка тот «особый страх»:

«Но едва она повернула ключ в замке, двери распахнулись, и на нее хлынула кровь, а по стенам <...> женщины мертвые висят, от иных уже одни кости остались. Бедняжка перепугалась, дверь захлопнула, но ключ из замка возьми да и выскочи и в кровь канул. Она скорей его поднимать, хотела кровь отереть, но ничего у нее не вышло: только с одной стороны ключ оботрет, а кровь уже с другой стороны алой росой проступает» [9, р. 35].

Видимо, сказка была однажды прочитана мальчику до конца, но защитные механизмы побудили его «забыть» фрагмент о море крови и развешанных по стенам мертвых женщинах.

Можно предположить и существование неких механизмов передачи информации, посредством которых подсознание малышей кровавой эпохи оказывалось о ней осведомлено. Ведь для детей иных времен эта сказка не страшнее других, причем обычно их мифологическое сознание акцентирует другую информацию: о спасении от злой погибели, занесшей меч над твоей головой; о том, что погибель – пусть в последний момент – погибнет сама.

О двух детях, видимо, испытывавших то же, что Уве Тимм, сообщим следующее.

Сусанна Кушнир (филолог, педагог, журналист и литератор, моя мать, жительница Кишинева, 1929-2018) сама сказала мне, что реагировала на сказку так же, как Тимм.

Джордж Стайнер (известный французский и американский филолог, литературный критик, теоретик культуры, писатель, чье детство прошло в Париже; р. 1929 г.) озаглавил свою книгу, где стремится осмыслить современную эпоху, ее будущее и печать, которую наложили на них мировая война и Холокост, так: «В замке Синей Бороды. Заметки к новому определению понятия “культура”» (1971) [10]. Красноречивость метафоры и побудила нас предположить вышесказанное.

Иными словами, Уве Тимм не одинок в своих чувствах, порожденных феноменом «осады человека», современным его детству. А факт, что эти чувства немецкого малыша и двух еврейских детей, уроженцев Парижа и Кишинева, совпали, свидетельствует: «осада человека» имплицитно ощущается мифологическим сознанием как злая гибель, подлежащая отмене, – независимо от того, кто подлежит непосредственному убиению.

Свидетельства мифологического сознания, однако, не обманывали маленького немца и в аспекте его физической гибели: тоталитарный режим чреват ею и для своих адептов.

Не случайно, как отмечает Эрих Фромм, отличительной чертой тоталитарных идеологий является прославление жертвенности и

самопожертвования [11, р. 195-197, 222-223]: «осада человека» ведется и в том направлении, чтобы лишить его моральной возможности самозащиты. Адепта «осаждают», и адресуясь к его корысти: «<...> даже последнему ханыге проще простого было втолковать, что куда лучше в форме и при карабине охранять двенадцать работающих *недочеловеков*, чем корячиться самому. Вот и вся премудрость этой господской идеологии. Мифа о крови и сознания, что ты немец, было достаточно, <...> главное – ты принадлежишь к народу господ» [9, р. 60-61].

Судя по интервью с Уве Тиммом, он, выявляя в своей книге «осаду человека» и тем самым «отменяя» ее, действовал целенаправленно (концепт разрабатывался неназванным):

«Надо снова и снова возвращаться к критическому осмыслению тоталитарных идеологий и национализма. И делать это повсюду в мире. Только так можно лишить человека возможности убивать другого, находясь самому в прекрасном расположении духа. <...>

Вопрос, который интересовал меня – как человек приходит к состоянию, когда он готов убивать сам и согласен самому оказаться убитым? Что это за идеологические и эмоциональные и предпосылки, “выключающие” в человеке сострадание и эмпатию? Это касается не только данной конкретной исторической эпохи, но и любого другого времени, когда идеология жестко формирует взгляды человека на жизнь, его способность смотреть на других людей. <...> Мне потребовалось много времени, чтобы найти этот язык, чтобы структурировать этот материал, и, как это ни звучит цинично, мне пришлось ждать, пока мать не уйдет из жизни. Потому что всегда оставался шанс найти в архивах что-то непереносимое.

Книга далась мне нелегко» [12].

Автор неявно руководствуется своеобразной метафизической прагматикой. Он стремится осмыслить и метафизически «снять» ситуацию духовной и физической катастрофы, постигшей его семью, чей привычный образ мыслей почти не противостоял нацистской идеологии, сакрализовавшей насилие и самопожертвование.

С этой целью нарратором применен и образ «безлицега», увиденный во сне: «Иногда брат мне снится. <...> один сон запомнился <...> подробно. Кто-то рвется в квартиру. Там, за дверью, на улице, человек – темный, весь в грязи, в болотном иле. Я пытаюсь удержать дверь. Человек, страшный, без лица, норовит протиснуться. Из всех сил я налегаю на дверь, выталкиваю безлицега обратно, хотя точно знаю, что это он, мой брат. Наконец мне удается закрыть дверь полностью, замок защелкивается, я набрасываю щеколду. Но к ужасу своему обнаруживаю у себя в руках грубошерстную драную куртку» [9, р. 36].

Контекстуально сон свидетельствует не о желании изгнать брата в небытие, а напротив – о стремлении метафизически «спасти» несчастного, вернуть ему утраченное лицо. Но достижению цели препятствует табуированность проявлений индивидуального начала Карла-Хайнца: «<...> в этом дневнике нет ни слова о его чувствах. Он стал продуктом воспитания, целиком ориентированного на <...> дисциплину, проявление храбрости <...>. Идеология, которую провозглашал Гитлер, базировалась на доступных принципах: тверд как крупковская сталь, упруг как кожа, стремителен как

гончая. <...> По дневникам брата можно легко увидеть, как это все претворялось в его душе <...>» [12]; в его «отрывочных, конспективных заметках <...>» напрочь отсутствует сопереживание – в том числе и самому себе. А частые повторы делали всю эту бессмыслицу еще и банальной» [9, р. 105].

Некий материал для «спасательной экспедиции» дают семейные воспоминания.

Карл-Хайнц малышом, видимо, очень не хотел вообще «заходить в комнату», где приветствовалась готовность исполнять функции Синей Бороды.

А поскольку эта «комната», как, вероятно, подсказывали ему интуиция и ряд реалий, представляла собой весь окружающий его мир, мальчик временами оттуда «исчезал»:

«Одна была у мальчика странность: время от времени, прямо в квартире, он исчезал. <...>. А потом столь же внезапно объявлялся. Мать спросит: где ты пропадал? Он не говорит. <...> Мать, бывало, только выйдет из комнаты, через минуту вернется – а его нет. Она и кричать, и под стол заглядывать, и в шкаф. <...> Как в воздухе растворился. Это была его тайна. Единственная странность у мальчика» [9, р. 37].

«Тайна» объяснилась позже, спустя много лет. Когда перекрашивали окна, обнаружили своеобразную фальшпанель под одним из подоконников. Там «кое-что нашлось: <...> карманный фонарик, а также книги и дешевые книжонки, все больше про диких зверей в дикой природе, – львы, тигры, антилопы. <...> Вот там, внутри, он, видимо, и отсиживался. Сидел тихо, слушал шаги, голоса, матери, отца, а сам оставался незримым» [9, р. 37].

Ребенок вообще предпочитал не выходить из дома:

«Физически он был тогда довольно слабым мальчиком. Врач, доктор Мортхорст, установил малокровие и мерцательную аритмию. В то время брата никакими силами нельзя было выпихнуть на улицу – погулять, поиграть. Он не выходил из квартиры, даже в магазин, до которого только один марш по лестнице спуститься <...>» [9, р. 37].

Но правдивым был уже тогда:

«По рассказам, он был очень бледным ребенком, *прямо прозрачный весь*. Вот ему и удавалось становиться невидимкой, исчез – и снова появился, сидит за столом, как ни в чем не бывало. <...> Конечно, совсем нормальным такое поведение не назовешь, но мать с расспросами не лезла, и не подглядывала за ним, и отцу ничего не рассказывала.

– Он был скорее боязливый мальчик, – говорила мать.

– Он не врал. Честный был. А главное, смелый, с малолетства, – это отец утверждал.

Храбрый мальчик. Так все потом о нем отзывались, в том числе даже и дальние родственники. Не слова, а скорее почти заклинание, и для него, наверно, тоже» [9, р. 38].

Прибегнуть к этому «заклинанию» ему, вероятно, пришлось, чтобы все-таки вписаться в окружающий мир. Точнее – в ту картину мира, которую он сформировал, поверив не тихим свидетельствам собственной сущности, а громким голосам извне, восхвалявшим ее поругание под видом стремления к совершенству.

Других голосов вокруг мальчика вообще не звучало. Мать была душевно тонким, верным, тактичным и любящим человеком. Но всех этих качеств не хватило на достижение простого, условно говоря, «этического жизнеобеспечения» семьи: та оказалась во многом обречена на своеобразное «этическое голодание». Иначе говоря, вне очень четко осознанной этической ориентации даже одаренный человек рискует оказаться игрушкой анти-этики, невольно способствуя страданиям и гибели любимых.

Мать очень любила мужа: «Мать говорила: это был мой муж, единственный. <...> Ни разу не сказала о нем худого слова, даже когда я ей на него жаловался. А было и такое время, незадолго до его смерти, я тогда вообще не мог спокойно с ним говорить. <...> Всегда и во всем <...> она была с ним, на его стороне» [9, р. 52-53].

Она могла и возразить супругу: «И она выкладывала ему свое мнение, спокойно и твердо. <...> “Нет, Ханс, этого ты не сделаешь. Это просто не годится”» [9, р. 53].

Неосознанно, однако, она на многое смотрела глазами мужа. А ему во многом была свойственна этическая тупость.

И когда первенец оказался девочкой, разочарованный отец, как рассказывала мать, вообще не знал, что делать «с девчонкой». Уже умирая, Ханна Лоре говорила Уве о давно покойном отце: «Наш отец всегда меня недолюбливал» [9, р. 55]. Если бы явно другую позицию занимала мать, то жизнь девочки не оказалась бы искалечена. Но произошло иначе: «ее желаний почти не замечали, даже мать, обычно такая благорасположенная и справедливая»; и Ханна Лоре «не смогла выработать в себе стержня, чтобы уметь настоять на своем и вообще чего-то добиваться в жизни» [9, р. 55]. Поначалу ее жизнь согревалась любовью к малышу Карлу-Хайнцу. Тот охотно принимал ее заботу: «Сестра рассказывала мне о брате, об их совместных играх и проказах. Как она, старшая, брала братишку с собой в кино, как они вместе ходили в цирк, а после она предложила братцу превратить его в кролика. Он, однако, попросил сперва испробовать колдовство на соседском мальчике, хотел убедиться, что она сумеет превратить его обратно» [9, р. 68]. Но подросши и разобравшись в законах мироздания, постулируемых близкими, Карл-Хайнц тоже стал образцово игнорировать девчонку, проявляя неизменный интерес к младенцу-брату: «Примечательно, что в его письмах о сестре почти ни слова. Зато о младшем братишке он спрашивает то и дело» [9, р. 68].

Как можно предположить, на отношении к девочке сказалось и то, что внешность у нее была – для современной ей идеологии – невыигрышная. Ханна Лоре была похожа на мать, но «более темная – волосы почти смоляные, глаза темно-карие.

– На цыганенка похожа, – сказал как-то сосед, когда ее, еще совсем малышкой, увидел. Мать была возмущена и с соседом с тех пор не здоровалась» [9, р. 55].

А оба брата были светло-русые, в отца.

Для «мечтательного мальчика» (так говорила о Карл-Хайнце мать) естественней была бы глубокая нежность к сестре. Но, подрастая, он и мечтать позволял себе лишь с оглядкой на «законы мироздания», ему постулированные:

«Брат мечтал о сапогах на шнуровке, какие тогда носили пилоты, мотоциклисты, штурмовики. Экономил, карманные деньги откладывал, пока не набрал на сапоги. На одной из фотографий он в форме гитлерюгенда и в этих сапогах, высоких, почти до колен. <...> Он в Африку хотел. Но к Роммелю по личной заявке не брали» [9, р. 74].

Этим же «законам мироздания» Карл-Хайнц стоически отдавал дань и тогда, когда не жаловался родителям, что в гитлерюгенде его «гоняют»: «Хотя вообще-то в гитлерюгенде ему все было не по душе. В наказание его много раз гоняли дополнительно. Командир взвода заставлял его ползать по-пластунски прямо на улице, на глазах у прохожих. Дома брат ни словом об этом не обмолвился, покуда один из наших знакомых, увидев, как его ползать заставляют, не сказал отцу. Тот пожаловался окружному руководителю гитлерюгенда. Больше брата в наказание не гоняли» [9, р. 44].

По воспринятым им «законам мироздания» готовность к жертве (в любой ее форме) поощрялась; соответственно поощрялась и особая храбрость – такая, которая ничем не могла воспрепятствовать предписанным властями антиэтичным действиям:

«Вот еще что мне без конца рассказывали о брате: мальчик, который в один прекрасный день подарил свою коллекцию марок. Даже не обменял ни на что, как с неизменной гордостью подчеркивал отец. <...> Мальчик, который только из-за своей мечтательности неважно учился. Как он однажды, еще совсем малышом, спрыгнул в купальне с пятиметровой вышки! <...> “Браво! – закричал отец, который до этого, должно быть, сказал ему: – Давай-ка, влезь, живо!” <...> По всей вероятности, брат был таким же боязливым ребенком, как и я. <...> И никто мне так никогда толком и не объяснил, как прыгать, чтобы головой вниз, но при этом вперед, оттолкнуться от доски, а не просто с нее рухнуть. <...> Чувство, как приказ: будь мужественным! <...> Воспитание храбрости – которая неизменно мыслилась как храбрость заодно с остальными – вело к гражданской трусости.

Брат – это был мальчик, который не врал, всегда был честен и стоек, не плакал, был смел, но и послушен. Образцовый брат.

<...> Боль и смерть считались определяющими и неотъемлемыми компонентами героики: готовность человека переносить боль и стойко принять смерть. Принятие боли как самоутверждение жизни, которая осознанно себя направляет и собой рискует, в противоположность обывательскому уюту и трусливой посредственности.

Японский генерал Ноги, с удовлетворением принявший весть о гибели собственного сына» [9, р. 47, 58, 60, 40, 106].

Подобного рода храбрость брата, по наитиям нарратора, имеет истоком его «безлицесть», утрату самого себя:

«Когда у тебя обманом отняли собственную жизнь, познаваемость собственных чувств – что остается? Только предьявляемая внешнему миру поза: отвага» [9, р. 45].

При этой утрате возникает особый эффект: готовность воспринимать истребление невинных людей как нечто нормальное, если такова официальная установка, и даже ему всемерно содействовать, не переставая говорить о своей «гуманности».

Нарратор не может смириться с данным эффектом, а потому возвращается к нему вновь и вновь (его мифологическое сознание стремится «отменить» беду, последовательно нарушая «непроницаемость ада»):

«Письмо брата отцу 11.8.1943.

«<...> У меня как всегда все по-старому, здоров, еды хватает, только о доме тревожусь постоянно, каждый день здесь у нас сообщения о налетах англичан. Хоть бы треклятый сакс перестал так бомбить. Какая же это война, когда это просто убийство детей и женщин, и потом – это же негуманно. <...>. Ну все, дорогой папа, шлю тебе горячий привет и желаю всего хорошего. Твой боевой товарищ Карл-Хайнц».

<...> Даже если допустить, что он, хоть и состоял в СС, тем не менее не замешан в массовых убийствах стариков, женщин, детей, ибо служил в танковом соединении, все равно – не мог он не знать о жертвах среди мирного населения, о голодающих, разбомбленных, бездомных, замерзших, просто убитых, наконец. Однако о них в его записях ни слова, очевидно, эти страдания, эти разрушения и убийства представлялись ему в порядке вещей, то бишь гуманными.

<...> Еще в дневнике есть такое вот место. *Разбираем печки в русских домах, чиним дорогу.* Очевидно, в деревянных крестьянских избах разбивали печи, чтобы пустить кирпич на починку дорог для грузовиков. <...> Но ведь эта разборка печей равносильна разрушению жилища. Что говорили им жители? <...> В отчаянии пытались объяснить немцам, каково им будет зимовать без печек? А он записывает это просто так, ни на секунду не усматривая связи между разрушенными домами на Украине и разбомбленными домами в Гамбурге. <...>.

Не укладывается в голове это полное отключение сострадания и сочувствия при виде людского горя, невозможно понять, как возникает это разделение между тем, что гуманно дома, в Гамбурге, и тем, что гуманно здесь, в России. Уничтожение мирного населения здесь – это нормальные будни, даже не стоит упоминания, зато там это убийство.

<...> Главный мой страх, сопровождавший все мои разыскания о брате, состоял в том, что его подразделение, 3-й саперный батальон танкового полка, а значит, и брат тоже, участвовало в расстрелах гражданских лиц, евреев, заложников.

Похоже, насколько мне удалось выяснить, этого все-таки не было. <...>

В дневнике брата нигде не встретить прямого, осознанного оправдания массовых убийств, вообще идеологии, основы которой преподавались на курсах подготовки войск СС.

<...> Каким видел себя брат? Что он ощущал? Осознавал ли хоть сколько-нибудь свою причастность, со-виновность, со-преступность?» [9, р. 43, 76, 48, 80-81, 77, 75].

В ответ на вопрос, почему брат записался в войска СС, у матери, как сообщает нарратор, было наготове несколько объяснений: из юношеского идеализма; он не хотел быть хуже других; не хотел прятаться за чужие спины. Но причина была иной:

«Всегда считалось, что брат действительно записался добровольно, отец его не уговаривал. А и не нужно было уговаривать.

Это было просто бессловесное исполнение того, чего в полном согласии с отцом желало от юноши общество. Это вот мне потом можно, нужно было найти

свои собственные слова, возражения, вопросы и еще раз вопросы. Вытащить из себя слова, <...> которыми обо всем этом можно рассказать» [9, p. 59].

Среди «своих слов», найденных нарратором, – и иная, нежели та, что навязывалась, концепция храбрости. Ее суть – в целеустремленном следовании этике, или собственной сущности, пусть даже в самых узких пределах, если обстоятельства совсем враждебны:

«<...> всегда остается крохотный клочок свободы, когда человек находит в себе мужество не согласиться» [12].

Эту максиму Уве Тимм в интервью сопровождает рассказом, как жизнь одной берлинской еврейки спас тот, кто в службе регистрации просто забросил папку с ее личным делом за шкаф; благодаря этому женщину не нашли. А в книге максима формулируется так:

«Мужество в одиночку, полагаясь только на самого себя, сказать “нет”. <...> Сказать “нет” – даже вопреки нажиму социального коллектива» [9, p. 105].

«Нет» здесь расшифровывается как отказ служить анти-этике во имя служения этике, что подтверждается контекстуально, например:

«Желание, чтобы они – отец, брат – повели себя так же, как тот немецкий офицер, который в первые же дни, когда всем евреям было приказано надеть желтые звезды, не побоялся в военной форме показаться на улицах родного города вместе со своим другом евреем. Офицера с позором разжаловали и уволили с военной службы. <...> Мужественный офицер. Только мужество у него совсем другое, чем то, к которому привыкли в Германии, <...> умение проявлять мужество в насилии, насилии над другими, но и над собой, – *они выстояли, они сломали в себе труса*, – мужество убивать, мужество быть убитым» [9, p. 102].

О том, что нарратор по умолчанию полагает равнозначными этику и глубинную сущность каждого индивидуального начала, свидетельствует приведенная им далее цитата из С. Кьеркегора: «В том-то и задача, чтобы самому, одному, отважиться всецело и только быть самим собой <...> именно этим вот, совершенно определенным человеком» [9, p. 103].

И весьма значащим представляется факт, упомянутый как бы мельком, однако в первых строках книги: самое раннее воспоминание нарратора связано именно с братом, причем «не видно» лица Карл-Хайнца, но «видны» его шевелюра и, кажется, мундир:

«Меня поднимают на руки – смех, ликование, безудержная радость <...>. И там, над шкафом, я вижу чьи-то волосы, белокурую макушку. За шкафом прячется кто-то, <...> выходит, уже поднимает меня на руки – мой брат. Лица его я вспомнить не могу, и что на нем было, не помню, должно быть, мундир, зато все остальное стоит перед глазами отчетливо: как все на меня смотрят, как я обнаруживаю шевелюру за шкафом, и потом это чувство – меня поднимают в воздух, я парю» [9, p. 103].

Имплицитное стремление автора метафизически «спасти» брата, «вернуть» ему лицо, постоянно терпит фиаско: несмотря на поиски, опереться не на что; можно лишь оплакивать тяжкую драму близких, не сумевших достойно воспротивиться беде – «осаде человека».

Увенчивается неудачей и попытка воспользоваться для «спасательной экспедиции» единственной строчкой брата, хоть как-то выражающей его личное отношение к чему-то:

«На этом я заканчиваю свой дневник, ибо считаю бессмысленным вести учет столь ужасным вещам, какие иной раз происходят в жизни» [9, р. 92].

Нарратор очень хотел «вычислить», что же могло послужить причиной записи, столь неожиданной в контексте близкого дневника (тот обрывается за две недели до ранения Карл-Хайнца), однако тщетно.

Но внезапно – в Киеве, при входе во двор Софийского собора, под странный напевный речитатив кобзаря-нищего – нарратора посещает озарение: этого дневника вообще не должно было быть! Их запрещалось вести, а брат следовал предписаниям. И у близких дневник оказался чудом, по недосмотру СС: блокнот переслали матери покойника вместе с его расческой (несколько белокурых волосков), орденом, письмами, тюбиком пасты и т.п.

И – видимо, под влиянием того же озарения – нарратор находит, как воспользоваться последней строчкой брата, чтобы «спасти» его средствами литературы (катарсисом). Он просто – вслед за описанием «небольшой картонной коробки» с указанными предметами – повторяет (курсивом, т.е. цитируя) строки брата, завершая ими свою книгу:

«На этом я заканчиваю свой дневник, ибо считаю бессмысленным вести учет столь ужасным вещам, какие иной раз происходят в жизни» [9, р. 109].

Итак, неявно «спасти» брата, «сдавшего» злу свою сущность, нарратор сумел потому, что в последней фразе дневника Карл-Хайнц позволил своей сущности сказать хоть что-то.

Этот мотив о сакральной спасительности человеческой сущности – спасительности, которая может успешно противостоять «осаде человека», – базируется на упомянутой концепции человека, обозначенной нами как «сакральный гуманизм».

Истоки концепции относятся к древнейшим временам, когда не было ни понятия «человек», ни еще более позднего понятия «божество». Протагонист мифа представлял собой благое существо, которое одновременно являлось человеком, зверем, светом, смехом и космосом: оно создало благой Универсум из самого себя – безвредными для себя эманациями (причем с большим удовольствием). Таковыми бывали смех, испражнения и даже части его тела; при этом он парадоксально их не лишался⁴.

При развитии мифологического сознания последовательно возникали представления о человеке, о божествах, о едином Боге. А логическое сознание, разрабатываемое в помощь мифологическому, стремилось вербализовать и логически идентифицировать его наития.

Разрабатывалась, в частности, и указанная концепция человека. Вербализуемые и осознаваемые ее аспекты развивались соответственно эволюции сознания в трудах философов (в том числе философов-психоаналитиков, философов культуры, религиозных философов, мистиков), антропологов, литераторов⁵.

В наши дни суть «сакрального гуманизма» как особой концепции человека (она порождена особым состоянием мифологического сознания и наследует глубокой древности) вербализуется, мы полагаем, следующим образом.

Бог и человек всегда – единосущностное целое, и эта общая сущность есть любовь-радость, или: человек есть со-художник Бога в этизирующей гармонизации Универсума и существо, единосущностное Богу.

А значит, именно «сакральный гуманизм» как имплицитный компонент концепта «осада человека» обуславливает собой и тезис о недопустимости такой «осады», и катарсильность текстов, разрабатывающих данный концепт.

Примечания:

¹ «С нечеловеческой жестокостью немцы убивали ленинградцев» (apud [4]).

«День за днем, неделю за неделей человеку не давали ничего есть. Государство, взяв на себя питание людей и запретив им торговать, добывать и обменивать, ровно ничего не давало» [3, p. 20].

«Больничная помощь не работала. Аптеки не принимали никаких рецептов “из-за отсутствия воды”. <...> умирали у себя по домам, на улицах, в магазинах, в гостях <...>. Часто смерти предшествовало безумие; голодные психозы стали обычным явлением. <...> умиравший, заливаясь поносом, делал под себя, и так в нечистоте и погибал. Во многих случаях, в 40-50 лет и еще моложе у человека делалось кровоизлияние в мозг и ранние удары» [3, p. 26]. «Тысячи людей <...> замерзали, и <...> милиция похищала их карточки <...>» [3, p. 21].

«Оказывалось одних ужасов перед налетами, обстрелами и голодом было мало, еще нужно было в эти страшные дни трепетать НКВД!» (apud [4]).

«Ругали (ленинградцы – Ж. К.) на чем свет стоит <...> НКВД. Оно хватало и замучивало невинных людей <...>; а город кишел шпионами. <...> И он («немец» – Ж. К.) это доказывал налетами и обстрелами» [3, p. 23].

«Отлично ели чекисты. Наш дворник, дядя Саша, выгнанный от нас за воровство и лентяйство, поступил дворником по “блату” в филиал НКВД. На маленьком месте маленький человек получал постоянно и кусковой сахар, и белые сдобные булочки, и жиры, и обильные столы» [3, p. 33].

«Их (ленинградцев – Ж. К.) угощали квасным патриотизмом, помесью Александра Невского и камаринской. Появились славянизмы и архаизмы в языке <...>, патетика фраз и голоса в стиле Сумарокова, ходульность и фальшь; <...>. Странная галиматья из марксизма и полицейского православия <...> никого не волновала. Все привыкли в России к “надстройке” официальных фраз, нужных сверху, но безразличных для низов» [3, p. 34].

«Наше мучительство, рабство, бескультурие нашло себя в эти дни гибели. <...> Здесь заставляли людей, из подхалимства перед властями, ежедневно “отсиживать” по 8 часов. <...> чтоб занять работников, их заставляли таскать тяжести со двора, переносить из чужих учреждений пыльные груды книг <...>» [3, p. 27].

² «<...> не давая отчета слову, в глубоком, звуконепроницаемом, скрытом от божьего слуха погребе – в вечности. <...> в звуконепроницаемой глубине будет весьма шумно <...> от упоения пытками» [13, v. 5, p. 319-320].

³ Данный факт свидетельствует и о том, что рассматриваемые феномены оказались хорошо транспонируемыми при переводе с немецкого языка на

русский. (О специфике проблем, возникающих при восприятии переводной литературы, см.: [14, p. 40-50]).

⁴ Подробнее см.: [2, p. 22-27].

⁵ Среди них А. Швейцер, К. Ясперс, Х. Ортега-и-Гассет, К. Г. Юнг, Э. Фромм, В. Франкл, М. Бахтин, Н. Бердяев, А. Силезиус, Г. Сковорода, И. Бешт, Кл. Гирц, Г. Гессе и многие другие.

Библиография:

1. Бокова, Ирина, *Новый гуманизм в XXI веке*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189775r.pdf> (vizitat 08.05.2018).
2. Кушнир, Жозефина, *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chişinău: Pontos, 2017.
3. Фрейденберг, Ольга, «Осада человека.» In: *Минувшее. Исторический альманах*, 1987, вып. 3, p. 7-44. Paris: Atheneum.
4. Паперно, Ирина, «“Осада человека”: Блокадные записки Ольги Фрейденберг в антропологической перспективе.» In: *Новое литературное обозрение*, 2016, v. 3(139). <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/3/osada-cheloveka-blokadnye-zapiski-olgi-freidenberg-v-antropolog.html> (vizitat 08.05.2018).
5. Perlina, Nina, *Ol'ga Freidenberg's Works and Days*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2002.
6. Брагинская, Нина, *Дух Записок*. <http://gefter.ru/archive/9736> (vizitat 08.05.2018).
7. Бахтин, Михаил, «Проблема границ текста. Текст как высказывание. Проблема функций текста и текстовых жанров.» In: Gherasim, A.; Cara, N., *Teoria textului: Antologie*. Chişinău: CEP USM, 2008.
8. Седельник, В. Д., «Уве Тимм – становление классика.» In: *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, 2014, № 2 (3), p. 142-146.
9. Тимм, Уве, «На примере брата» In: *Иностранная литература*, 2004, № 11, p. 34-109.
10. Steiner, George, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1971.
11. Фромм, Эрих, *Бегство от свободы*. Москва: Прогресс, 1989.
12. Тимм, Уве, «Как человек готов убивать сам и согласен самому оказаться убитым?». <http://morebo.ru/interv/item/1432104320044> (vizitat 08.05.2018).
13. Манн, Томас, *Собр. соч.: В 10 т.* Москва: ГИХЛ, 1959-1961.
14. Pavlicescu, Sergiu, *Receptare și confluențe. Studii de literatură universală și comparată*. Chişinău: CEP USM, 1999.

Nicolai CERVENCOV

profesor, doctor habilitat în istorie,

Societatea științifică a bulgariștilor din Moldova

БОЛГАРЫ – МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДЕЯТЕЛИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Articolul aduce în vizor contribuția remarcabilă a bulgarilor basarabeni, originari din Moldova și din Ucraina, la formarea patrimoniului muzical al Moldovei și la promovarea acestuia în lumea întreagă. Accentul se pune pe creația unor astfel de personalități în domeniu, ca Ana Belicevicina, Ion Bas, dinastia Strezev, Petru Stoianov ș.a. Se menționează că bulgarii basarabeni s-au impus nu doar ca renumiți interpreți de muzică populară și de muzică clasică, ci și ca teoreticieni de muzică, și ca pedagogi.

Cuvinte cheie: bulgari basarabeni, creație populară, muzică clasică, tradiție, cultură, pedagogie.

This article brings in discussion the remarkable contribution of the Bessarabian Bulgarians, natives from Moldova and Ukraine, to the formation of the musical patrimony of Moldova and to its promotion all over the world. There is a special emphasis on the creation of such personalities from the domain as Ana Belicevicina, Ion Bas, Strezev dynasty, Petru Stoianov and others. It is mentioned that the Bessarabian Bulgarians manifested not just as famous interpreters of popular and classical music, but as theoreticians of music and pedagogues as well.

Key words: Bessarabian Bulgarians, popular creation, classical music, tradition, culture, pedagogy.

Переселяясь в Бессарабию, болгары переносили богатые традиции музыкального творчества своего народа. Первопоселенцы привезли с собой из родных краев также огромное песенно-музыкальное богатство болгарского народа, которое, как эстафету, передавали последующим поколениям [1]. В каждом селении пели все, у кого был голос, – и стар и млад. Для всякого вида работ, для всякого обряда имела соответствующая песня. Среди болгар были лица, знавшие десятки и даже сотни песен. Богатством репертуара и исполнительским мастерством во II половине XIX – начале XX вв. особенно отличались такие народные певицы и певцы, как Елена Янкова (1825–1901) и ее дочь Кина Янева (г. Болград), Степанида Варбанская (Приазовье), Сава Пелтек (с. Вайсал), Антон Кара и Иван Арабаджи (с. Тараклия), Василий Турлак (с. Кортен). Об этом имеются многочисленные сведения. Очень важны данные, приводимые акад. Н. Державиным [2]. Значительную роль бессарабские болгары сыграли и в развитии музыкальной жизни Болгарии после ее освобождения в 1878 г. Например, одним из основателей оперного искусства был Иван Вулпе, а хорового – Иван Николаев.

Эти традиции бережного отношения к народному болгарскому искусству массово сохранились и до наших дней. Практически в каждом болгарском селе республики имеются народные ансамбли, вокалисты и даже народные композиторы. Наряду с этим появляются профессиональные музыканты в

области различных направлений, начиная от исполнения песенных и инструментальных произведений и заканчивая классическими.

Прежде всего болгары проявили себя в исполнении народных песен. Практически в каждом болгарском селе есть такие таланты [3, р. 12-21]. Несколько десятилетий гордятся своей замечательной исполнительницей болгарских народных песен Анной Захаровной Бельчевичиной жители г. Твардица. Всю свою жизнь она посвятила культуре, фольклору, народной песне. Свою профессиональную деятельность как певица начала еще со школьной скамьи. С детских лет бабушка обучала ее болгарским песням, рассказывала о народном фольклоре, о местных традициях. Это поистине настоящий «твардицкий самородок», «сельский соловей». В 1965 г. Анну Захаровну приглашают в женский этнографический народный хор, которым в то время руководил К. К. Бритков. Через год, она уже становится ведущей солисткой коллектива. В 1966 г. за достигнутые успехи правительство МССР награждает Анну Захаровну медалью «За доблестный труд». За успехи в области культуры и пропаганду национального фольклора, Министерство культуры Республики Болгария награждает ее золотым знаком «Почетна значка». В 1996 г., к 40-летию народного хора, Министерство культуры Республики Молдова, присваивает Анне Захаровне звание «Отличный работник культуры Республики Молдова». В 2001 г. указом президента Республики Молдова, за достигнутые успехи в области культуры Анна Захаровна Бельчевичина была удостоена звания «*Om emerit*» [4].

Народному хору Твардицы недавно исполнилось пятьдесят лет. Он был создан 5 декабря 1946 г. [5]. В этот день в небольшом клубе состоялся концерт, где твардичане увидели первое выступление Твардицкого этнографического хора. Ему аккомпанировали две скрипки, труба и барабан. Это были сельские музыканты-самоучки. Душою и сердцем коллектива был его создатель К. К. Бритков – талантливый музыкант, аранжировщик, композитор. На протяжении своего творческого пути он растил таланты и создавал золотой фонд народной культуры села. В 1954 г. хоровой коллектив состоял из 135 человек. Тогда за достигнутые успехи в области культуры, за большой вклад и пропаганду многонационального искусства, хоровому коллективу присуждают звание «народный», а руководителю хора – звание заслуженного работника культуры МССР. После смерти создателя хора его возглавил Григорий Мурзаков, получивший звание заслуженного деятеля искусств. В настоящее время его возглавляет дирижер хора Галина Желяпова, выпускница Музыкального колледжа в Котеле (Болгария). Коллектив является победителем различных республиканских, международных конкурсов, смотров, фестивалей в Молдове, Болгарии, Румынии, России, Белоруссии, Украине [6].

На базе Дворца культуры г. Твардица существует также Образцовый ансамбль песни и танца «Твърдишка младост». Наряду с этими коллективами большой популярностью в республике пользуется народный женский ансамбль с. Кортен.

Из среды болгар вышел известный исполнитель молдавских, болгарских и гагаузских народных песен, а также эстрадной музыки Ион Борисович Басс (1933–2005) [7]. Певец родился 25 июня 1933 г. в болгаро-гагаузском селе Кирсово, Комратского района, в болгарской семье. Его отец, Боньо Кристев

Андонов, умер, когда будущий певец был ребенком, и он воспитывался в детских домах Комрата и Бельц. В 1961 г. окончил Республиканское музыкальное училище им. Штефана Няги в Кишиневе по классу вокала и хорового дирижирования. С 1967 – заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, а с 1989 – народный артист Молдавской ССР.

Народные песни в его исполнении были известны далеко за пределами страны. Был солистом джаз-оркестра «Букурия» под управлением Шико Аранова («Ты пойми», музыка Ш. Аранова на слова Ливиу Деляну; «Аурика», музыка Ш. Аранова на слова Аурелиу Бусуйока; «Ка збучумул мэрий», музыка Т. Марина на слова А. Бусуйока, «Дай руку», музыка Ш. Аранова на слова Ливиу Деляну). В радиотехнике Молдавии хранятся записанные им песни композиторов Ш. Аранова, К. Руснака, В. Дынги и др. В 1961–1974 гг. работал солистом Молдавской филармонии. Концертная деятельность И. Басса была связана с оркестром народной музыки «Флуераш» (1961–1963), джаз-оркестром «Букурия» (1964–1966), ансамблем народной музыки «Мугурел» (1966–1974). В 1974–1987 гг. был солистом оркестра народной музыки «Фолклор», с 1992 г. работал преподавателем Республиканского музыкального колледжа им. Штефана Няги.

Признанный звездой молдавской народной и эстрадной песни Николае Сулак (9 сентября 1936 г. – 8 апреля 2003 г.), также как и И. Басс, был уроженцем с. Кирсово (Правда, во всех справочниках его местом рождения называется молдавское село Садык (ныне в Кантемирском районе Республики Молдова), куда он еще младенцем переехал с матерью на постоянное местожительство). Музыкального образования не получил, был самоучкой. Увлёкся молдавской песней, находясь и обучаясь после войны в детском приюте на севере Молдовы [8].

Исполнительскую карьеру начал в 1959 г. в качестве солиста хоровой капеллы «Дойна» Молдавской филармонии (ныне Национальная филармония им. Сергея Лункевича) в Кишиневе. В 1960–1961 гг. – солист оркестра кишиневского кинематографа. В 1961–1986 гг. – солист оркестров народной музыки Молдавской филармонии «Мугурел», «Флуераш» (с 1965 г.), «Лэутарий» (с 1970 г.).

Самые знаменитые его песни — «Как красиво поет кукушка», «Молодость-молодость», «Зеленые листья душицы», «Когда придет отец», «Цветок Сулака», «В лесу у Прута», «Скажи, Ленуца, скажи», «Тоска по матери, дойны «Миорица» и «Печальная дойна» и мн. др. Как солист, принимал участие в спектаклях «Сгаі пои» Ч. Порумбеску, «Дедушка Чёчилан» и «Георгиевская ночь» Т. Флондора. Выступал в многочисленных концертах, записал множество песен собственного сочинения. Был известен своим тонким, глубоко философским юмором. Гастролировал с оркестрами по городам СССР и за рубежом, побывал во многих странах мира.

Наряду со званием народного артиста СССР, Н. Сулак носил звания заслуженного (1984) и народного (1967) артиста Молдавской ССР. Он один из первых награжден высшим орденом Молдовы – Орденом Республики (1992). Его имя носит Национальный дворец республики, а также национальный фестиваль-конкурс молодых исполнителей народной музыки и теоретический лицей художественного профиля в Кишиневе. В 2002 г. он создал Фонд поддержки фольклорной музыки.

Среди певцов в настоящее время в республике широко известна Елена Тер [9]. Она эстрадная певица, режиссер эстрады, театра и публичных мероприятий. Родилась в Украине – с. Великая Косница, Винницкой области, Ямпольского района. С раннего детства, в поющей, музыкальной семье, – где отец болгарин, музыкант-самоучка, играющий на струнных, клавишных и духовых инструментах, и мама, обладающая великолепным сопрано, – Елена впитала в себя культуру украинского, молдавского и болгарского народа. Еще будучи школьницей, она стала основной солисткой вокально-инструментального ансамбля при Великокосницком ДК. В медицинском университете она тоже участвует в вокальных группах. В 1998 г. начинает работу над первым сольным музыкальным альбомом, а впоследствии поступает в Национальную Академию музыки театра и изобразительных искусств (Кишинев) на эстрадно-режиссерский факультет. Выступала на сценах Республики Молдова, Украины, Белоруссии, Болгарии, России, Израиля, Германии, Канады, Италии, Румынии, Турции, Греции и др. Постоянно приглашается как член жюри многочисленных фестивалей и конкурсов в Республике Молдова и в ближнем зарубежье. За сохранение и развитие национальной культуры и искусства награждена многочисленными дипломами, медалями общественных и государственных организаций. В августе 2008 г. была награждена украинским орденом Княгини Ольги за развитие и объединение украинской и молдавской культуры. В октябре 2010 г. удостоена звания «Заслуженная артистка Республики Молдова».

Среди оперных деятелей Молдовы из болгар особенно выделяется Георгий Дмитриевич Стрезев – известный хормейстер Молдовы, один из основоположников молдавской хоровой школы [10]. Он родился 8 июля 1924 г. в родолюбивой болгарской семье в с. Главаны Арцизского района Одесской области. Георгий был младшим ребенком в многодетной семье. Он с детства полюбил болгарские народные песни и танцы, пел в церковном хоре. В 1941 г. поступил в певческую школу в г. Измаил, где изучил основы нотной грамоты, сольфеджио и хорового дирижирования. В 1945 г. поступил в Кишиневскую консерваторию по специальности «хоровое дирижирование». Еще будучи студентом, он был приглашен на должность дирижера в хоровой капелле «Дойна». С этим коллективом Г. Стрезев объездил много стран. В 1955 г. Георгий Дмитриевич стал главным хормейстером Молдавского театра оперы и балета. За 20 лет работы в театре Г. Стрезев добился высочайшего уровня пения хорового коллектива. Хор всегда был на высоте, что отмечали все музыканты и критики, как в Кишиневе, так и в других городах, где гастролировал театр. За эти годы Г. Стрезевым было поставлено множество оперных премьер: оперы Д. Верди, П. Чайковского, Ж. Россини, И. Штрауса, Д. Пуччини, М. Мусоргского, А. Бородина и многих других.

Его дирижирование всегда было очень музыкальным, он постигал глубокую суть исполняемого произведения, в работе был требовательным, добивался чистоты интонации, богатства красок и необыкновенно тонко и верно чувствовал музыку. С 1950 г., параллельно с исполнительской, он занимается и педагогической деятельностью. В 1975 г. переходит на постоянную работу в Молдавскую консерваторию. За 45-летнюю педагогическую деятельность Георгий Дмитриевич подготовил около 200 специалистов. Умер Г. Д. Стрезев в 1994 г. в расцвете творческих сил. Его дело продолжают его ученики, его жена

И. П. Стрезева – преподаватель хоровой кафедры, дочь Анна Стрезева – органистка и теоретик, сын Ю. Стрезев – композитор и пианист, внук М. Стрезев – учащийся музыкального лицея им. С. Рахманинова – пианист.

Стрезева Анна Георгиевна – известная органистка и музыковед-теоретик, родилась 2 сентября 1954 г. в Кишиневе [11]. В 1961–1972 гг. училась в специальной музыкальной десятилетке им. Е. Коки, которую окончила с двумя специальностями – «фортепиано» и «теория музыки». В 1972–1978 гг. училась в Московской консерватории как теоретик-музыковед, а в 1980 г. – как органистка. С 1978 г. по настоящее время работает в Кишиневе преподавателем теоретических дисциплин (сольфеджио, гармоника, теория, анализ, музыкальная литература), а также солисткой-органисткой Молдавской филармонии, позже – Органного зала. В ее программе – ведущие композиторы органной школы (И. С. Бах, Ф. Лист, О. Мессиян, С. Франк, Д. Букстехуде, Ж. Лангле и мн. др.). В ее репертуаре встречаются и произведения молдавских композиторов – Д. Киценко, Т. Згуряну, Г. Чебана, З. Ткач, В. Загорского.

Анна Стрезева много гастролирует по республикам бывшего СССР (Москва, Рига, Вильнюс, Таллин, Ярославль, Минск, Киев, Алма-Ата и др.), по городам Европы и Америки. В 1993 г. ей присвоено почетное звание «Maestru în artă». С 1994 г. она руководитель и дирижер камерного ансамбля «Барокко», который был организован ею из лицеистов и стал лауреатом международного конкурса им. С. Прокофьева в Москве. Ансамбль много гастролировал по Европе, выступал в России, во Франции, Венгрии, Румынии, Дании, Италии, Австрии.

Замечательным кларнетистом был племянник Г. Д. Стрезева – Анатолий Стрезев [12]. Он родился в том же селе Главаны, что и его дядя, в 1953 г. Еще будучи учеником сельской школы, участвовал в сельском духовом оркестре, где играл на кларнете. В 1969 г. поступил в Музыкальное училище им. Шт. Няги по специальности «кларнет». По окончании был принят в Государственную консерваторию им. Г. Музическу по классу кларнета к профессору Е. Н. Вербицкому. В 1982 г. зачислен в штат оркестра Театра оперы и балета, в котором проработал много лет как Первый кларнет. В 1995 г. А. Стрезев вместе с семьей уехал в Северную Америку, где активно занимался концертной деятельностью и преподавал в музыкальных колледжах. В 2006 г. скоропостижно скончался. Он был прекрасным кларнетистом, играл не только в оркестре, но и в различных ансамблях и соло. Ему доверяли свои премьеры многие молдавские композиторы. Игру А. Стрезева отличали высокое мастерство, отличный звук, виртуозность и глубина исполнения. Он часто выступал со своей женой Светланой Стрезевой – известной певицей, солисткой театра, со своей дочерью Миланой Стрезевой – отличной пианисткой, выпускницей Джульядской консерватории и аспирантуры, с двоюродной сестрой Анной Стрезевой.

В последние годы популярность в Молдове обрела солистка Молдавского национального театра и оперы Надежда Стоянова, уроженка г. Тараклии. Окончила Кишиневское музыкальное училище им. Шт. Няги, продолжила образование в Кишиневской консерватории им. Г. Музическу. Будучи певицей класса меццо-сопрано, она занята в главных ролях многих опер, среди которых «Женитьба Фигаро» (Керубино), «Кармен» (Кармен), «Евгений Онегин» (Ольга),

«Травиата» (Флора), «Мадам Баттерфляй» (Сузаки). Также в ее репертуаре вокально-симфонические произведения Л. Бетховена, Дж. Верди, В. А. Моцарта. Исполняла оперные партии на сценах Англии, Голландии, Швейцарии, Таиланда. Надя Стоянова – дипломант Международного конкурса им. Х. Даркле (Румынии).

Одним из признанных ведущих молдавских теоретиков-фольклористов являлся Петр Федорович Стоянов [13]. Он родился в 1934 г. в селе Чийшия (сейчас с. Городне, Болградского района, Одесской области), в семье сельского музыканта. Его отец Тодор (Федор) Стоянов был большим знатоком болгарской народной музыки и этим популярен во всей Южной Бессарабии. Он заложил основы музыкальных исполнительских традиций, которыми в прошлом и сегодня известно его родное село. Отметим, что оно славится своим богатым болгарским песенным и инструментальным наследством. Только в известный сборник болгарского фольклориста акад. Николая Кауфмана вошло более 80 произведений.

В десятом классе, в 1951 г., молодой Петр, как и ранее его отец, был осужден по политическим мотивам. Несколько лет он находился в лагере на строительстве Волго-Донского канала. После смерти И. Сталина отец и сын были освобождены (в 1954 г.). Сломленный ГУЛАГ-ом, отец скоро умер, а Петр был призван в ряды Советской Армии и служил в г. Смоленске (1954–1957) Здесь, в 1962 г., одновременно окончил историко-филологический факультет местного педагогического института по специальности «преподаватель русского языка» и музыкальное училище, после чего вернулся в родные края.

До 1968 г. работал заведующим фольклорным кабинетом Республиканского Дома народного творчества в Кишиневе. После этого, до конца жизни, трудовая деятельность П. Стоянова связана с Академией наук Молдовы. В 1978 г. стал кандидатом, а в 1992 г. – доктором искусствоведения. Объектом его научных интересов стала молдавская и болгарская народная музыка. Исследования в этой области проводились на новой методологической основе. Они являются результатами осмысления многовековых музыкально-теоретических концепций и осуществлены с использованием новейших точных методов анализа музыкальной речи. Ученый дает новую трактовку положениям античной музыкальной доктрины, преданной забвению европейским этномузыковедением, и делает ее одной из составляющих своего научного метода.

Изучая звуковые системы молдавской и болгарской народной песни, ученый открыл и теоретически обосновал тональные микро- и макроструктуры, нашедшие свое выражение в серии модульных систем, названных им ладовыми парадигмами. На этой основе П. Ф. Стоянов приходит к выводу о том, что молдавская и болгарская народная песня являются яркой иллюстрацией теоретических положений античной музыкальной доктрины, что свидетельствует о континууме в музыкальном мышлении различных этносов, эпох и культур.

Результаты исследований ученого нашли свое отражение во множестве опубликованных им научных работ. Среди них монографические исследования: «Ритмика молдавской дойны» (1980), «Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма» (1985), «Вопросы формирования лада и мелодика в

молдавской песне» (1989), «Българска народна песен. Тоналност, лад и мелодика» (2006).

В свое время защитил кандидатскую диссертацию по музыке брат исследователя П. Ф. Стоянова – Степан Федорович Стоянов. Она была посвящена философско-музыкальной теме: «Вопросы динамики музыкального пространства в произведениях Белы Бартока», которая была высоко оценена специалистами. На ее основе была подготовлена научная монография, которая, к сожалению, еще не опубликована. Однако С. Стоянов больше известен в республике как педагог, организатор и руководитель музыкальных учебных и творческих центров [14, р. 744-746].

Родился Степан Стоянов в 1935 г. в бессарабском болгарском селе Чийшия (сейчас с. Огородное) в семье упомянутого народного музыканта Тодора Стоянова. Окончив Кишиневское музыкальное училище им. Ш. Няги, а потом Кишиневскую консерваторию, С. Стоянов некоторое время возглавлял отдел фольклора Республиканского Дома народного творчества, где изучал молдавский и болгарский музыкальный фольклор Бессарабии. Затем до конца жизни его трудовая деятельность связана с Кишиневским музыкально-хореографическим колледжем им. Шт. Няги: преподаватель теоретических дисциплин, заведующий теоретическим отделением, директор. По его инициативе и с большими усилиями были открыты сначала болгаро-гагаузское отделение в училище, а потом – филиал болгарской народной музыки в с. Твардица, который продолжает до настоящего времени готовить специалистов по народной болгарской музыке. Много сил им вложено также в развитие колледжа, в частности в расширение круга специальностей, создание добротной материальной базы. Среди его учеников – музыкальные деятели, известные как в Молдове, так и за рубежом. Уроки С. Стоянова отличались педагогическим мастерством, им разработаны и опубликованы ценные методические указания по теоретическим музыкальным дисциплинам.

Значителен вклад музыканта в развитии молдавского народного искусства, а также искусства болгар края. Он был аккордеонистом и руководителем оркестра ансамбля «Миорица», который в свое время достойно представлял народное искусство Молдовы на международном уровне. Он является одним из создателей и художественным руководителем первого республиканского болгарского ансамбля «Родолубец» (Тараклия), который отмечен многими республиканскими и международными наградами. Значительна роль С. Стоянова в развитии болгарского фольклорно-этнографического ансамбля родного села Чийшия (Огородное), известного своим оригинальным репертуаром и талантливыми исполнителями. Находясь в гуще болгарских культурных мероприятий, он заражал людей своим родолюбием.

С. Стоянов, автор ряда музыкальных произведений, осуществлял обработку и аранжировку народной музыки, произведений молдавских композиторов для самодеятельных и профессиональных оркестров. Особенно известна его обработка «Баллады» С. Порумбеску, исполнявшаяся в свое время С. Лункевичем с его оркестром «Флуераш».

Наряду со Степаном Федоровичем и другими упомянутыми музыкантами, занимающимися педагогической деятельностью, имеется множество музыкантов-педагогов, которые работали и работают в различных музыкальных

учебных заведениях республики. Особенно много их было в Кишиневском музыкальном училище им. Шт. Няги. Среди них известный преподаватель Станилевич. Долго здесь преподавал по классу виолончели Виталий Тодоров. Уроженец с. Благоево, Ивановского района, Одесской области, он после Второй мировой войны, участником которой был, остался в Кишиневе, где более трех десятилетий играл в симфоническом оркестре при Кишиневской филармонии.

В музыкальном колледже работали трое односельчан С. Стоянова. Это инструменталисты по классу аккордеона Арсений Минковский и Иван Стоянов, которые преподавали по классу аккордеона, а также преподаватель по теоретическим дисциплинам Степан Червенков. Последний окончил колледж, а потом Кишиневскую консерваторию. Сначала работал в Бельцком музыкальном училище в качестве заместителя директора. Переехав в Кишинев, стал заместителем директора родного колледжа, а потом работал в учебном департаменте Министерства культуры. Везде его занимали вопросы методики преподавания теоретических дисциплин. С. Червенков создал по ним разработки для различного уровня преподавания. Одновременно он был руководителем и дирижером струнного оркестра колледжа. В 1992 г. по обмену стал преподавателем, а потом и директором Музыкального училища в г. Котел (Болгария). Последние годы преподавал теоретические дисциплины в Твардицком филиале Кишиневского училища им. Шт. Няги и в Тараклийском государственном университете им. Гр. Цамблака.

В основном болгары, музыкальные деятели Молдовы, являются выпускниками музыкальных учебных заведений республики, таких как Молдавский университет музыки, театра и изобразительных искусств, музыкальный колледж им. Шт. Няги, музыкальное училище в Тирасполе. В последние два десятилетия у болгар Молдовы появились новые возможности для обретения музыкальных специальностей в связи с открытием таких учебных заведений, как Твардицкий филиал колледжа им. Шт. Няга и Тараклийский государственный университет им. Гр. Цамблака.

Филиал колледжа датирует свое открытие 1996 г. благодаря, прежде всего, инициативе известного музыкального деятеля доктора искусствоведения Степана Стоянова и руководителя сельскохозяйственной фирмы «Твардица» Петра Парликова [15]. При нем открываются две кафедры: «Болгарские народные инструменты» и «Хореография». Цель создания – подготовка специалистов в области болгарского музыкального искусства и болгарской хореографии, обеспечение кадрами, которые необходимы фольклорным и профессиональным составам, действующим на территории юга Молдовы, а также педагогическими кадрами в школах искусств, общеобразовательных учреждениях. Учащиеся получают образование исполнителей и преподавателей болгарских народных инструментов и танцев. Твардицкий колледж – единственное профессиональное учебное заведение болгарской культуры за пределами Болгарии,

За последние более 20 лет коллективом реализовано свыше 50 самостоятельных концертов в Молдове, Украине и Болгарии. Не раз учащиеся волновали зрительские сердца, участвуя в республиканских и международных конкурсах и фестивалях. В своих выступлениях представители молодого поколения, выпускники и учащиеся колледжа, не только воспринимают и передают фольклор, но и развивают соответствующие требования современной

жизни, окрыляют духовное стремление нации к более высокому художественно-профессиональному уровню.

С самого создания университета в Тараклии – национальном центре болгар республики – в нем проводится подготовка по специальности «музыкальная педагогика». Среди преподавателей – местные квалифицированные специалисты, а также приехавшие из Болгарии. Выпускники университета уже активно проявили себя в учебных заведениях, в профессиональных и самостоятельных коллективах. Его преподаватели занимаются музыковедческими проблемами. Трое из них защитили кандидатские диссертации. Это Вероника Гуженко – по тематике взаимодействия музыкальных традиций народов юга Бессарабии, Николай Тодоров – об использовании технических средств в преподавании музыкальных дисциплин, Валентина Невзорова – о творчестве известного болгарского композитора Добри Христова. Последняя, с одной стороны, осветила актуальную проблему в музыкальной болгаристике, а с другой – показала и раскрыла теоретический и методологический потенциал исследователя. Совершенно справедливо ее утверждение (на котором и базируется диссертация) о том, что проблема национальной специфики является центральной для музыкального творчества болгарского композитора Д. Христова, позиционировавшего себя как национальный болгарский композитор.

Библиография:

1. Грек И., Червенков Н. *Българите от Украйна и Молдова: минало и настояще*. София, 1993.
2. Державин Н. *Болгарские колонии в России*, т. 1, София, 1914.
3. Кауфман Н. *Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР*. Том 1, София, 1982. С. 12-21
4. <http://tvardita.md/article/vsa-ee-zizn-pesna-i-vse-ee-pesni-zizn-anna-zaharovna-belcevicina> (vizitat pe 10 septembrie 2018)
5. https://chortownia.org/index.php?vaction=chor_view&chid=941 (vizitat pe 10 septembrie 2018)
6. <http://raiontaracalia.md/primarii/tvardita/> (vizitat pe 10 septembrie 2018)
7. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%81%D1%81_%D0%98%D0%BE%D0%BD_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87. (vizitat pe 10 septembrie 2018)
8. Николай Сулак – легенда молдавского фольклора// <http://www.moldovenii.md/ru/news/view/section/543/id/943> (vizitat pe 10 septembrie 2018)
9. <http://www.borm-md.org/node/1226> (vizitat pe 22 septembrie 2018)
10. Аксенова А.В., Георгий Стрезев. Биографически очерк. Кишинев, 2003 <http://www.borm-md.org/node/242> (vizitat pe 22 septembrie 2018)
11. <http://www.borm-md.org/node/240> (vizitat pe 22 septembrie 2018)
12. <http://www.borm-md.org/node/241> (vizitat pe 22 septembrie 2018)
13. Cervencov N., *Petru Stoianov – cercetător al folclorului musical moldovenesc și bulgar*// Revista de etnologie și culturologie. Volumul XVII. Chișinău, 2015л P. 12-17

14. Стоянов Степан (Стефан) Федорович . *Чийшия: Очерки истории и этнографии болгарского села Гароднее в Бессарабии*. Одесса, 2003. С. . 744-746
15. Кара А. *Из истории музыкального колледжа в г. Твардица* // <http://tvardita.md/article/iz-istorii-muzykalnogo-kolledza-v-g-tvardicam> (vizitat pe 28 septembrie 2018)

Veaceslav FILIMON

lector universitar, doctorand,

Universitatea de Stat din Moldova

”ISTORIA ESTE UN COȘMAR DIN CARE ÎNCERC SĂ MĂ TREZESC”: PROZA LUI JAMES JOYCE ÎNTRE REVOLUȚIE ȘI PACIFISM

Studiul este dedicat elucidării conceptului de istorie în romanele lui James Joyce cu referință la teoria istoriei filosofului italian Giambattista Vico și ideile sale despre cursul istoriei umane. Sunt prezentate etapele formulării științifice a istoriei ca o analogie pentru eforturile lui James Joyce de a găsi o nouă artă a literaturii și de a crea o nouă mitologie pentru cititorii secolului al XX-lea. Deasemenea sunt cercetate conexiunile dintre mitologie, artă, istorie și literatură pentru a descoperi sensuri noi în textura romanului ”Ulise” de James Joyce.

Cuvinte-cheie: istorie, mitologie, fictiune, ”corsi e ricorsi”, ”ghoststory”, revoluție, pacifism, umanizare, istoricism.

The study is dedicated to the explanation of the concept of history in the works of James Joyce with reference to the historical theories of the Italian philosopher Giambattista Vico and his ideas about the course of human history. The study also presents the main stages of the scientific formulation of history as an analogy for the efforts of James Joyce to find a new art of literature and to create a new mythology for the readers of the XXth century. The study also includes the research of the connections between mythology, art, history and literature in order to find new meanings in the texture of the novel ”Ulysses” by James Joyce.

Keywords: history, mythology, fiction, ”corsi e ricorsi”, ”ghoststory”, revolution, pacifism, humanization, historicism.

James Joyce în romanul său caleidoscopic ”Ulise” a contrafăcut sensul uman al istoriei prin experimentele sale naratologice care au distrus noțiunea de timp istoric și a încercat să reconstruiască o nouă dimensiune a timpului printr-un roman care încearcă să-l plaseze pe autor pe post de ”păstrător al istoriei naționale” prin distrugerea viziunilor istorice tradiționale.

Una din cele mai des folosite referințe la noțiunea istoriei din romanul său sunt cuvintele lui Stephen Dedalus în discuțiile sale cu domnul Deasey, directorul școlii unde profesează, precum că ”istoria este un coșmar din care încerc să mă trezesc”[1, p. 34], cuvinte care dau meditațiilor ce vor urma un ton tranșant pentru tot repertoriul istoric al romanului, fie prin implicarea mitologiei, istoriei naționale sau chiar a narațiunii neliniare a textului. Conform criticului Darcy O'Brien, în ”Portret al artistului în tinerețe” Stephen ar putea să considere istoria ca un coșmar, însă nu avea o îndoială că el însuși se putea deștepta dintr-un asemenea vis rău. Această deșteptare ar fi urmat să se producă prin frumusețe, prin creație. Însă în ”Ulise” această încredere estetică s-a spulberat. Apăsător de povara conștiinței sale morale, care este însăși povara apăsând conștiința lui Joyce, el n-a ajuns să descopere atitudinea sa definitivă față de lume, atitudine a cărei esență este comedia și care se va exprima cu

intensitate prin Bloom și împrejurările în care acesta este implicat în roman. [2, p. 74]

”Ulise” este un roman în care autorul a folosit din plin libertatea sa artistică prin jonglarea categoriilor istorice, mitologice, ficționale pentru a crea o noua narațiune care va reprezenta o ruptură radicală de la tot ce este tradițional în domeniul literaturii. Romanul devine o prescriere a istoriei irlandeze pentru a o salva, ca și Odiseu care se întoarce în Ithaca pentru a aduce pacea, Joyce va trasa istoria Irlandei pentru o epocă modernă și va ajuta concetățenii să o înțeleagă în termeni conceptuali.

Orice studiu despre conceptul de istorie în textele lui Joyce ne vor aduce la operele filosofului italian Giambattista Vico și la teoriile sale despre ”corsi e ricorsi” sau ciclitatea istoriei umanității. Conform acestei teorii, omul creează lumea umană prin transformarea sa în fapte sociale. Astfel individul devine o creație a acestei lumi, sau în termeni alternativi, societatea este ”o carte în care se citește sufletul uman” [3, p. 141]. Vico distinge trei etape ale istoriei umane: teocratică, aristocratică și democratică, sau prin prisma artistică – cea divină, eroică și umană. În finalul acestor etape va urma o fisură revoluționară (ricorsi), după care ciclul își va relua cursul [4, p. 141].

Conceptul lui Vico l-a impresionat profund pe Joyce care vedea încercarea de a găsi o formulare științifică a istoriei ca o analogie pentru eforturile sale de a descoperi o nouă artă a literaturii. Asemenea lui Vico, James Joyce a devenit un revoluționar în lupta sa contra tradițiilor autoritare care păstrau narațiunile și istoria ascunse sub sigilii, pentru a compune o contra-istorie, transformând mitologia, istoria și narațiunea. Deși pot părea contradictorii, istoria și ficțiunea creează o relație unică în textura romanului ”Ulise” și devin prezențe indispensabile în relatarea istoriei în general.

Ca profesor de istorie, Stephen Dedalus are o atitudine ironică față de ”marile istorii” pe care le predă elevilor săi, care nu vor să audă interpretările pozitivistice ale faptelor istorice irelevante pentru viața lor, și cer să le povestească o ”ghoststory”. În discuția sa cu directorul școlii Stephen va denunța declarația domnului Deasey despre unica direcție a istoriei ”Istoria întreagă merge spre o singură țintă, manifestarea Domnului” [1, p. 34]. Această interpretare a istoriei este inacceptabilă pentru Stephen deoarece scoate istoria din domeniul uman, domeniu în care a fost creată istoria.

Un alt fragment crucial în interpretarea conceptului de istorie în opera lui Joyce sunt discuțiile despre Shakespeare în capitoul *Scila și Charibda*, în care genialitatea shakespeariană este explicată prin atașamentul său la viața de zi cu zi a personajelor sale și prin reactualizare continuă a prezentului prin figurile istorice ale lui Lear, Hamlet și Iuliu Cezar.

Un alt aspect al discuțiilor despre istoria europeană în roman este cel al ”revoluțiilor necesare”. Stephen privește istoria ca o ”progresiune lipsită de sens al numelor, datelor, locurilor” și înceacă să ”umanizeze” istoria, dar nu reușește

deoarece este educat într-o paradigmă a conceptelor istorice fosilizate, rezultat al studiilor sale la școala și colegiul iezuit din Dublin.

”Umanizarea istoriei” este produsă mai reușit de Leopold Bloom, pentru care istoria este ”persecuțiile... toată istoria lumii e plină de ele. Perpetuării urii naționale între națiuni” [1, p. 316]. Coșmarul istoriei, din care Stephen încearcă să se trezească, pentru Bloom este doar un inventar al acțiunilor umane, aceasta este viața adevărată, și datoria umană este de a o umple cu acțiunile iubirii ”Iubirea iubește să iubească iubirea” [1, p. 318]. Prin urmare istoria pentru aceste personaje reprezintă o reactualizare a conceptului lui Vico în care pacea și revoluția sunt fapte ale vieții și trebuie acceptate, inclusiv în manuale de istorie. Eforturile lui Bloom de a unifica aceste două moduri de a vedea istoria va produce o meta-istorie în care ficțiunea și atitudinile subiective vor re-scrie istoria umanității pentru a demonstra nu doar ciclicitatea istoriei în general, dar și ciclicitatea vieții unui individ.

Mitologia și ficțiunea, într-o anumită măsură, sunt necesare pentru a umplea golurile și diferențele interpretării istoriei. Romanul ”Ulise” este o întruchipare textuală a acestei necesități și a modului cum miticul, mistical și ficționalul este necesar pentru a da sens istoriei într-un mod relevant vieții individului. Cel mai elocvent exemplu este forma romanului care este înpânzită cu referințe la poemele homerice. Aceste mitologii încadrează romanul și crează un conținut foarte dens și complex pentru a depăși banalitatea unei zile plictisitoare de iunie.

Mitologiile pătrund foarte adânc în textul și semnificațiile romanului și reprezintă o legătură logică dintre Sfânta Treime și Bloom cu Stephen, ”Ulise” și ”Hamlet”, sau ”Ulise” și ”Divina Comedie”, legături imposibile la nivel extratextual [5, p. 102]. Conexiunile dintre fapticitate și ficțiune, istorie și artă, ne ajută ca cititori să atingem un grad înalt al comprehensiunii textului joycean. Leopold Bloom este o actualizare a acestor conexiuni, pentru el istoria este brutală, chiar un coșmar, dar și acest coșmar poate fi folosit și răscumpărat cu scopul de a descoperi un sens pentru existența umană absurdă la prima vedere.

În operele lui James Joyce istoria evoluează în cicluri, este o mișcare repetitivă, o melodie a fluxurilor și refluxurilor mereu schimbătoare. Dar cu fiecare val al refluxului istoria se reîntoarce cu diferențe pe care noi nu le înțelegem. Prin romanele sale Joyce a scos aceste diferențe la lumină și a demonstrat că doar faptele istoriei nu pot conta fără narațiunile ei, deoarece ne înstrăinează de semnificațiile acestor fapte. Literatura este cea artă care face istoria să fie valabilă prin narativizarea ei, prin crearea unei meta-istorii și o fuzionare poetică a faptelor și ficțiunilor. În concluzie putem afirma că pentru a ne trezi din coșmarul istoriei, conform lui Stephen Dedalus, este necesar să acceptăm coșmarul istoriei și să-l reactualizăm continuu printr-o narare repetitivă pentru a crea o metamorfoză artistică a istoriei, cum este romanul ”Ulise”.

Referințe bibliografice:

1. Joyce, James, *Ulise*. București: Univers, 2005.
2. O'Brien, Darcy, *The Conscience of James Joyce*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
3. Ellman, Richard, *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press, 1973.
4. Verere, Donald Phillip, *Vico and Joyce*. New York: State University of New York Press, 1987.
5. Cormack, Alistair, *Yeats and Joyce: Cyclical History and Reprobate Tradition*. Burlington, Vermont: Ashgate Publishing Company, 2008.

Cristina BOSÎ

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

TOTALITARIANISM AND THE DICTATORSHIP OF IDEA IN ANIMAL FARM BY GEORGE ORWELL

Articolul propus conține o cercetare succintă a fenomenului totalitarismului și a dictaturii ideii descrise în romanul *Ferma Animalelor* de George Orwell. Au fost menționate elementele esențiale ale regimului totalitar atacate aspru de către scriitorul englez și consecințele negative ale acestei guvernări. De asemenea s-a făcut o revizuire a satirei politice, inclusiv a personajelor și acțiunilor acestora, prin prisma cărora Orwell a prezentat puterea de manipulare a dictaturii totalitare.

Cuvinte cheie: stat, societate, dictatura, totalitarism, satira politica, revoluție, egalitate.

The article contains a concise research of the phenomenon of totalitarianism and the dictatorship of idea described in the novel *Animal Farm* by George Orwell. There were outlined the essential elements of the totalitarian regime which were harshly attacked by the English author as well as the negative consequences of this government. There was also revised the political satire, including its characters and their actions, through which Orwell illustrated the power of manipulation of the totalitarian dictatorship.

Key - words: state, society, dictatorship, totalitarianism, political satire, revolution, equality.

George Orwell, alias Eric Arthur Blair published his political work of fiction *Animal Farm* more than half a century ago, yet, it remains one of most popular best-sellers, an integral part of study programme throughout the English-speaking world and an “in vogue” literary masterpiece read all over the world. Its gloomy messages of state repression still manage to evoke public distrust in the motives of ideological revolutions, resentment against invasions of individual privacy by governments and the association of any invasion of privacy or restrictions on freedom of expression with totalitarian regimes.

In fact, George Orwell’s works, *Animal Farm* and *Nineteen Eighteen-Four* are more than cautionary fictions or parables to keep us virtuous; they have provided intellectual plans for the functioning of totalitarian societies which represent the twentieth century’s major contribution to development of human societies. These two novels also provide a series of mental tests meant to measure the political health of a society.

In his brilliant novel, the author realized a courageous allegorical satire of Marxism, Communism and the Russian Revolution. Here animals are used to symbolize different factions or groups of individuals in Russian society at that time. After an ideological revolution equivalent to Communism is begun on Manor Farm, called Animalism, the human occupiers are expelled by force and the pigs, representing the Bolsheviks, take over power. They are led by a brutal dictator called Napoleon who is a caricature of Stalin. Another pig called

Snowball, a caricature of Trotsky, flees after a power struggle with Napoleon, and is forever afterwards portrayed as Enemy Number One, responsible for any failings of the regime. Ever increasingly the pigs under Napoleon betray the original ideology of the revolution until it comes full circle, restoring the same system as before with different rulers.

Orwell manifested great courage indeed in the choice of the setting and characters, as he used actual historical events to construct his story, just rearranging them to fit his plot. Manor Farm is Russia, Mr Jones the Tsar, the pigs the Bolsheviks who led the revolution. The humans represent the ruling class, the animals the workers and peasants. Old Major, the white boar who inspires the rebellion in the first chapter, stands for a combination of Marx, the chief theorist, and Lenin, the actual leader. The novelist depicts Old Major as a character whose motives are pure and idealistic, to emphasise the positive goals of the revolution, and makes him die before the rebellion itself. In actuality Lenin died in 1924, well after the revolution. Lenin himself set up the machinery of political terror which Stalin took over. The power struggle between Stalin and Trotsky, satirised by Orwell in chapter happened after Lenin's death, not immediately after the revolution, as Orwell's account suggests.

The story tells how the livestock and working animals at Manor Farm are given an account of a dream by Old Major, a prize Middle White Boar: a dream of the earth as it will be when Man has vanished. Major predicts an uprising of the animals against their owner, Mr Jones, and this happens three months later. Meanwhile the leading pigs, Napoleon and Snowball, and their spokesman Squealer, elaborate Major's ideas into a system of thought which they call 'Animalism', based on the principles of equality among the animals, and avoidance of the vices of humankind. After the overthrow of Jones, the animals run the farm cooperatively, but gradually the pigs take more and more tyrannical control and assume the vices of humanity; they deprive the other animals of proper sustenance, and of a say in the running of the farm; they engage in foolish grandiose projects, principally the building of a windmill, they trade and consort with human beings; they kill. At the end the pigs have become men, the other animals are in their customary state of oppressed deprivation.

Following the story the readers notice that each animal stands for a precise figure or representative type. The pigs, who can read and write and organize, are the Bolshevik intellectuals who came to dominate the vast Soviet bureaucracy. Napoleon is Stalin, the select group around him the Politburo, Snowball is Trotsky, and Squealer represents the propagandists of the regime. The pigs enjoy the privileges of belonging to the new ruling class (special food, shorter working hours), but also suffer the consequences of questioning Napoleon's policies.

In such a way, the beast-fable is not only a device that allows Orwell's serious message to be intelligible on two levels; the use of animal to represent man is basic to his whole theme. We can readily catch that animals are oppressed and feel it is wrong to exploit them and betray their trust. Orwell counts on our common assumptions about particular species to suggest his meaning. The sheep and their bleating are perfect metaphors for a gullible public, ever ready to accept policies and repeat gossips as truth. We commonly believe pigs are greedy and savage, even to the point of devouring their young. Orwell also uses the natural animosity of cats to sparrows, dogs to rats in order to suggest the social and ethnic conflicts which belie Marx's dictum that workers' common interests outweigh differences of race and nationhood. And, most central to his theme, their 'short animal lives' suggests the book's tragic vision: that the passivity and ignorance of ordinary people allows an evil leadership to stay in power.

As a harsh opponent of totalitarianism, Orwell aimed that his central figure would typify the modern dictator, whose lust for power is pathological and inhuman. Napoleon's swift, secret cruelty makes the other animals seem all too human in comparison. The animals make enormous sacrifices to complete the Windmill, only to find that it is used to grind corn (for trade), not to make their lives easier, as Snowball had promised. Napoleon "denounced such ideas as contrary to the spirit of Animalism. The truest happiness, he said, lay in working hard and living frugally" [1, p.129].

Animal Farm is subtitled 'A Fairy Story'. Since the book does not tell of fairies, nor yet of the magical, this description seems hardly appropriate. Still it does suggest one intention of the book, which is to tell a story directly and simply. In this respect Orwell's purpose is a characteristic one, namely the vigorous sweeping aside of jargon, cant and hypocrisy and the presenting of issues clearly and intelligibly. But this sort of intention always has its attendant dangers and, in the telling of his fairy story Orwell has succumbed to them. His account of revolution is greatly oversimplified; it is too obvious, too facile, and too easy. For whatever we may think of the Russian revolution or, for that matter of any revolution, we cannot but be aware that the crises of a society are much more complex than Orwell is here able to suggest.

George Orwell once expressed the idea that every line of serious work that he had written since 1936 has been against totalitarianism. In this regard *Animal Farm* is a representative illustrative example. Totalitarianism is a form of government in which the state seeks to control every facet of life, from economics and politics to the each individual's ideas and beliefs. Different totalitarian states have different justifications for their rule. For instance, Mr. Jones runs Manor Farm based on the idea that human domination of animals is the natural order of things, while Napoleon and the pigs run *Animal Farm* with the claim that they are fighting for animals against evil humans.

This fight and common “project” to reach freedom, equality and peace turns into the same, typically human, dictatorial attitude formulated in the wonderful “excuse” motto: “All animal are equal, but there some animals are more equal than others” [1, p. 134].

Referințe bibliografice:

1. Orwell, George, *Animal Farm*, New York: Signet Classics, 1996

Ana GHEORGHÎĂ
lector universitar, doctorandă,
Universitatea se Stat din Moldova

ABORDAREA CLASICĂ A SUBIECTELOR „RUPTE” DIN ISTORIE CA MODEL PENTRU CREAȚIA LITERARĂ MODERNĂ

În Realismul secolului XX este valorificat din plin genul romanului istoric, care aduce în prim-plan evenimente mai îndepărtate în timp decât cele două Războaie Mondiale. De cele mai multe ori, subiectele sunt inspirate de evenimentele derulate anterior secolului XX. Revenirea romancierilor la trecutul îndepărtat nu este una întâmplătoare. Intenția scriitorilor contemporani era, pe de o parte, de a evada din prezentul apăsător spre alte realități, demult uitate, învăluite în mister, idealizate și chiar mistificate într-o anumită măsură, iar pe de altă parte, de a trasa prin intermediul evenimentelor istorice, paralele cu situația din societatea prezentă.

Cuvinte-cheie: roman istoric, roman sociopolitic, dimensiune simbolică, antichitate, modernitate, sagă istorică, model-cheie, perioadă tumultuoasă, ambiții personale, creație literară contemporană.

In the twentieth century Realism, is fully exploited the historical novel genre, that presents first and foremost events more distant in time than the two World Wars. Most often, the subjects are inspired by events that have taken place before the 20th century. The novelists' return to the distant past is not coincidental. The contemporary writers' intention was, on the one hand, to escape of the overwhelming present to other realities, long ago forgotten, surrounded by mystery, idealized and even mystified to a certain extent, and on the other hand, to draw parallels, by means of historical events, to the situation in the present society.

Key words: historical novel, sociopolitical novel, symbolic dimension, antiquity, modernity, historical saga, key model, tumultuous period, personal ambitions, contemporary literary creation.

Romanul contemporan reprezintă o formă literară avansată ca mesaj și realizare în raport cu același gen de proze atribuite realismului istoric. Științele literaturii califică romanul secolului XX ca fiind un mixt dintre Realism și Modernism, ambele curente împrumutând unul de la celălalt tehnici, procedee și idei, trecute ulterior prin prisma propriilor intenții creative. În context, criticii menționează faptul că, în acest caz, are loc o întrepătrundere reciprocă în pânza epică, greu de delimitat strict și tranșant, cu toate acestea fiind clar faptul că modernismul ilustrează formele de exprimare ale spiritului novator în domeniul creației artistice și manifestările de exaltare a modernității, prin opoziție cu tradiția clasică, aceasta, din contră, gravitând în jurul unor valori încercate de timp și rămase valabile până în prezent grație suportului ancestral pe care se sprijină gândirea modernă. Prin urmare, romanul modern constituie nu doar contrariul romanului realist-tradiționalist, ci și o completare a acestuia prin înglobarea în sine a tuturor curentelor de avangardă, precum Simbolismul, Futurismul, Imagismul, Expresionismul, Dadaismul, Suprarealismul etc. În această situație, atestăm o literatură istorică modernă care, în fond, rămâne

fidelă principiilor și preceptelor de bază ale Realismului, autorii acesteia încercând să urmeze și să îmbogățească îndelungata tradiție prin elemente noi [1, p. 55]. În literatura de specialitate această tendință a fost deseori calificată drept „Realism fără limite”, a cărui formă privilegiată, după 1945, rămâne a fi proza de proporții – romanul [2, p. 104].

Imensa producție romanească de factură realistă abordează un conglomerat de teme ce vizează societatea contemporană prin exprimarea încercărilor dificile, la care a fost supusă umanitatea în timpul celor două Războaie Mondiale, acestea devenind unele dintre principalele teme ale creației literare din perioadele interbelică și postbelică. Vie și intensă, amintirea tragediei globale continuă să persiste în memoria colectivă, dar și în cea individuală, astfel încât literatura, prin cei ce o practicau la acea vreme, nu era în drept să ignore sau să nesocotească impactul celor două mari conflagrații asupra destinului supraviețuitorilor, marcați pentru totdeauna de calvarul acestora.

Pe de altă parte, în Realismul secolului XX este valorificat din plin și genul aceluși roman istoric, care aduce în prim-plan alte evenimente, mai îndepărtate în timp decât cele două Războaie Mondiale. De cele mai multe ori, subiectele sunt inspirate de evenimentele derulate anterior secolului XX. În contextul literaturii franceze acestea ar fi: Maurice Druon – *Regii blestemați*, Louis Aragon – *Săptămâna sfântă*, Bernard Clavel – *Coloanele cerului* etc. De altfel, romanele care narează evenimente istorice relativ recente sunt de cele mai multe ori calificate drept romane politice, sociale sau sociopolitice, spre deosebire de pânzele epice inspirate din trecutul îndepărtat, considerate, de fapt, adevărate romane istorice [3, p. 60].

Revenirea romancierilor la evenimentele din trecutul îndepărtat nu este una întâmplătoare. Intenția scriitorilor contemporani era, pe de o parte, de a evada din prezentul apăsător spre alte realități, demult uitate și tocmai de aceea învăluite în mister, idealizate și chiar mistificate într-o anumită măsură, iar pe de altă parte, de a trasa prin intermediul evenimentelor istorice, paralele cu situația din societatea prezentă [4, p. 163]. Vom menționa în acest sens opera dramatică *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux, care constituie o confirmare elocventă a acestor două tendințe. Pentru a explica semnificația ascunsă în spatele abordării moderne a unui subiect antic, se impune o incursiune în biografia autorului. Fiind un înflăcărat apărător al ideilor pacifiste, în Primul Război Mondial Jean Giraudoux a luptat activ și a fost rănit de două ori [5, p. 386]. A scris această piesă într-un interval de timp relativ scurt – între toamna anului 1934 și luna iunie 1935, perioadă în care omenirea, indiferentă, asista la dezvoltarea dictaturilor în Europa și la extinderea ravagiilor făcute de criza economică din 1929, în zorii celui de-al Doilea Război Mondial. În cazul lui Giraudoux, este vorba despre reluarea unei teme cunoscute, însă autorul o tratează în mod original, astfel asigurându-i o plus-valoare consistentă. Dramaturgul invită cititorul și, eventual, spectatorul de teatru la o citire subtilă a mesajelor împletite în canavaua acțiunii dramatice, având ca scop să-l provoace

la descoperirea a ceea ce se află în spatele aparențelor. Exploatând această dimensiune simbolică, Jean Giraudoux face spectatorul sau cititorul să mediteze asupra contextului politic al epocii în care trăiește. Într-adevăr, în 1935 se atestă proliferarea curentelor ultranaționaliste și sporirea amenințărilor cu un nou război mondial. Descriind cu mare măiestrie cusururile umane, în această operă dramatică Giraudoux reușește să traseze o paralelă între situația din Europa anilor 30 ai secolului trecut, când toată lumea privește cu groază apropierea războiului, fără însă să întreprindă pași concreți pentru a anihila pericolul, și situația similară, ruptă din istoria antică, din preajma Războiului Troian. În finalul piesei războiul se declanșează și limitele temporale dintre antichitatea timpurie și modernitatea imediată nu mai pot fi deslușite [5, p. 387].

În același context, aducem ca exemplu conținutul de idei și mesaje incifrate în seria de romane istorice *Regii blestemați* de Maurice Druon, realizată împreună cu o echipă de colaboratori, între anii 1955 și 1977, tocmai pentru că răspund cu exactitate tematicii abordate în aceste notițe. Creată în perioada postbelică, această sagă istorică a fost tradusă în întreaga lume, aducându-i autorului o celebritate excepțională. În sensul abordat de noi, opera este considerată drept unul dintre modelele-cheie ale romanului istoric contemporan. Datorat, în mare parte, stilului fascinant, atenției sporite la detalii, diversității abile a personajelor, intrigilor bine dirijate și caracterelor iscusit conturate, succesul seriei de romane se explică, de fapt, prin readucerea în prim-plan a unor evenimente din care societatea modernă are ce învăța și este obligată să o facă, dacă nu dorește să lunece spre noi confruntări sângeroase, în care nu vor mai exista învingători și învinși ca în Războiul de o Sută de Ani, deoarece nu va mai exista nimic.

Compusă din șapte volume, opera redă în limbaj artistic o perioadă extrem de tumultuoasă din istoria Franței și, în general, a Europei secolelor XIV-XV. Denumirea seriei de romane își are explicația chiar în primul volum, intitulat *Regele de Fier*, în care este adus în scenă Filip al IV-lea (Filip cel Frumos) care domnește la începutul secolului al XIV-lea ca stăpân absolut al Franței. De o frumusețe legendară, înzestrat cu o privire glacială în care se citește disprețul pentru lumea din jur, acest monarh, având ca principală trăsătură de caracter voința, se opune supremației papale, îi reduce la tăcere pe seniorii revoltați, îi învinge pe flamanzi și pe englezii din Aquitania, făcând, astfel, eforturi metodice în vederea consolidării unui stat centralizat până la refuz. Unicii care reușesc să i se opună sunt cavalerii templieri, bine organizați din punctele de vedere militar, religios și financiar. Filip nu le agreea independența, iar bogățiile lor îi provocau lăcomia și invidia. Conducătorii ordinului sunt încarcerați și, prin prezentarea unor false mărturii, sunt condamnați la ardere pe rug; pradă flăcărilor, ei blestemă toată seminția regală a Franței [5, p. 412].

După moartea lui Filip cel Frumos, în Franța interesele și ambițiile personale recapătă avânt, societatea divizându-se în două tabere: marii feudali și

burghezia birocratică. Noul rege, Ludovic, meschin și lipsit de voință, nu este capabil să controleze intrigile provocate de această rivalitate. În plus, de o moralitate îndoielnică, el acceptă să fie pusă la cale asasinarea soției sale, Margareta de Burgundia. Deja la șase luni după moartea lui Filip al IV-lea, majoritatea reformelor sale nu mai sunt aplicate, iar oamenii săi de încredere sunt întemnițați. Autoritatea monarhiei este subminată de marii feudali, iar administrația regală devine din ce în ce mai coruptă. Și, de parcă toate acestea ar fi fost insuficiente, natura se răzbună prin calamități și recolte sărace, ierni aspre și, în consecință, perioade de foamete extremă, căreia îi cad pradă oamenii simpli. Regele, însă, are alte probleme de soluționat, cum ar fi punerea la cale a propriei căsătorii și organizarea unei încoronări cât mai fastuoase. În spatele acestei uitări și evadări din realitatea crudă izbucnesc numeroase conflicte care amenință însăși integritatea statului. Să fie oare de vină, din nou, blestemul templierilor sau, cum s-ar spune în limbaj modern, managementul defectuos și egoist? De fapt, pe parcursul seriei de romane blestemul templierilor planează în nenumărate reprize atât asupra vieții de la palat, prin prezența uneltirilor josnice, cât și în rândurile poporului simplu, atacat de secetă, foamete, otrăvirea apelor etc. Țara este bântuită de valuri de revoltă, cruciade, urgia leproșilor... Dacă la începutul secolului XIV Franța era cel mai puternic regat din Europa – bogat, dens populat, capabil să rezolve litigiile apărute la nivel continental, după patruzeci de ani ea este aproape distrusă în urma Războiului de o Sută de Ani, având o populație mistuită de ciumă și regi mediocri, egoiști și lacomi, în schimb cu ogolii nemăsurate [5, p. 414].

Istoria, în general, și literatura istorică, în particular, sunt menite să ofere nu doar desfătare spirituală și informație seacă, ci, în mod prioritar, lecții de organizare și funcționare eficientă atât la nivel social, cât și individual, în context național, dar și global, pentru prezent și pentru viitor. La fel cum abordarea clasică a subiectelor „rupte” din istorie servește drept model pentru creația literară contemporană, omul modern va trebui, până la urmă, să accepte ideea că doar învățând din trecut va fi capabil să edifice o societate prosperă, ferită de pericolul dispariției.

Referințe bibliografice:

1. Thérenty, Marie-Ève, *Les mouvements littéraires du XIX^e et du XX^e siècle*. Paris: Hatier, 2001.
2. Coulet, Henri, *Idées sur le roman*. Paris: Larousse, 1992.
3. Larroux, Guy, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*. București: Cartea Românească, 1998.
4. Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*. Paris: PUF, 1980.
5. Lagarde, André; Michard, Laurent, *Histoire de la littérature française, XX^e siècle*. Paris: Larousse Bordas, 1997.

Irina TULBU

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

REZISTENȚĂ PRIN CULTURĂ LA DEZNAȚIONALIZARE: VASILE COROBAN, GHEORGHE BOGACIU ȘI NICANOR RUSU

Violența și represaliile au fost niște modalități sigure prin care regimul comunist și-a impus voința să construiască socialismul într-un timp record într-un spațiu străin. Consecințele deportărilor au fost imediate și de durată, fiind deopotrivă de ample. În prezenta lucrare ne propunem să evidențiem impactul ocupației sovietice a Basarabiei, a proceselor de scindare din 1939 și de deznaționalizare a poporului român. De asemenea, vom încerca, în cele ce urmează, să structurăm o serie de elemente biografice care reflectă destinele celor care au nimerit sub nicovala crudului sistem. În cazul dat ne vom reține atenția asupra vieților scriitorilor basarabeni precum: Vasile Coroban, Gheorghe Bogaciu și Nicanor Rusu.

Cuvinte-cheie: deznaționalizare, Vasile Coroban, Gheorghe Bogaciu, Nicanor Rusu, scindarea poporului român din 1939.

Violence and reprisals have been some safe ways, by which the Communist regime has imposed its will to build socialism in a record time and in a foreign space. The consequences of deportations have been immediate and lasting, being both extensive. In the present study, we aim to highlight the impact of Soviet occupation of Bessarabia, of the processes of splitting (1939) and denationalization of the Romanian people. We will also try in the following, to structure a series of biographical elements, which reflect the destinies of those who have come under the pressure of the cruel system. In this case, we will focus our attention on the lives of Bessarabian writers as: Vasile Coroban, Gheorghe Bogaciu and Nicanor Rusu.

Keywords: denationalization, Vasile Coroban, Gheorghe Bogaciu, Nicanor Rusu, splitting of the Romanian people from 1939.

Pe 23 august 1939, Uniunea Sovietică și Germania Nazistă au semnat Pactul Molotov – Ribbentrop, un pact de neagresiune care conținea un protocol imperialist secret, cu hărți privind sfere de influențe, pe care erau trasate linii de demarcație în Europa Răsăriteană, frontiera zonelor de interes ale celor două puteri. Basarabia s-a numărat printre regiunile pe care sovieticii și naziștii și le-au împărțit prin pactul menționat. Iar la 26 iunie 1940, Comisarul poporului pentru afaceri externe al URSS, V. Molotov, i-a prezentat ministrului plenipotențiar al României la Moscova, Gheorghe Davidescu, un ultimatum prin care i se cerea României „retrocedarea” Basarabiei până pe 28 iunie și „transferul” părții de nord a Bucovinei către Uniunea Sovietică.

În perioada anilor 1940-1941, s-a declanșat o campanie de persecuții împotriva localnicilor – arestări, torturi, execuții și deportări în lagărele Siberiei. Au rezultat, conform unor estimări, aproximativ 57. 000 de morți și peste 100 000 de deportați.

Referindu-ne la impactul social, economic și psihologic al deportărilor staliniste, trebuie să evidențiem faptul că anumite grupuri sociale din Basarabia,

ca rezultat al deportărilor și al altor crime de masă săvârșite de autoritățile sovietice, au fost în mare măsură distruse în câțiva ani de ocupație bolșevică: clericii, care au rămas în Basarabia alături de credincioși, intelectualii, liderii politici, țăranii înstăriți, funcționarii, oamenii de afaceri, foștii ofițeri ai Armatei române sau țariste, deputații din Sfatul Țării, ziariștii ș.a. Au fost afectate toate categoriile sociale incomode și antisovietice prin mentalitate, mod de trai și aspirații. Deportările localnicilor s-au făcut pe motivul apartenenței la grupul „dușmanilor poporului” – intelectuali, militari, polițiști, foști politicieni, moșieri, ori celor cu atitudini antisovietice dovedite sau închipuite. Arestările acestor persoane se făcea de regulă în timpul nopții, uneori fiind ridicate familii întregi, cu copii cu tot. Deportății erau transportați în condiții inumane, în vagoane de marfă închise, în Siberia sau în Kazahstan. În timpul transportului, care dura până la șase săptămâni, deportații nu se bucurau de asistență medicală, călătorea în condiții igienice îngrozitoare și aveau puțină apă sau hrană. La destinație erau de multe ori obligați să-și construiască propriile lagăre, să lucreze în condiții foarte grele, temperaturi extreme, norme de muncă greu de atins, hrană puțină și proastă... – toate acestea ducând la moartea a aproximativ 50% dintre ei.

Concluzionând cele expuse putem constata că, tragedia poporului român a fost enormă: exterminarea familiilor întregi, pierderea celor dragi, șomaj în masă, deportările și multe alte drame personale s-au întâmplat datorită acestui act imperialist. Dar cel mai mult au avut de suferit basarabeni rămași în locurile lor de trai, în țara lor natală, asasinat individuale și în masă, deportări în Siberia, lichidarea patrimoniului strămoșesc și impunerea unui mod de viață străin nouă, românilor basarabeni.

Fiind prezentate aceste date istorice concrete, ne propunem în continuare să structurăm o serie de elemente biografice care ar reflecta impactul evenimentelor politice și a scindării din 1939 asupra destinului a trei scriitori și oameni de știință din Basarabia postbelică.

În anii '50 ecoul evenimentelor dramatice, care au schimbat cursul istoriei și au distrus destine, încă se mai simțea în aer. În această anevoioasă perioadă de încercare morală și fizică, au trăit, activat și supraviețuit multe dintre figurile marcante ale intelectualității basarabene. Dintre acei formați în perioada interbelică, am vrea în acest context, să amintim un splendid trio alcătuit din Vasile Coroban, Nicanor Rusu și Gheorghe Bogaciu. La sfârșitul anilor '50, începutul anilor '60 au fost cercetători la Institutul de Limbă și Literatură Moldovenească, actualul Institut de Filologie.

Gheorghe Bogaciu, un valoros cărturar basarabean, s-a născut la 20 aprilie 1915 în satul Vasilici, pe atunci în județul Hotin, astăzi Ucraina, în familia unui preot. După studiile liceale, făcute la Hotin și Belgrad, urmează Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. După absolvire se va dedica unei cariere universitare la Catedra de Slavistică.

Anexarea Basarabiei și a Bucovinei de Nord are un impact fatal asupra familiei sale: doi frați și o soră rămân în România, aflându-se acolo la studii, iar Gheorghe în acel moment se afla în Basarabia. Tânărul cercetător este încorporat în Armata Sovietică și trimis la război. După întoarcerea sa de pe câmpurile de luptă, între anii 1946-1971, activează în calitate de cercetător la Institutul de Limbă și Literatură din Chișinău. Gheorghe Bogaciu este autorul numeroaselor studii despre scriitorii autohtoni, diverselor lucrări de didactică și culegerilor de folclor. Activitatea sa productivă nu putea trece neobservată de autoritățile comuniste, care i-au reproșat de mai multe ori anumite greșeli și introducerea unor elemente *periculoase* în lucrările sale. Drept urmare este „sfătuit” să accepte o „promovare” la Institutul Pedagogic din Irkutsk, în funcție de conferențiar. Pe atunci „moldovenii dintre Prut și Nistru aveau această *șansă*, să fie *promovați* tocmai în acele depărtări sau în alte zone din fundul Rusiei...”[1]. Lui Gheorghe Bogaciu nu-i rămâne altceva decât să se conformeze și să mulțumească, încă, pentru această șansă unică.

În timpul „deplasării” sale la Irkutsk a continuat să cerceteze (în bibliotecile din Rusia Bogaciu a găsit multe manuscrise și cărți vechi românești) și să publice diverse studii de pedagogie, de didactică pentru cei rămași în Basarabia, înfruntându-și, astfel, destinul.

În anul 1977 Gh. Bogaciu primește o unică ocazie de a vizita România, prin intermediul asociației „România”, condusă la acel moment de Virgil Gâdea. La București a avut posibilitatea de a-și revedea frații și sora. Au fost niște întâlniri emoționante și dureroase. Cercetătorul basarabean pășind pe pământul românesc s-a simțit foarte liber și, spre regret, și-a permis unele imprudențe (a vorbit prea liber despre unele lucruri) și în consecință s-a trezit chemat la o discuție la Ambasada Sovietică din București. Bogaciu primește o muștrare aspră și mult timp nu i se mai permite să părăsească Rusia.

Gheorghe Bogaciu și-a consacrat toată viața poporului românesc, cu mare convingere la deznăționalizare se poate rezista prin cultură.

În rândurile ce urmează vom aduce date din biografia umană și cea critico-literară a celui care a fost supranumit „un **Socrate** al Basarabiei postbelice”, Vasile Coroban. Cercetătorul basarabean a fost una dintre personalitățile marcante ale culturii noastre care s-a bucurat de apreciere după trecerea sa în lumea celor dreți.

Criticul literar se naște pe data de 14 februarie, 1910, în satul Camenca, județul Bălți, într-o familie de țărani. După absolvirea Liceului „Ion Creangă” din Bălți (1929) își face studiile la Universitatea din Cernăuți, Facultatea de Matematică, (pe care o părăsește peste doi ani). În anul 1940 se înscrie la Facultatea de Drept a Universității Mihăilene din Iași. Existența dramatică i-a fost determinată, pentru prima dată, încă în anii tinereții, și anume încadrarea sa în mișcarea antifascistă. În consecință a fost nevoit să se refugieze, în anul 1941, în Ucraina, apoi în Siberia până în anul 1945, unde a activat în calitate de profesor de matematică și fizică la Școala medie din satul Atamanovo,

Kemerovo. Între anii 1949-1959 a fost profesor la Catedra de Literatură română a Universității de Stat din Moldova. Ulterior a activat în diverse funcții la AȘM. Începând cu anul 1959 se inițiază o campanie de denigrare a numelui distinsului critic literar. Este privat de dreptul de a mai preda, fiind învinuit de naționalism, de atitudine negativă față de regimul comunist și supus diferitor forme de constrângere ideologică.

A plecat în lumea celor drepți nedreptățiți și neapreciat la justa sa valoare. Este dureros faptul că așa și nu a fost valorificată activitatea sa critico-literară. Cuvintele rostite de poetul Liviu Damian la procesiunea de înmormântare au exprimat nu numai o constatare, ci și un elogiu suprem: „A fost sarea acestui pământ”.

În decursul vieții și activității sale s-a manifestat ca promotor activ al valorilor literare clasice, activitate ce l-a făcut incomod regimului comunist. Alt motiv pentru care a fost înstrăinat de la Universitate, a constatat în faptul că Domnul profesor oferea studenților spre lectură cărți interzise de puterea sovietică. Într-un articol din 1959, publicat în revista „Nistru”, a îndrăznit să abordeze ideea specificului național în literatură. Iar în articolele „Problemele studierii literaturii moldovenești”(1952), „Vasile Alecsandri” (1957), și „Despre specificul național în literatură” (1958), a înfruntat și s-a opus ideologiei comuniste cu privire la reflectarea corectă a istoriei gândirii social-politice din Basarabia. Aceste și multe alte fapte din biografia distinsului critic basarabean nu i-au permis să fie apreciat pe măsură, ci dimpotrivă să fie blamat în public în cadrul conferințelor științifice, să fie atacat în presă și marginalizat pe parcursul vieții sale. Din spusele colegului său, Dumitru Apetri, istoric și critic literar, aflăm că „cel mai mult i-a adâncit drama existenței imposibilitatea de a se ocupa în cursul activității științifice mai îndeaproape de literatura clasică română și de anumite capodopere literare universale aparținând popoarelor francez, italian și german, limbile cărora le posedă” [2, p. 103].

Erau timpuri dificile și deosebit de periculoase, dar Vasile Coroban a avut curajul să țină pieptul dictaturii regimului instaurat și, deși era hărțuit, nu a făcut concesii politicii și ideologiei timpului. „Nu a acceptat valorile false sau aprecierile criticii literare oficiale și a ripostat ori de câte ori a avut prilejul s-o facă...” [3, p. 137]. Sub presiunea unui regim care nu ierta și accepta pe nimeni ce vorbea și gândea românește, a rămas credincios adevărului istoric.

Printre marile personalități ale neamului nostru, formate în spiritul românesc, se numără și Profesorul Nicanor Rusu

Pantelimon Nicanor Rusu s-a născut la 22 iulie 1910 în satul Chetrosu (Drochia), într-o simplă familie de țărani. Între 1918 și 1922 învață la școala din satul Sauca (Dondușeni). Din 1922 până în 1930 este bursier la gimnaziul de băieți din Chișinău, iar din 1930 până în 1937 urmează studiile la Facultatea de Litere a Universității din Iași, unde învață limbile franceză, italiană, spaniolă. Între anii 1932-1933 își face serviciul militar în Armata Română, la Craiova. Iar în 1937 susține examenul de licență la limba franceză. Un an mai târziu susține

examenul de licență și la limba italiană. Timp de un an (1939-1940), este asistent la catedra de limbi romanice a Universității din Iași. În anul 1940 obține o bursă a Statului Român pentru Școala Română de la Roma. Astfel N. Rusu devine membru al prestigioasei instituții de studii și de cercetare la Roma. Aici, la Roma, timp de doi ani -1940 și 1941 – tânărul basarabean și-a pregătit doctoratul la literatura italiană cu tema „Limba operei lui Giovanni Verga” pentru care i se conferă la 28 februarie 1941, titlul de doctor în filologie al Universității din Roma. În 1942 revine la Iași și devine asistentul lui Iorgu Jordan. Din 1942 până în 1944 este mobilizat în armata Română. După demobilizare decide să se întoarcă în Basarabia. Eroare fatală, pe care N. Rusu o va plăti cu ani grei de exil siberian, chinuri, frământări, însoțite de amare și dureroase decepții. Nu avea cum să știe tânărul italianist, că emisarii noii puteri preferau să înceapă formarea noului om de la zero iar un intelectual, învățat în România și Italia, care și-a făcut datoria față de patrie în Armata Română, nu putea fi decât declarat *trădător al patriei sovietice* și trimis în lagărele rusești. După 4 ani de groază în lagărele rusești, fiind grav bolnav, este lăsat să moară acasă.

Dintotdeauna luptătorii pentru realizarea unor idealuri sociale, naționale sau culturale, au fost supuși pericolului decepțiilor și greșelilor. Astfel Nicanor Rusu, întors într-o Basarabie nouă, comunistă, este nevoit să-și înfrunte destinul cu un sentiment amar, produs de noile valori etico-morale. Nu se lasă, însă, pradă decepției și în acele *timpuri de derută a spiritului* reușește să participe la educarea tinerilor generații și la promovarea culturii, limbii și literaturii românești.

După eliberarea sa din prizonierat, Nicanor Rusu, căzut sub regimul de ocupație comunist, este nevoit să se confrunte cu un nou calvar: *marginalizarea*. N. Rusu, cercetător și bun cunoscător al literaturilor clasice, cu două doctorate, unul la Iași și altul la Roma, este trimis, la începutul anilor '50, de autoritățile comuniste să activeze într-o școală rusă din Otaci, apoi Năvârneț (Fălești). Doar în anul 1955 reușește să se stabilească la Chișinău și să fie angajat la Institutul de Perfecționare a Cadrelor Didactice în funcția de șef metodist.

Iar între anii 1958-1965 a fost colaborator științific *inferior* la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei. De abia în anul 1962, după nenumărate demersuri umiltoare, i se recunoaște diploma de doctor în filologie susținută la Roma.

Viața și activitatea literară a primului italianist basarabean au fost condiționate de un regim care i-a marcat profund destinul. *Incomod* autorităților, N. Rusu se impune în învățământul autohton și contribuie la receptarea literaturilor străine (italiană și spaniolă) prin diverse studii, articole și manuscrise.

Drumul vieții sale nefericite N. Rusu l-a exprimat în creațiile și studiile scrise pe parcursul activității critico-literare. Tema scindării din 1939, tragedia

deportărilor și procesului de deznaționalizare sunt dominante, spre exemplu, în lucrarea „Nunta de aur”, scrisă în anul 1970. Prin intermediul personajului Gavril, Nicanor Rusu își expune laconic viața sa: „am fost și în străinătate, dar a venit războiul și când era să arăt și eu de ce sunt capabil, m-am dus la fund... Războiul în Armata Română, apoi întoarcerea în Patrie, cei 4 ani de lagăr. Prizonier în țara mea. Rușine! Umilire! Apoi ieșirea din lagăr, activitatea pedagogică în raion dimp de 16 ani! Și acuma, iată, sunt chemat aici la institutul pedagogic. Oare îmi vor mai ajunge puterile să-mi îndeplinesc cu cinste această nouă și înaltă sarcină, care mi se încredințează? O dată o persoană m-a întrebat: - Tovarășe Breazu, zice, cum se face că un om cu o asemenea cultură, cum ai dumneata, nu ajunge să dețină o slujbă mai însemnată la noi în republică, de ce te ții tot în umbră? ... și eu i-am răspuns, că am făcut mai multe demersuri, că am încercat să mă ridic, dar mi s-au închis toate ușile în nas...” [4, p. 9].

Opera „Nunta de aur” constituie un mijloc de cunoaștere a suferințelor și trăirilor basarabenilor din acea perioadă *dificilă*. Vom cita, în contextul dat, doar o frază în care este concentrată ideea principală a întregii opere și totodată constituie chintesența timpurilor vitrege de după 1939: „dintr-o casă de copii, nu mai este nici unul lângă mine. Doi au rămas, după război, în România, doi i-am găsit, dar după câtă trudă, tocmai la celălalt capăt al Rusiei; trei mi i-a luat Dumnezeu încă de tineri, înainte de bătălie... Și de ce n-am rămas și eu mai bine acolo, în România, de ce am venit încoace” [4, p. 5].

Istoria a cunoscut oameni curajoși care au încercat să iasă din standardele banale ale epocii, revoltându-se împotriva constrângerilor politice și condițiilor sociale. În prezentul studiu, din multitudinea de personalități care au ales calea nonconformismului și au sfidat schimbările politice, ne-am reținut atenția asupra a trei personalități marcante ale Basarabiei postbelice, Nicanor Rusu, Gheorghe Bogaciu și Vasile Coroban.

Destinele lor au fost marcate de confruntările cu ideologia comunistă și cu susținătorii marii campanii de deznaționalizare. Însă, prin muncă, prin sacrificiu, prin verticalitate și perseverență ei au demonstrat că împotriva procesului de deznaționalizare se poate rezista prin **cultură**.

Referințe bibliografice:

1. Gândea, Virgil, *Gheorghe Bogaciu. În Româanism*, 26 august, 2009.
2. Apetri, Dumitru, *Vasile Coroban: un destin dramatic*. În: *Vasile Coroban. Un arbitru într-o lume a arbitrarului*. Chișinău: Ed. Știința, 2010, p. 103-110. ISBN 978-9975-67-226-9.
3. Pavlicencu, Sergiu, *V. Coroban și literatura universală*. În: Răileanu, Vitalie, *Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin*. Iași: Ed. Tipo Moldova, 2014, p. 133-145. ISBN 978-606-676-422-3.
4. Rusu, Nicanor, *Nunta de aur*. Chișinău, 1970, manuscris.

Angela TULEI

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

PERSPECTIVA PEDAGOGICĂ A DEFINIRII VALORILOR

Istoria omului începe odată cu istoria semnelor și a valorilor. Animalele, spre deosebire de om, fiind necuvântătoare, nu pot să-și transforme atracțiile și repulsiile în valori. Numai dialogul, mai întâi cu ceilalți și mai târziu cu sine însuși, permite distanțarea de fenomene și ivirea întrebărilor despre esența lor. Numai dialogul face posibilă elaborarea ideilor, singurul mijloc dialogal de comunicare fiind limbajul uman.

Chestiunea valorilor a fost definită din diverse perspective și dimensiuni, cum ar fi: perspectiva istorică, dimensiunea filosofică, perspectiva economică, estetică, psihologică, etc. În prezentul articol ne vom axa pe perspectiva pedagogică de definire a valorilor.

Cuvinte-cheie: axiologie, valoare, pedagogie, teorie, polaritate, capacitate.

Human history begins with the history of signs and values. Animals, unlike humans, not being able to utter, cannot turn their attractions and repulsions into values. Only the dialogue, first with the others and later with itself, allows distance from phenomena and appearance of questions about their essence. Only the dialogue makes it possible to develop ideas, the only means of communication through dialogue being the human language.

The question of values has been defined from various perspectives and dimensions, such as: the historical perspective, the psychological perspective, the philosophical, economic, aesthetic dimensions, etc. In this article we will focus on the pedagogical perspective of defining values.

Key-words: axiology, value, pedagogy, theory, polarity, capacity

„Omul este acela care creează valorile și totodată se depășește, se creează pe sine prin valori.” (Al.Tănase)

Sfera axiologică a educației și învățământului este subscrisă conceptelor de *valoare, valori ale educației, educație axiologică*, precum și contextelor la care sunt raportate.

Dicționarul de pedagogie definește *valoarea* ca element fundamental al culturii, fenomen intervenit în relația practică a omului cu lumea; proprietate socială a unui obiect, fenomen sau activitate omenească rezultată din raportul subiectului cu obiectul; capacitate a unui lucru sau a unei acțiuni de a satisface necesități, interese, dorințe și aspirații ale omului; ceea ce apare ca important pentru om; ceea ce joacă un rol important în viața și activitatea omului, a colectivităților umane [1, p.471].

Termenul *valoare*, conform lui Vl. Pâslaru, desemnează totalitatea lucrurilor semnificative pentru om: un lucru este recunoscut ca valoare abia în momentul în care omul se raportează în mod personal la acest lucru. Lucrurile încă necunoscute de om nu reprezintă valori. Autorul deosebește valori: a) create/produse de om; b) necreate de om, existente apriori de cunoașterea umană [2, 2013].

După Vl. Pâslaru, valorile au următoarele caracteristici defnitorii:

- *au caracter dezirabil*: valorile există/se produc ca dorințe, ca o calitate proiectată și dorită, deci ca proiecție a viitorului Ființei umane asupra prezentului acesteia;

- *se raportează exclusiv la om*: omul este cel care creează valorile sau/și se raportează la anumite lucruri, fenomene, evenimente, idei, etc. (=lumea dată omului + lumea dată individului la naștere), imprimându-le astfel calitatea de valoare, de ex., atitudinea oamenilor față de natură, atitudinea individului față de operele literare;

- *multitudinea și varietatea nedefinită a valorilor*, asociate cu multitudinea și varietatea nedefinită și nelimitată a indivizilor umani, a universului uman, dar și

- *caracterul stabil al valorilor*, ca manifestare a principiului stabilității și continuității lumii și a omului în lume;

- *aproprierea* (asimilarea, însușirea) valorilor determină esențial calitatea individului: individul se identifică cu propria-i calitate, adică cu propriile valori, de a se constitui ca ființă desăvârșită – valoarea supremă a ființei umane [2, p 3-8, p.5].

În funcție de definirea valorii dinspre obiectiv, subiectiv sau relațional, s-au constituit trei tipuri de teorii ale valorii: a) *teorii subiectiviste* sau psihologice – emotivismul, empirismul logic, voluntarismul (existențialismul); b) *teorii obiectiviste* (de tip autonomist, materialist); c) *teorii relaționiste* [Cf.: P. Iluș].

Teoriile subiectiviste (Paulsen, Schmöller, Meinong, Rickert, Windelband, Perry etc.) susțin că valorile sunt un produs subiectiv al omului, al stărilor sale psihologice, al sentimentelor, emoțiilor sau voinței.

Partea slabă care i se impută acestui tip de teorii este că pot reduce valoarea la fenomenul subiectiv al aprecierii, pot transforma universul social în haos axiologic, pot conduce la relativism și indeterminism excesiv; ele ar putea exclude orice element transcendental al valorii - nu orice este dorit, este o valoare; precum și că valoarea ia naștere fie dintr-o cerință impusă obiectelor de natura subiectului – la kantieni, fie prin raportarea la nevoile, trebuințele sau interesele noastre; ele rup actul de valorizare de cel de cunoaștere, dezacordul axiologic fiind un dezacord de atitudine și nu de cunoaștere.

Dar ceea ce se impută ca potențial, nu și drept determinării reale, seamănă mai mult cu povestea românească despre drobul de sare, care ”ar putea să omoare copilul”, decât a raționament științific. Căci orice li s-ar reproșa teoriilor subiectiviste, acestea își păstrează dreptul la existență datorită considerării actului aprecierii drept definitoriu valorii: în afara actului evaluării nici o valoare nu poate fi identificată ca atare. Deci originea subiectivă a valorii trebuie recunoscută de rând cu cea obiectivă și cu cea relațională.

Teoriile obiectiviste (Locke, Petty, Höffding, Rickert, Scheler, Polin, Windelband) cuprind concepții întemeiate pe preformismul psihologic al valorii: în constituirea valorii ar exista un element a priori - dispoziția pentru

valoare, invariabilă la toți indivizii, iar experiența nu este decât ocazia în care această dispoziție inerentă se actualizează, deci există valori virtuale, potențiale.

Aceste teorii au următoarele limite: ele absolutizează momentul obiectiv al valorii; valoarea este privită ca ceva obiectiv, immanent lucrurilor, ca un fel de esență absolută, supratemporală, transcendentală, independentă de subiecții valorizanți, un fel de arhetipuri atemporale, situate deasupra istoriei și oamenilor; ele ignoră determinarea social-istorică a valorilor, fundamentează valorile pe apriorism și transcendență. Aceste concepții pot fi considerate materialiste.

Teoriile relaționiste privesc valoarea ca pe o relație de apreciere, o relație socială dintre subiect și obiectul valorizat, apreciere ce se sprijină pe date obiective, criteriile istorice și socialmente determinate de practica socială.

Respectiva tipologizare se referă la etape istorice oarecum depășite. Astăzi există o convergență marcată că, de fapt, natura valorilor rezidă în întâlnirea, intersecția, corespondența dintre nevoile, propensiunile umane și calitățile obiectelor.

Clasificarea valorilor

Analiza dimensiunii ontologice a valorilor pune în relevanță considerarea posibilităților de clasificare a valorilor în funcție de anumite perspective și criterii. Astfel, clasificarea tradițional întâlnită este din punctual de vedere al culturii, care divizează valorile în *culturale* și *materiale*.

O altă schemă de clasificare a valorilor privește ierarhizarea lor, raportate la obiectivarea condiției umane. În acest sens, a fost distins stratul *valorilor centrale* sau *fundamentale*, adică ale culturii și civilizației, și valorile *emergente*, care rezultă din cele centrale și sunt dispuse ierarhic.

P. Andrei consideră că orice clasificare trebuie să servească unei teorii și să conțină judecăți adevărate, și avansează 7 criterii de clasificare a valorilor:

1. *valabilitatea*: valori relative și valori absolute, valori obiective și valori subiective;

2. *calitatea*: valori pozitive și valori negative, valori scopuri și valori effect;

3. *subiectul* pe carea se centrează: valori autopatice (pe sine), valori heteropatice (pe altă persoană), valori ergopatice (pe ceva nepersonal);

4. *motivul aderării la valori*: valori accidentale, valori tranzitorii, valori propriu-zise ale persoanei;

5. *obiectul valorilor*: valori economice, valori etice, valori juridice, valori politice, valori estetice, valori morale, etc.

6. *facultățile psihice aferente*: valori sensibile, valori sentimentale, valori cognitive sau intelectuale;

7. *sfera de întindere a valorilor*: valori individuale, sociale, cosmice [3, p.46-49].

Criteriul pe care autorul îl consideră cel mai “admisibil și unitar” în clasificarea valorilor, este cel al *elementelor predominante în valori*. Cu alte cuvinte, o valoare rezultă din personalitatea individuală, sau din societate. După acest criteriu, P.Andrei distinge două clase mari de valori:

1. *Valori hiperpersonale*: logice și matematice;
2. *Valori sociale*, care le include pe toate celelalte [Ibid.].

Prin valorile hiperpersonale, autorul presupune elementele intelectuale, iar în constituirea lor, societatea nu joacă niciun rol. Aceste valori sunt teoretice, apriorice și nu pot fi deduse din experiență. Valorile sociale au o sferă mai largă, un caracter unitar și “superior indivizilor luați în particular” [Ibid.].

T. Vianu menționează patru tipuri de acte: reprezentarea, gândirea, simțirea și dorința; și patru tipuri de obiecte: imaginile, abstracțiunile, obiectele și valorile. Reprezentarea cuprinde imagini, gândirea cuprinde abstracții, simțirea cuprinde afecte, dorința cuprinde valori. În această bază definește valorile ca obiecte ale dorinței și le clasifică în opt tipuri:

I. Economice. II. Vitale. III. Juridice. IV. Politice. V. Teoretice. VI. Estetice. VII. Morale. VIII. Religioase [4, p. 95-96].

La acestea P. Iliuț adaugă alte 7 criterii:

1. *incidenței asupra comunității și indivizilor*: valori posibile, valori probabile;

2. *gradului de manifestare în comportament*: valori potențiale, valori actualizate, valori virtual, valori operante;

3. *locului și rolului în structura mentalităților grupate/personale*: valori centrale și marginale;

4. *pragmatismului*: valori materialiste;

5. *spiritualității*: valori spirituale;

6. *tradiției*: valori tradiționale;

7. *modernității*: valori moderne [5].

B. Șerbănescu clasifică valorile în felul următor:

1. *valori materiale și fizice*: sănătate, confort, securitate;

2. *valori economice*: productivitate, eficacitate;

3. *valori morale*: onestitate, echitate;

4. *valori sociale*: filantropie, politețe;

5. *valori politice/civice*: libertate, dreptate, egalitate, toleranță;

6. valori estetice: frumusețe, simetrie, armonie;

7. *valori religioase/spirituale*: milă, puritate, iubire, iertare;

8. *valori intelectuale*: inteligență, claritate;

9. *valori profesionale*: considerație, reușită profesională;

10. *valori sentimentale*: dragoste [6, p. 87].

L.Lavelle clasifică valorile în trei grupe:

- prima grupă are în vedere valorile care asigură ființarea existențială a omului în lume: *valorile economice și afective*;

- a doua grupă cuprinde *valorile intelectuale și estetice*, ce vizează atitudinea omului față de lume;

- a treia grupă cuprinde *valorile intelectuale și religioase* și exprimă ridicarea omului deasupra lumii [7].

M.Rockeach a clasificat valorile în două categorii:

I. 18 valori terminale care reflectă preferințele unei persoane, privind ceea ce vrea să realizeze în viață, obiectivele pe care le urmărește pe întreg parcursul vieții: confort, viață captivantă, realizare, pace, frumusețe, egalitate, siguranță, libertate, fericire, *armonie, iubire, siguranță națională, mîntuire de sine, respect de sine, recunoaștere socială, prietenie adevărată, înțelepciune, plăcere*.

II. 18 valori instrumentale care reflectă mijloacele prin care să fie atinse obiectivele: ambiție, receptivitate, competență, veselie, curățenie, curaj, iertare, serviabilitate, onestitate, creativitate, independență, intelectualitate, logică, obediență, politețe, responsabilitate, autocontrol, afecțiune [8]. El susține că valorile instrumentale, pe care le definește ca fiind *conduite dezirabile din perspective sociale*, au capacitatea de a motiva pentru acțiunile de atingere a scopului. Astfel, criteriul operant în problema dihotomiei valorilor devine, conform lui M.Rockeach, criteriul scop-mijloc [8].

La M.Călin aflăm o clasificare originală a valorilor. Cercetătorul român clasifică valorile conform domeniilor de activitate umană în felul următor:

a) *valori vitale* necesare apărării vieții și mediului, precum *sănătatea (fizică și mentală), tonusul și forța fizică, frumusețea și armonia organismului, starea de echilibru a mediului, bunurile materiale și prosperitatea economică etc.*;

b) *valori morale, politice, juridice și istorice* necesare existenței unui stat și națiuni - *democrația, suveranitatea, binele, dreptatea, curajul, înțelepciunea, independența, legalitatea, demnitatea, iubirea de neam etc.*;

c) *valori teoretice*, necesare cunoașterii și creației umane - *adevărul, evidența, obiectivitatea, imaginația științifică, creativitatea*;

d) *valori estetice și religioase*, care privesc contemplarea lumii și a creației umane [9, p.13].

Caracteristici ale valorilor

După T. Vianu, primul caracter al valorilor este *excentricitatea* lor – însușire a unora din obiectele conștiinței de a fi cuprinse de actele lor corelative sub forma unor structuri exterioare conștiinței înseși. Axiologia vorbește uneori, în același înțeles, despre obiectivitatea valorilor, dar cum acest termen poate fi întrebuințat pentru a denumi însușirea cea mai generală a tuturor obiectelor, adică însușirea lor de a fi obiecte, se preferă termenul mai special de excentricitate [10, p.39].

Al doilea caracter al valorilor este *generalitatea* lor. Dacă comparăm valorile cu imaginile, abstracțiunile și afectele, înțelegem că nu numai valorile,

dar și abstracțiunile sunt *generale*, în timp ce imaginile și afectele sunt *individuale* [10, p.44].

Polaritatea valorilor. Valorile sunt obiectele dorinței, se înțelege că obiectele repulsiei vor fi non-valorile. După cum dorința cuprinde *valorile*, repulsia cuprinde *non-valorile*. O lume fără valori ar fi o lume lipsită de non-valori [10, p.54].

În literatura axiologică, mai ales în dezbaterile despre polaritatea valorii, s-au impus mai mulți termeni, semnificând negarea valorii: *nonvaloare*, *antivaloare*, *valoare negativă*. Delimitarea acestor termeni este anevoioasă și oricum discutabilă. Precizăm că antivaloarea nu are circulație axiologică, deci este în afara sferei axiologicului. Valoarea negativă invocă polaritatea valorii, dar nu înseamnă negarea valorii sau apariția antivalorii. Nonvaloarea este în opoziție cu valoarea, fiind o opoziție preferențială.

Pentru H.Rickert valoarea și nonvaloarea, valoarea pozitivă și valoarea negativă formează perechi opuse, care se subordonează conceptului valoare [11, p.43; 2, p.271].

V.Pârvan distinge între valori și pseudovalori, când afirmă că nu orice fenomen istoric este valoros, alte evenimente istorice reprezentând „fenomene neutre ale vieții omenești” [12, p.77].

Gradualitatea valorilor. Există valori mai mult sau mai puțin importante. Această constatare este menită însă și ea să se izbească de obiecțiile unui anumit psihologism. Căci dacă valoarea este obiectul unei dorințe, ea ar fi, în momentul cuprinderii ei, valoarea cea mai importantă [13, p.56].

Semnificația valorilor – este acel caracter al valorilor care rezultă din faptul corelației cu un anumit tip de dorință. Stabilitatea valorilor ca trăsătură este greu de demonstrat empiric. Considerăm că situația ar fi diferită, dacă se vor evalua valorile în paralel cu sistemele de valori ale societăților. Orice schimbare pornește de la scara preferințelor, reflectată în opinii, mai apoi în atitudini, care se reflectă, la rândul lor, asupra comportamentului. Integrate în sisteme de valori, orientările valorice nu se schimbă ușor. Stabilitatea este ideea principală în teoria valorilor a lui G.Hofstede. Argumentele lui G.Hofstede se referă la faptul că valorile nu se modifică în timp, deoarece sunt un dat cultural intrinsec, iar stabilitatea valorilor dominante este asigurată de instituțiile de stat [14 p.22; 36, p.14].

Această viziune vine în contradicție cu abordarea postmaterialistă a lui R.Inglehart. Astfel, în societatea contemporană, orientările valorice suferă modificări importante: toleranța înlocuiește normativismul, se acceptă diferențele și cunoașterea celorlalți. Se observă o orientare spre criticism și reflexivitate, deci ierarhiile valorice își pierd importanța și cedează locul orientării spre egalitatea valorilor, auto-exprimarea, auto-realizarea și prețuirea cunoașterii [15].

Relativitatea, în opinia noastră, presupune ideea că structurile valorice își păstrează identitatea doar pe o anumită durată, dar subzistă totuși un nucleu axiologic peren.

Determinarea socială a valorilor este o caracteristică fundamentală, pe care o găsim la F.Nietzsche, G.Hofstede, R.Inglehart și Sh.Schwartz, cei mai influenți autori contemporani, care includ în teoriile proprii elemente definitorii sociale ale valorilor. Din această perspectivă, valorile sînt incluse într-un sistem de preferințe ale unei persoane, grup sau comunități. Pentru sociologi, valorile trebuie considerate drept fapte sociale cu un rol esențial în asigurarea unității sociale. Valorile colectivității sînt inculcate membrilor săi și prin aceasta se asigură, în mare măsură, ordinea socială și unitatea funcțională a societății.

În concluzie: Definirea, clasificarea și caracteristicile valorilor sunt indispensabile oricărui domeniu al educației, tip de educație, formă, situație educativă, deoarece educația operează cu valori, operează pentru valori, însăși educația este valoare, ca și finalitatea sa principală - personalitatea educabilului.

Referințe bibliografice:

1. *Dicționar de pedagogie*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1979
2. Pâslaru Vl. Abordarea epistemică a educației axiologice. În: *Perspectiva axiologică asupra educației în schimbare*. Chișinău: Print Caro, 2011, p. 6-22
3. Andrei P. *Filosofia valorii*. Iași: Polirom, 1997
4. Vianu T. *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*. București, Editura Albatros, 1997
5. Iliuț P. Atitudinea față de valori și imaginea de sine, în: *Probleme sociale ale tineretului*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Seria Sociologia, Cluj-Napoca, 1973
6. Șerbănescu B. *Valorile naționale și educația*. București: Editura Universitară Carol Davila, 2000
7. Lavelle L., *Traite des valeurs*. vol. II. Paris: PUF, 1951
8. Rokeach M. *The Nature of Human Values*. New-York, 1973
9. Boboc A. *Confruntări de idei în filosofia contemporană*. București: Editura politică, 1983
10. Vianu T. *Opere*. Vol. VIII, *Introducere în teoria valorilor*. București: Editura Minerva, 1979
11. Aiftincă M. *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorilor*. București: Editura Academiei Române, 1994
12. Lewis C.I. *An Analysis of Knowledge and Valuation*. La Salle, IL: Open, 1946
13. Scheler M. *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, Northwestern University Press, 1974
14. Dewey J. *Theory of Valuation*. International Encyclopedia, 1939
15. Heidegger M. *Originea operei de artă*. București: Editura Univers, 1982

LIMBĂ ȘI VORBIRE ÎNTR-O LUME GLOBALIZATĂ: ANGLICISME ÎN TERMINOLOGIA EDITORIAL-POLIGRAFICĂ

Se știe că vorbitorii folosesc în diferite spații culturale mai mult de o limbă străină și acest fapt este elocvent astăzi, dacă luăm în considerație fenomenul globalizării sub egida limbii engleze, ce ocupă supremația lingvistică printre alte limbi internaționale, utilizate în comunicare. Vorbim de fapt de *globish*, o engleză standard foarte simplificată. Numărul mare de împrumuturi este considerat de unii specialiști un pericol pentru limbă și chiar pentru specificul nostru național. Putem clasifica termenii drept anglicisme denotative (lexicul specializat) – terminologii tehnice și științifice și anglicisme conotative (lexicul comun), care cuprind elemente cu încărcătură stilistică, expresivă.

Gradul de asimilare al anglicismelor se analizează în conformitate cu structura morfematică a termenilor, prezența unor afixe românești și după flexiunea acestora. Fidelitatea absolută în forma fonetico-grafică, morfosintactică și semantică față de original indică apartenența la clasa anglicismelor neasimilate (xenismelor / străinismelor).

Astfel, prestigiul limbii engleze, de care se bucură ca limbă modernă, precum și creșterea nivelului de competență în domeniul limbii engleze în rândul vorbitorilor de limbă română, sunt factori cheie care pot încetini considerabil adaptarea cuvintelor împrumutate din această limbă.

Cuvinte-cheie: *Globish*, împrumuturi, lexicul comun, lexicul specializat, anglicisme.

It is known that speakers use more than one foreign language in different cultural spaces, and this is eloquent today if we take into account the phenomenon of globalization under the English language, which occupies linguistic supremacy among other international languages used in communication. Globish is a very simplified standard English. The large number of loans is considered by some specialists a danger to the language and even to our national specificity. We can classify the terms into denotative English loans (the specialized language) – technical and scientific terminology and connotative English loans (the common language), which include elements with stylistic, expressive load.

The degree of assimilation of English loans is analyzed according to the morphematic structure of the terms, the presence of Romanian affixes and their flexion. Absolute fidelity in the phonetic-graphic, morphosyntactic and semantic form of the original indicates the belonging to the class of non-assimilated English loans.

Thus, the prestige of the English language, which it enjoys as a modern language, as well as the increase of the English language competence among the Romanian speakers, are key factors that can considerably slow down the adaptation of the borrowings in our language.

Keywords: *Globish*, borrowings, specialized language, common language, loans.

Se știe că vorbitorii folosesc în diferite spații culturale mai mult de o limbă străină și acest fapt este elocvent astăzi, dacă luăm în considerație fenomenul globalizării sub egida limbii engleze, ce ocupă supremația lingvistică printre alte limbi internaționale, utilizate în comunicare. Vorbim de fapt de *globish*, o engleză standard foarte simplificată.

„Devenind limbă internațională, engleza a venit în contact cu un număr nemaîntâlnit de limbi și de culturi, iar împrumuturile și-au făcut apariția imediat, în mod dramatic”. [1, p. 69] Majoritatea termenilor recent intrați în limbă sunt împrumuturi mai ales din engleză (*anglicism / englezism* – un cuvânt sau o structură împrumutată din limba engleză și utilizată în altă limbă, fără a fi foarte bine integrat(ă) în lexicul limbii împrumutătoare). Numărul mare de împrumuturi este considerat de unii specialiști un pericol pentru limbă și chiar pentru specificul nostru național. În legătură cu acest lucru Mioara Avram menționa: „Influența engleză nu este un fenomen în sine negativ, nu are de ce să fie mai periculoasă decât alte influențe străine”, afirmând în continuare: „Cunoscută fiind marea ospitalitate a limbii române, dublată de capacitatea ei de asimilare/integrare a împrumuturilor [...], este de presupus că anglicizarea va fi depășită, așa cum au fost depășite în timp slavizarea, grecizarea, rusificarea, italianizarea sau francizarea”. [2, p. 9]

În cadrul cuvintelor aparținând acestui domeniu aș distinge între termenii care apar în revistele de specialitate și care sunt cunoscuți strict de specialiști și termenii care sunt cunoscuți de mai toți vorbitorii care vin în contact cu aceste cuvinte prin intermediul mass-media, principalul canal de pătrundere a neologismelor. Această observație este bazată pe clasificarea termenilor după expresivitate – non-expresivitate. Astfel putem clasifica termenii drept anglicisme denotative (lexicul specializat) – terminologii tehnice și științifice și anglicisme conotative (lexicul comun), care cuprind elemente cu încărcătură stilistică, expresivă.

După expresivitate – non-expresivitate, clasificăm termenii drept *anglicisme denotative* (lexicul specializat) – terminologii tehnice și științifice și *anglicisme conotative* (lexicul comun), care cuprind elemente cu încărcătură stilistică, expresivă.

Problema anglicismelor în lexicul limbii române a fost dezbătută de mulți lingviști în diverse lucrări de referință. Menționăm în acest sens pe Graur, Bujeniță, Avram ș.a. De altfel, Mioara Avram a fost o specialistă renumită în studiul influenței anglicismelor în limba română. În conformitate cu aserțiunile Mioarei Avram, specificăm că influența engleză asupra dinamicii vocabularului românesc nu constituie un aspect inedit; ea cunoaște o vechime de peste o sută cincizeci de ani, exercitându-se într-o primă etapă prin intermediul influenței altor limbi precum: franceza, germana, rusa, etc.

Mioara Avram definește conceptul de anglicism în felul următor: „O unitate lingvistică (nu numai cuvânt, ci și formant, expresie frazeologică, sens sau construcție gramaticală) și chiar tip de pronunțare sau/și de scriere (inclusiv de punctuație) de origine engleză, indiferent de varietatea teritorială a englezei, deci inclusiv din engleza americană, nu doar din cea britanică. Deși termenul pare să aibă o conotație negativă (ca specie de străinism sau xenism, cum se mai spune; termenul barbarism, folosit de unii, mi se pare inacceptabil), nu-l restrâng niciodată la împrumuturile neadaptate sau/și inutile (ca în DEX), dar

nici nu-l extind la termeni ca biomedicină și ecosistem, etnolingvistică și sociolingvistică sau extragalactic, cum fac unele lucrări”. [2, p.11]

Este evident că marea majoritate a acestor împrumuturi au fost necesare, lucru pus în evidență și de faptul că mulți dintre termenii aparținând strict anumitor domenii au intrat și în uzul publicului larg. Mă refer în special la termenii din domeniul informaticii, care sunt astăzi cunoscuți de un număr din ce în ce mai mare de vorbitori. Dat fiind faptul că tehnologiile moderne de imprimare a textelor și imaginilor implică tehnica computerizată, putem vorbi de o tangență implicită între terminologia informaticii și cea a domeniul editorial-poligrafic. De exemplu: *macrocomandă, site, blog, browser, abstract, acuratețe, attachment, computer, download, device, font, preview, printer, scanner, document, server, template, tester, update*, etc. La fel, putem spune și de o tangență între terminologia editorială cu cea a publicității: *ad, advertorial, advertising, art-director, artdirection, banner, bodycopy, brand, branding, rebranding, brief, briefing, copywriter, entertainment, layout, line* (și compusele acestuia: *headline, deadline, below the line și above the line*), *logo, indoor, outdoor, pitch, spot, storyboard, target*, etc.

În opinia lui Theodor Hristea, anglicismele sunt clasificate în:

a) anglicisme autentice, cu etimologie unică sau multiplă;

b) pseudoanglicisme (false anglicisme), „acele cuvinte care nu există, de fapt, în limba engleză și care au fost create de alte limbi (de obicei în franceză) prin combinarea unor teme și elemente formative de origine englezească. Modelul unor astfel de formații (cel mai adesea gazetărești), îl constituie împrumuturile preexistente, care provin, neîndoielnic, din limba engleză”. [3, p. 61-71]

Etimologie directă au lexemele moștenite și împrumutate, în forma din care provin în mod cert.

Etimologia indirectă presupune căutarea din aproape în aproape a etimonului unui lexem, până unde mijloacele științifice permit cercetarea, cu metoda istorico-comparativă.

Etimologia multiplă este un concept introdus în lingvistica românească de Al. Graur; aceasta presupune posibilitatea ca un cuvânt să aibă simultan câteva etimoane. În situația anglicismelor, ne confruntăm de nenumărate ori cu o etimologie dublă, de tip francez sau englez, german sau englez, spaniol sau englez (aspect normat de dicționare) în situația unor cuvinte împrumutate de limba română. „De multe ori – remarca Mioara Avram – anglicismele au etimologie multiplă, mai ales anglo-franceză, câteodată se constată o concurență între cele două surse, la cuvinte înrudite (dublelele *summit* < engleză și *sommet* < franceză) sau neînrudite (sinonimele *computer* < engleză și *ordinateur* < franceză); în ambele cazuri menționate franceza a pierdut, fără a fi însă total exclusă” [2, p. 12]

Un alt criteriu de înregistrare a anglicismelor vizează înregistrarea sau nu acestora în dicționare; cu acesta operează Adriana Stoichițoiu-Ichim [4, p. 39-40]. Conform opiniei Adrianei Stoichițoiu-Ichim, există:

1) **anglicisme înregistrate în dicționar** (care circulă în limbă cu modificări defrecvență, sens și/sau formă) – *a computeriza, mixaj, resetare, a partaja, keyboard, panou, tastatură*, etc.

2) **anglicisme neînregistrate în dicționar** (utilizate relativ frecvent) – *brandare, retailist, rebrandare, rebrandată, rebrenduită, hiper-retail, cobrandată, softist (software engineer), a șerui (engl. share)*, etc.

Trebuie să specificăm că, din punct de vedere grafic și al pronunției, anglicismele pot fi incluse în categoria cuvintelor aloglote deoarece își păstrează grafia și pronunția englezească: *advertorial, advertising, banner, bodycopy, brand, branding, brief, briefing, copywriter, layout, logo, pitch, spot, storyboard, target*, etc. Mai mult decât atât, în multe cazuri acestea sunt însoțite în scris de diferite mărci grafice: ghilimele sau caractere cursive – care indică sentimentul utilizatorului că, recurgând la acești termeni se plasează într-un registru anume din punct de vedere comunicațional.

Observațiile referitoare la aspectul grafic și fonetic al formațiilor lexicale studiate pot crea impresia că avem de-a face și la nivel morfologic cu unități lexicale complet neadaptate. Corpusul analizat demonstrează însă un comportament diferit al acestora, dovedind existența unor mărci gramaticale capabile să asigure includerea termenilor într-o anumită clasă lexicogramaticală (substantive, verbe, adjective, etc.).

Mai putem clasifica anglicismele și ca:

1. **anglicisme asimilate** (împrumuturi) – *boxă, matriță, casetă, scheci, tehnologie*;

2. **anglicisme parțial asimilate** (barbarisme) – *a digitiza, a formata, a printa, a procesa, a customiza, a upgrada*, etc.;

3. **anglicisme neasimilate** (xenisme) – *advertising, brand, card, software, notebook, laptop, wireless, hardware, target, feedback, foxing, mouse, download, browser, copywriter, desktop, research, banner, bestseller, zoom*, etc.

Gradul de asimilare al anglicismelor se analizează în conformitate cu structura morfematică a termenilor, prezența unor afixe românești și după flexiunea acestora. Fidelitatea absolută în forma fonetico-grafică, morfosintactică și semantică față de original indică apartenența la clasa anglicismelor neasimilate (xenismelor / străinismelor).

Astfel, prestigiul limbii engleze, de care se bucură ca limbă modernă, precum și creșterea nivelului de competență în domeniul limbii engleze în rândul vorbitorilor de limbă română, sunt factori cheie care pot încetini considerabil adaptarea cuvintelor împrumutate din această limbă.

În concluzie, deși observăm că un număr considerabil de cuvinte de origine engleză a „invadat” diferite domenii, inclusiv cel editorial-poligrafic,

constatăm, totuși, că acest fenomen lingvistic nu trebuie considerat a fi mai periculos în comparație cu alte influențe străine (slave, maghiare, grecești, rusești, franțuzești etc.).

În consecință, există o necesitate sporită pentru niște modalități de înregistrare și de descriere a anglicismelor din punctul de vedere al limbii române, de normare și de explicare, pentru a se asigura utilizarea lor corectă și unitară. Sistemul limbii, forța motrice a progresului științific și cultural, trebuie apărat prin introducerea unor norme care să evite inutilitatea și violența lingvistică.

Referințe bibliografice:

1. Albu, Rodica, Spinaru, Simona, Albu, Cristina Lucia, *Limba română, limba engleză și integrarea europeană. Perspectiva etimologică//Identitatea limbii și literaturii române în perspectiva globalizării*. Iași: Editura Trinitas, 2002.
2. Avram, Mioara, *Anglicismele în limba română*. București: Editura Academiei Române, 1997.
3. Hristea, Theodor, *Pseudoanglicisme de proveniență franceză în limba română*// *Limba română*, XXIII, 1974, nr. 1. Apud Buzatu, Mihaela, *Teoria contactelor dintre limbi; cu privire specială asupra contactelor între română și engleză*. Interculturalia, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”: 2007. Disponibil: Diacronia.ro.
4. Stoichițoiu-Ichim, Adriana, *Observații privind influența engleză în limbajul publicistic actual* // *Limbă și literatură*, vol. II, 1996. Op. cit. Buzatu, Mihaela, *Teoria contactelor dintre limbi; cu privire specială asupra contactelor între română și engleză*, Interculturalia, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”: 2007. Disponibil: Diacronia.ro.

Valentina PRISECARI

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

METAFORELE CONCEPTUALE COMPUSE ÎN DISCURSUL IDENTITAR GERMAN DE DUPĂ 1989

După anul 1989 identitatea germană a cunoscut o schimbare din toate punctele de vedere prin metamorfoze, păstrând în același timp drama abolirii barierei de separare între Berlinul Occidental și Republica Democrată Germană timp de aproape 28 de ani. Modificările care au survenit după evenimentul de cotitură în plan social, politic, economic, ca mod de viață, de gândire, sunt reflectate în discursurile prezidențiale (Richard von Weizsäcker (RW), Roman Herzog (RH), Johannes Rau (JR), Horst Köhler (HK), Christian Wulff (CW), Joachim Gauck (JG), discursurile respective fiind o formă de ideologie identitară care au marcat cursul istoric al țării date. Doctrinile politice și filosofia acestora au afectat profund evoluția gândirii și culturii naționale, având un impact puternic asupra dezvoltării ei. Prezentul articol se focusează pe identificarea metaforelor conceptuale în discursul identitar prezidențial (în număr total de 16), care formează identitatea metaforică. Identitatea fiind modul de manifestare al unui popor (comunități omenești), modul de a gândi, de a exista, este și cultura acestuia (cultura – comportament uman direcționat valoric). Vom cerceta modul de funcționare a identității lingvistice prin intermediul metaforelor conceptuale.

Cuvinte-cheie: identitate, discurs, discurs identitar, metafora conceptuală, identitate metaforică

After 1989, German identity has undergone a change in all respects by metamorphoses, while preserving the drama of breaking the separating barrier between West Berlin and the German Democratic Republic for almost 28 years. Changes that occurred after the social, political, economic change as a way of life, thinking, are also reflected in the presidential speeches (Richard von Weizsäcker (RW), Roman Herzog (RH), Johannes Rau (JR), Horst Köhler (HK), Christian Wulff (CW), Joachim Gauck (JG), at the same time the speeches were also a form of identity ideology that marked the historical course. Political doctrines and their philosophy deeply affected the evolution of national thinking and culture, with a strong impact on its development. This article focuses on identifying conceptual metaphors in the presidential identity discourse in a total number of 16 that form the metaphorical identity. Identity is the way of being of a nationality (human communities), how they think, how they exist, its culture (culture – the behavior value oriented). We will explore linguistic identity through metaphysics of conceptual metaphors.

Key words: identity, discourse, identity discourse, conceptual metaphor, metaphoric identity

În literatura germană de specialitate cu privire la metaforă aproape că lipesc studii despre metaforele conceptuale compuse. Unica lucrare de referință a fost cea scrisă în 2010 de Helge Skirl, unde sunt prezentate 40 de exemple de metafore compuse. Skirl pornește de la ideea că metaforele compuse sunt o inovație semantică și îndeplinesc o funcție pragmatică și de coerență în text. În același timp autoarea germană menționează că metaforele compuse pot fi identificate și interpretate doar într-un anumit context pragmatic de comunicare [1]. Noi am extins cercul cercetării de la metaforele compuse menționate

anterior spre cele conceptuale. Din mulțimea metaforelor conceptuale compuse am selectat cele care au combinația ABSTRACT \cap CONCRET ($A \cap C$), dar apar și unele, foarte puține, care inversează dihotomia, pornind de la CONCRET \cap ABSTRACT ($C \cap A$). Majoritatea metaforelor apar sub conexiunea $A \cap C$. Prin intermediul metaforelor conceptuale compuse se face conexiunea dintre două paliere: unul abstract și celălalt concret sau viceversa.

Raportate la nivelurile metaforelor per ansamblu, metaforele compuse germane fac parte din nivelul cultural, situându-se între nivelul universal și cel individual, deoarece comparativ cu limba română sunt impregnate de un colorit național care nu apare și în alte limbi. Trecerea de la un nivel la altul are loc diacron. Astfel metaforele de la nivelul individual pot trece la cel cultural, iar cele de la nivel cultural pot ajunge la nivelul universal.

Metaforele conceptuale compuse fac trimitere la o parte dintr-o entitate și nu găsim expresii care să facă trimitere la toată integritatea fizică a unui obiect, de exemplu la o construcție în ansamblul ei. Această observație apare în lucrarea lui Clausner și Croft [2, p. 260]. Un exemplu de metaforă conceptuală frecvent utilizat este cel care presupune că TEORIILE SUNT CONSTRUCȚII care la nivel lingvistic apar în expresia „această teorie are un fundament solid”. Din necorespunderea acordurilor gramaticale de număr am evitat predicativul “este” ori “sunt” și am folosit semnul \cap care semnifică intersectarea A cu B.

ZEIT \cap FENSTER

„Eine der Lehren aus der Paulskirche ist es ja auch, daß die Zeitfenster für politische Veränderungen nicht beliebig lange offen stehen, und daß es sehr lange dauern kann, bis sie sich ein zweites Mal öffnen.“ (RH 18.05.1998)

WERTE \cap GRUNDLAGE

Wertegrundlage „In einer offenen Gesellschaft kommt es nicht darauf an, ob diese Gesellschaft ethnisch homogen ist, sondern ob sie eine gemeinsame Wertegrundlage hat.“ (JG 3.10.15) Grundlage - Basis

Analogiile regăsite (de exemplu WERTE \cap GRUNDLAGE) în expresiile metaforice au un specific comunitar / național, fiind plasate la nivelul metaforelor conceptuale culturale. Conexiunea „Integration” și „Lotse” nu se regăsește în alte culturi, ci este specifică culturii germane, fiind în același timp și o inovație semantică modernă.

INTEGRATION \cap LOTSE

„Viele - zum Beispiel als Integrationslotsen - freiwillig, uneigennützig und ehrenamtlich.“ (CW 3.10.2010)

Așa cum am menționat majoritatea metaforelor apar sub formula $A \cap C$, dar am înregistrat câteva care au această analogie inversată $C \cap A$. În exemplele care urmează apare analogia inversată CONCRET \cap ABSTRACT.

ERFOLG \cap BLÜTE

„Wenn es uns gelingt, die transeuropäischen Verkehrsnetze auszubauen, die Energieversorgung auf eine sichere Grundlage zu stellen und die wirtschaftliche und soziale Konvergenz und Kohärenz aller europäischen

Länder zu stärken, dann ist in Europa eine Blütezeit möglich wie selten in seiner Geschichte.“ (HK 31.10.2009)

ÜBERZEUGUNG \cap FELSSEN

„Denn die Zukunft, davon bin ich felsenfest überzeugt, gehört den Nationen, die offen sind für kulturelle Vielfalt, für neue Ideen und für die Auseinandersetzung mit Fremden und Fremdem.“ (CW 3.10.2010)

WILLE \cap GEBÄUDE

„Dafür brauchen wir weiterhin Aufbauwillen, Tatkraft, Engagement, alles das, was ungezählte Menschen in unserem Land Tag für Tag beweisen.“ (HK 3.10.2008)

„Sternstunde“ (română „oră siderală“, „moment de glorie“) este o metaforă folosită pentru a denumi deciziile, evenimentele sau acțiunile care vor influența soarta sau viitorul. În viața cotidiană acestea au o conotație pozitivă. Noțiunea a fost preluată din astrologie semnificând nașterea unui copil și drumul vieții. Lexemul a căpătat popularitate odată cu apariția cărții „Sternstunden der Menschheit“ (1927) de Stefan Zweig, care include 14 povestioare eseiste, cum ar fi „Descoperirea Oceanului Pacific“, „Primul telefon“ etc, evenimente importante care au marcat istoria omenirii, analizând-o prin procese de tranziție. Aceasta constatare demonstrează necesitatea cunoștințelor enciclopedice pentru identificarea și interpretarea metaforelor cu specific sociocultural. Deoarece vorbitorul accesează curiozitățile lingvistice, receptorul, fie vorbitor nativ sau traducător, se confruntă cu necesitatea de decodificare. În același timp, mai apare principiul frecvenței, a „repetiției”, menționat de către G. Lakoff, ca foarte important pentru schimbarea nivelului neuronal.

STUNDE + STERN

„Diesen Weg sind Michail Gorbatschow, George Bush und Helmut Kohl miteinander gegangen, als 1989 unser aller Sternstunde schlug.“ (HK 31.10.2009)

„Drei Völker, drei Männer, und eine geschichtliche Sternstunde, die im irdischen Kalender von Frühjahr 1989 bis Herbst 1990 reichte, zweimal Saat und Ernte.“ (HK 31.10.2009)

Deciziile, evenimentele și acțiunile menționate pornesc de la o anumită idee, de aceea ideile sunt egale cu ceva prețios, cum ar fi bogăția, din care a rezultat și lexemul „Ideenreichtum”. Sinonime „Einfallsreichtum, Fantasie, Kreativität, Schöpfergeist, Schöpferfatum, Fähigkeit” și antonime „Ideenarmut, Einfallslosigkeit, Fantasiearmut” sau, la polul opus, „Wissen, Kennen, Erfassen, klar sehen” [3]. Din cele lecturate am schematizat următoarele niveluri ale lexemului „Ideenreichtum” și direcțiile conceptuale de funcționare ale acestuia: Ideenreichtum \rightarrow Wissen, Kennen, Erfassen \rightarrow Chaos.

Bogăția ideilor este considerată în societatea germană ca ceva important care trebuie cultivat și valorificat, deoarece implică creativitatea și analiza unor evenimente sau fenomene din diferite perspective. Din compararea lexemelor

rezultă conceptele IDEEN \cap REICHTUM (Ideenreichtum) \neq IDEEN \cap ARMUT (Ideenarmut). Prezența analogiei dintre idee și bogăție la nivel subconștient a dat naștere lexemului „Ideenreichtum”. Credem că această creativitate semantică este rezultatul unei experiențe *posteriori*, de unde vin idei despre o altă temă de cercetare, care a trezit curiozitatea oamenilor de știință, precum și cea a cercetătoarei Aoife McLysaght.

IDEE \cap REICHTUM

„Da ist auch durch Ideenreichtum und Tatkraft vieles geschaffen worden - im Westen und im Osten.“ (JR 12.05.2004)

„Den Begabungen und dem Können, dem Fleiß und dem Ideenreichtum der Menschen in unserem Lande.“ (JR,)

Ideile sunt analogate și cu persoanele „Ideengeber” sinonim cu „kreativer Denker”. Cuvântul își amplifică frecvența utilizării începând cu anul 1990, când a fost înregistrată raportul de frecvență de 7 / 1 milion *Token*, apoi continuând în creștere până în 2002, când a înregistrat o frecvență de 185 / 1 milion *Token*, până în prezent având o relativă constantă [4].

IDEE \cap PERSON

„Und die Banken bei uns sollten sich überlegen, ob es nicht auch in ihrem Interesse liegt, unseren Ideengebern in der gewerblichen Wirtschaft mehr Aufmerksamkeit und handfeste Unterstützung zu geben.“ (HK 17.06.2008)

În timp ce ideile sunt bogăție, gândurile sunt o proprietate, o posesie a cuiva. Conform definiției din Duden online „Besitzstandsdenken” apare cu explicația „Denkweise, die in der Überzeugung gründet, dass das Erreichte nicht verhandelbar ist (besonders im Zusammenhang tarifpolitischer Auseinandersetzungen).”

GEDANKEN \cap BESITZ

„Aber allzu defensives Besitzstandsdenken muß wieder der offensiven Wahrnehmung sich bietender Chancen weichen.” (RH 3.10.1994)

Gândurile, cugetul cuiva sunt asociate cu un „șablon”, adică cu un tipar deja gata pregătit. În acest context „Denkschablon” ar fi forma inițială și primitivă a extinderii spre cuvântul „Ideenreichtum”, pentru că „Denkschablon” exclude creativitatea.

GEDANKEN \cap SCHABLONE

„Niemand will gern auf seine Besitzstände verzichten, auch nicht auf liebgewordene Denkschablonen.” (RH 3.10.1994)

Un alt concept important prezent în vocabularul germaneste „Erfahrungsschatz”. Conform dicționarului DWDS, care este format dintr-un corpus de ziare, acest lexem a atins frecvența maximă de utilizare în anul 1975, apoi s-a înregistrat o scădere.

ERFAHRUNG \cap SCHATZ

„Sie verbindet uns mit einem Erfahrungsschatz, der uns gerade jetzt bestärken kann.“ (JG 3.10.2015)

La fel ca și experiența, cultura este văzută ca un material util pentru analiză:

KULTUR \cap GUT

„Heute braucht es keine Verrenkungen mehr, um deutsches Kulturgut zu bewahren und zu pflegen.“ (HK 3.10.2008)

Viața este comparată cu o „schită, proiect“. Conform explicației Duden Online, înțelegem „Lebensentwurf“ că „Planung des eigenen Lebens, Vorstellung vom (typischen) Verlauf des Lebens“. „Lebensplanung“ implică capacitatea, dorința și libertatea de planificare, proiectare și anticipare a propriei vieți. Conform dicționarului DWDS, lexemul a început să crească în frecvența utilizării începând cu anii '80-'90, odată cu Reunificarea Germaniei, când s-a decis colectiv să se edifice propria identitate bazată pe principii și valori fundamentale.

LEBEN \cap ENTWURF

„Ein freiheitliches Land wie unseres - es lebt von Vielfalt, es lebt von unterschiedlichen Lebensentwürfen, es lebt von Aufgeschlossenheit für neue Ideen.“ (CW 3.10.2010)

„Die Vielzahl von Lebensentwürfen hat in unserer Gesellschaft eine Vielzahl von Milieus mit jeweils eigenen Kommunikationswegen hervorgebracht. Pluralität existiert oft nicht mehr in einem Miteinander, sondern in einem unverbundenen Nebeneinander oder sogar Gegeneinander“ (JG 18.01.2017)

Referitor la dezvoltarea societății germane s-a preferat domeniul sportiv. Dezvoltarea este comparată cu sărituri „Entwicklungssprünge“. Termenul a evoluat în utilizare, începând cu ani '90 s-a înregistrat o creștere semnificativă.

ENTWICKLUNG \cap SPRÜNGE

„Historisch betrachtet, sind Entwicklungssprünge nichts Neues.“ (JG 3.10.2013)

Concluzii

1. Din analiza metaforelor compuse din corpusul discursiv a rezultat 30 de metafore conceptuale și 39 de exemple de expresii metaforice. ARMUT \cap FEIND, ENTWICKLUNG \cap SPRÜNGE, ERFAHRUNG \cap SCHATZ, ERFOLG \cap BLÜTE, GEDANKEN \cap BESITZ / SCHABLONE, GEFÜHL \cap WERT, IDEE \cap PERSON, IDEE \cap REICHTUM, INTEGRATION \cap LOTSE, KRAFT \cap QUELLE, KULTUR \cap GUT / KREIS, LEBEN \cap GANZES / ENTWURF / KREIS, LERNEN \cap WEG, MACHT \cap KAMPF, PRIVAT \cap SPHÄRE, SIEG \cap ZUG, WERTE \cap GRUNDLAGE, WOHLSTAND \cap QUELLE, SOLIDARITÄT \cap ZUSCHLAG, STUNDE + STERN, TREUE \cap LINIE, ÜBERZEUGUNG \cap FELSEN, WILLE \cap GEBÄUDE, WUT \cap MASCHINE, ZEIT \cap FENSTER, ZÖGERN \cap HERZ

2. Producerea unei metafore rezultă din necesitatea întrebuirii unui anumit lexem, fie doar pentru o scurtă perioadă de timp. Rezultatul creării unei metafore compuse este „proprietatea“ unei comunități, iar preluarea și

interpretarea acesteia de către o altă comunitate poate fi nepotrivită contextului intelectual și cultural nou.

3. Crearea unei metafore conceptuale compuse argumentează anterioritatea logosului pragmatic raportat la logosul cognitiv.

4. Metaforele compuse structurează cunoștințele, ghidează înțelegerea și îndeplinesc funcția epistemologică.

Referințe bibliografice:

1. Skirl, Helge. Kompositum metaphern – semantische Innovation und textpragmatische Funktion. In: *www.metaphorik.de* 19/2010 (accesat 01.06.2018)
2. Clausner, Timothy C. and Croft, William. Productivity and Schematicity in Metaphors. In: *Cognitive Science* Nr. 21 (3), 1997. Pp. 247-282
3. Ideenreichtum. <https://wiki.yoga-vidya.de/Ideenreichtum> (accesat 02.06.2018)
1. 4.DWDS (Das Wortauskunfts system zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart). Dicționar german online: www.dwds.de
4. Corpus: www.bundespraesident.de. (accesat 10.05.2018)

Elisaveta IOVU

doctorandă, Institutul de Filologie al AȘM, Chișinău

IMAGOLOGIA LITERARĂ, DE LA SCALIGER LA JEAN-MARIE CARRE. SCURTĂ ISTORIE A DISCIPLINEI

În această comunicare, facem o prezentare a evoluției imagologiei literare, de la primele idei din Evul Mediu, când Scaliger efectuează o repartizare a culturii europene și a modelelor sociale în categoriile naționale, până în anii '50 ai secolului trecut, când se consideră, pe bună dreptate, că a apărut disciplina având un obiect de studiu bine formulat. Evidențiem, totodată, aspectele cele mai importante care au contribuit la apariția și dezvoltarea imagologiei literare ca disciplină fundamentală. Până a deveni o disciplină autonomă, imagologia literară trece prin următoarele etape: repartizarea culturii europene și a modelelor sociale în categoriile naționale a lui Scaliger; sistematizarea etnografiei și antropologiei timpurii-moderne, precum este ilustrată în Völkertafel; evidențierea lucrărilor din Epoca Luminilor care vizau sistematizarea stereotipurilor etnice; determinismul pozitivist formulat de Hippolyte Taine; apariția Literaturii comparate și, odată cu ea, și a domeniului studiilor imaginii. Bazele studiului imaginii sau ale Imagologiei Literare sunt puse prin anii '50 ai secolului trecut de către comparatistul francez J. M. Carré.

Cuvinte-cheie: Imagologie literară, literatură comparată, rasă, mediu, studiu al imaginii.

In this communication, we make a presentation of the evolution of literary imagology, from the early ideas of the Middle Ages, when Scaliger performs a division of European culture and social models into national categories until the 1950s, when it rightly considers, that discipline has emerged with a well-formulated study object. At the same time, we highlight the most important aspects that have contributed to the emergence and development of literary imagology as a fundamental discipline. Until becoming an autonomous discipline, literary imagology goes through the following stages: the distribution of European culture and social models into Scaliger's national categories; the systematization of early-modern ethnography and anthropology, as illustrated in the Völkertafel; highlighting the works of the Age of Lights aimed at the systematization of ethnic stereotypes; Positiveist determinism formulated by Hippolyte Taine; the emergence of Comparative Literature and, along with it, the field of image studies. The foundations of the study of the image or Literary Imagology are put in the 1950s by the French comparator J. M. Carré.

Keywords: Literary Imagology, Comparative Literature, Race, Milieu, Image Study.

Omul întrunește un set de caracteristici, însușiri ce îl leagă de poziția lui geografică, de țara în care s-a născut sau de continent, etc. El este întotdeauna un „Străin”, un „Celălalt” pentru semenul său din altă țară, de pe alt continent. Psihologii susțin că însușirile unui om se definesc în raport cu „Celălalt”, deoarece „lumea este, într-adevăr, reprezentarea celui alt. Ea se face în raportarea esențială și constantă la celălalt, la altul din noi înșine sau la cel care ne este cu totul îndepărtat și străin” [1, p.7]. În Grecia sau la Roma Antică, celălalt diferit era considerat un dușman, un străin sau chiar un barbar. Între timp lucrurile au evoluat, iar cercetarea acestor caracteristici pe care le primesc reprezentanții unei națiuni, ai unui alt popor dă naștere unei noi științe, mai exact unei discipline – imagologia.

Imagologia, la fel ca și celelalte discipline socioumaniste are o istorie proprie. Rădăcinile ei datează încă din Evul Mediu și anume când Scaliger (Julius Caesar Scaliger, 1484-1558) încadrează culturile europene și modele sociale în categorii naționale, în funcție de diferențele culturale și stereotipurile etnice. Contribuția lui Scaliger a influențat sistematizarea etnografiei și antropologiei timpurii-moderne, așa cum este ilustrată, de exemplu în *Völkertafel* („Tabloul Popoarelor”) [2].

Astăzi *Völkertafel* este expus într-unul din muzeele din Viena, pe o pânză cu o tablă largă, reprezentând „zece națiuni conducătoare” ale Europei. Aceste națiuni (spaniolul, francezul, italianul, germanul, englezul, suedezul, polonezul, maghiarul, rusul moscovit și turcul sau grecul) au fost studiate cu atenție și definite într-un mod concis prin 17 rubrici, într-un dialect înalt german de către Stanzel, (1999) [2], apoi traduse în engleză de Zacharasiewicz, (2009) [3].

Tabelul începe cu caracteristici ale manierelor națiunilor, apoi cu cele ale caracterului, personalității, intelectului, temperamentului. Mai apoi, se trec în revistă viciile și bolile caracteristice. Această clasificare, pe alocuri absurdă, ne reîntoarce „la antichitatea clasică, după cum observă Zacharasiewicz, cel puțin la Theophrastus, un discipol al lui Aristotel” [3, p. 27]. De exemplu, în *Compararea națiunii cu un animal*, spaniolul este comparat cu un elefant, francezul – cu o vulpe, italianul – cu un râș, germanul – cu un leu, englezul – cu un cal, suedezul – cu un taur, polonezul - cu un urs, maghiarul - cu un lup, rusul moscovit – cu un măgar și turcul sau grecul – cu o pisică. La rubrica *Virtuți de război*: spaniolul este generos, francezul – viclean, italianul – precaut, germanul – invincibil, englezul – eroic pe mare, suedezul – neînfricat, polonezul – impetuos, maghiarul – rebel, rusul moscovit – împovărător și turcul sau grecul – lenos; iar când se vizează *aspectul (temperamentul națiunii)*: cel al spaniolului este bărbătesc, al francezului – copilăresc, al italianului – încăpăținat, al englezului – femeiesc, al rusului – foarte dur, iar al grecului – delicat, etc.

Cea mai proeminentă caracteristică a spaniolului (în prima coloană) este *mândria*, o trăsătură care a format imaginea pe ansamblu a acestei națiuni. Băutura, însă, este viciul dominant al Germaniei, o slăbiciune inevitabilă asociată națiunilor nordice. Pentru rusul moscovit iese în prim plan „răutatea”, iar pentru greci și turci – „schimbători ca și aprilie” etc.

„Nu este clar ce scop a servit *Völkertafel*, susține Zacharasiewicz la un moment dat, fie că era vorba despre un ghid pentru călătorii în formă prescurtată sau pur și simplu cineva era intenționat să se distreze cu un fel de glume etnice, precum o fac astăzi” [3, p. 26-29]. Însă, unele caracteristici din acest tabel, care sunt atribuite națiunilor europene, ilustrează clar originea și difuzarea largă a stereotipurilor, ceea ce constituie o preocupare imagologică.

Un alt moment care a dus la apariția imagologiei ca știință literară au constituit lucrările din Epoca Luminilor ale lui Montesquieu *Esprit des lois*, Hume *Of National Characters*, Voltaire *Essai sur les mœurs* și Vico *Scienza nuova*, care au proiectat un sistem de clasificare a stereotipurilor etnice. Eseul

lui Hume *Of National Characters* enumeră un șir de caracteristici pe care le are o națiune, căci, după cum afirmă filozoful scoțian, „fiecare națiune are un set special de maniere și că anumite calități deosebite sunt mai frecvent întâlnite printre un popor decât printre vecinii săi. Oamenii obișnuiți din ELVEȚIA au probabil mai multă onestitate decât cei de același rang în IRLANDA; și fiecare om prudent va face, din acea circumstanță în sine, o diferență în încrederea pe care o repune în fiecare. Avem motive să ne așteptăm la mai multă înțelepciune și veselie într-un FRANCEZ, decât într-un SPANIOL; deși CERVANTES s-a născut în SPANIA. Un ENGLEZ se presupune că are mai multe cunoștințe, decât un DANEZ; deși TYCHO BRAHE era originar din DANEMARCA” [4].

Totodată, Hume propune și o caracterizare a străinilor din altă țară prin *cauze fizice* și *morale*, ceea ce poate ajuta imagologia la interpretarea/reprezentarea personajului literar. Prin *cauze morale*, Hume are în vedere „toate circumstanțele care sunt potrivite pentru a lucra în minte ca motivații sau motive și care fac un set de obiceiuri obișnuite pentru noi. Asemenea sunt: natura guvernului, revoluțiile afacerilor publice, multitudinea sau penuria în care trăiește poporul, situația națiunii față de vecinii săi și circumstanțe asemănătoare”. Iar prin *cauze fizice*, Hume înțelege acele calități ale aerului și ale climei, care ar trebui să funcționeze insensibil asupra temperamentului, prin modificarea tonului și obiceiului corpului și prin acordarea unui anumit ten, care, deși reflecția și rațiunea îl pot depăși uneori, vor prevala încă în generalitatea omenirii și vor avea o influență asupra manierelor lor. [4].

Străinul, ca personaj literar din textele imagotipice, este cercetat (se încearcă cel puțin) de la originile sale până în prezent, deoarece manierele lor pot diferenția de la o epocă la alta. De exemplu, „ingenuitatea, industria și activitatea vechilor greci nu au nimic în comun cu prostia și indolența actualilor locuitori ai acestor regiuni”, susține Hume. Tot el afirmă că, „dacă caracterul bărbaților depinde de aer și climă, gradele de căldură și de frig ar trebui, în mod natural, să aibă o influență puternică; deoarece nimic nu are un efect mai mare asupra tuturor plantelor și animalelor iraționale. Și într-adevăr, există un motiv să ne gândim că toate națiunile, care trăiesc dincolo de cercurile polare sau între tropice, sunt inferioare celorlalte specii și sunt incapabile de toate realizările superioare ale minții umane. Sărăcia și mizeria locuitorilor din nordul lumii și indolența sudului, din puținele lor necesități, ar putea să contribuie, probabil, la această diferență remarcabilă, fără a ne recurge la *cauze fizice*. Cu toate acestea, este sigur că personajele națiunilor sunt foarte promiscuite în climatul temperat și că aproape toate observațiile generale care au fost formate din cei mai sudici sau mai nordici din aceste climate se dovedesc a fi incerte și greșite” [4].

Aceste lucrări din perioada Iluminismului contribuie mult la conștientizarea faptului că orice națiune, așa cum are o istorie/cultură/limbă proprie, tot așa dispune și de un set de caracteristici care o diferențiază de celelalte națiuni. Adică există o altă națiune care este diferită de prima.

Cercetările care s-au axat în continuare pe aceste diferențe au constituit un imbold pentru dezvoltarea imagologiei.

Un impact asupra imagologiei l-a avut și determinismul pozitivist formulat de Hippolyte Taine (1828-1893) în introducerea teoretică a lui *Histoire de la littérature anglaise*, (1863). Taine a prezentat o geometrie culturală în care un anumit artifact cultural (în cazul dat un *text literar*) ar putea fi situat, caracterizat și înțeles cu referire la trei parametri care îl definesc: *rasă*, *mediu* și de *moment*. Acești termeni din limba franceză (*race, milieu et moment*) pe care îi utilizează Taine, au ajuns pe larg răspândiți în critica literară din limba engleză. Ei sunt utilizați cu sensurile mai apropiate de semnificațiile franceze ale cuvintelor, decât semnificațiile din limba engleză, care sunt aproximativ de "națiune", "mediu" ("situație") și „timp” ("nation", "environment" ("situation"), and "time") [5].

Aceste caracteristici sunt explicate în felul următor: *Momentul* nu este doar o dată sau o cronologie, ci mai degrabă atmosfera unui *Zeitgeist* (spiritul timpului) în stil hegelian. Aceasta se explică prin faptul că textele respiră „spiritul veacului”, o climă sau o mentalitate care are loc (din motive nespecificate) să fie caracteristic perioadei, și care ancorează astfel textul, și, de asemenea, îl infiltrează cu o prezentare particulară, istorică asupra lumii. Cu alte cuvinte, *Momentul* reprezintă experiențele acumulate de acea persoană care produce textul. Acest lucru favorizează cercetările din domeniul imagologiei, mai ales atunci când se analizează stereotipurile/etnotipurile din perspectiva abordărilor imagologice: *intertextuală*, *contextuală* și *textuală*.

Mediul este explicat de Taine într-un mod la fel de determinist: ca mediul fizic, geografic ale cărui urme trebuie să le poarte orice. Prima manifestare a mediului este cea climatologică (de „rece”, „temperată” și „caldă” a literaturilor), și Taine invocă întreaga matrice de stereotipuri curențe în teoria climatologică a culturii-temperamentale. Cu alte cuvinte, *Mediul* reprezintă circumstanțe particulare care distorsionează sau dezvoltă dispozițiile unei anumite persoane. Prin *Rasă*, Taine a avut în vedere că textele pot fi analizate și după etnia fizică a autorilor lor, deoarece natura determinării invocă în mod evident presupuziția că etnia fizică implică specifice particularități culturale și morale; adică se are în vedere dispozițiile culturale colective care-i guvernează pe toți autorii, fără știrea sau consimțământul lor [5], [6, p. 19].

Dar cel mai important moment pentru apariția imagologiei l-a avut totuși Literatura comparată, care a apărut prin secolul al XIX-lea, când în noile universități (ex. Universitatea Humboldt din Berlin) Lingvistica și Studiile literare s-a aplicat împreună („Sprach-und-Literaturwissenschaft”, „Language-and-Literature”, „Limba-și-Literatura”). Acest lucru a dus nemijlocit la analiza și compararea diferitor literaturi care erau studiate ori separat ori în comun de „filologiile naționale”.

Bazele începutului Literaturii Comparete au fost puse de către Emile Hennequin (1859-1888), Joseph Texte (1865-1900), elvețianul Louis-Paul Betz

(1861-1904), Paul Van Tieghem (1871-1948) și alsacianul Fernand Baldensperger (1871-1958). Studiile acestor reprezentanți au devenit populare în prima jumătate a secolului XX-lea, nu numai în Franța, dar și în Germania, în Statele Unite și în alte părți. Aceștia abordează teme cum ar fi: „Francezii la Shakespeare” sau „Germanii în literatura rusă”.

Baldensperger, unul din fondatorii Literaturii comparate, a creat în 1921, împreună cu Hazard, *Revue de littérature comparée*, care a fost mult timp și este încă cel mai important Jurnal științific francez în literatura comparată. Cu cinci ani în urmă, aceasă revistă era regizată de Pierre Brunel, Véronique Gély și Daniel-Henri Pageaux, și emitea patru publicații pe an. [7, p. 254-255].

Într-un articol de început de la „*Revue de littérature comparée*” (1921), F. Baldensperger arăta că științele „comparative” s-au dezvoltat din biologie și că „metoda comparată” ca parte componentă a paradigmei biologice, a fost preluată de istoria literară și de literatura comparată aflată în curs de constituire.

Teoreticienii literaturii comparate, „de la Joseph Texte la Paul Van Tieghem și Fernand Baldensperger, susține un cercetător român, erau interesați de studiul sistematic al influențelor și relațiilor, al căilor și canalelor de comunicare între scriitori, mișcări și curente. Scopul lor era de a strânge toate informațiile necesare pentru a ridica harta istorică și geografică a migrațiilor temelor și formelor literare” [8]

Departate de a fi vorba de o disciplină independentă, cu obiect și metode specifice, literatura comparată avea la origini trei domenii de cercetare, și anume: studiile mitului (Raymond Trousson și Pierre Brunel), studiile imaginii (Jean-Marie Carré, *Images d’Amérique* și Marius-François Guyard, *Littérature comparée*, apoi Michel Cadot “*Les Etudes*” și Daniel-Henri Pageaux „*Littératures*”) și studiile receptării (Yves Chevrel și Claude de Grève).

F. Baldensperger (1871-1958), după cum vedem din cele enunțate mai sus, a jucat un rol deosebit la apariția și dezvoltarea literaturii comparate în Franța. De asemenea, putem considera, pe bună dreptate, că meritele lui sunt și pentru dezvoltarea de mai departe a *studiului imaginii* din cadrul literaturii comparate, care ulterior, cu ajutorul doctorandului său, au pus bazele unei noi științe-discipline (imagologia). De fapt, pentru a înțelege mai bine acest lucru, sau mai bine zis, care au fost premisele apariției acestei discipline, trebuie să consultăm sursele istorice și anume să analizăm minuțios situația în care se afla Literatura comparată din Franța în timpul primului Război Mondial, anii imediat următori și mai ales amprenta conflictului franco-prusian.

Contribuția lui Baldensperger se explică și prin faptul că la începutul secolului, a fondat modelul de monografie comparativă Franceză, *Goethe en France* (1904), care este modelul lui Carré pentru *Goethe en Angleterre* (1920), și care devenise deja un model de urmat pentru unii cercetători mulți ani după aceea, mai ales dacă avem în vedere faptul că, în Franța, doar *Profesorii* puteau conduce teze de doctorat, pe care le-a acordat, pentru o lungă perioadă de timp, capacitatea de a omogeniza perspectiva comparatistă.

Dar, în afară de stăpânirea metodologică, aceasta este și o referință în planul politic: Baldensperger s-a născut în Saint-Dié des Vosges (Alsacia), într-o dată simbolică ca 1871 (acesta este considerat anul când Germania anexează teritoriile Alsacia și Lorena, în urma războiului franco-prusac, din 1870-1871). Când se creează Catedra de Literatură comparată la Universitatea din Strasbourg, și-i propun să-l ocupe, Baldensperger nu ezită să părăsească New York (unde era în delegație și, de asemenea, era temporar și la Paris, unde crease *Studii comparative* în 1910), pentru a reveni la Rhénanie. Și, în noua universitate Franceză creată în Alsacia, ocupă un loc foarte relevant de la primul moment.

Importanța președintelui Baldensperger rămâne, pe de altă parte, ei bine, clar în bilanțul oficial al decanului Facultății de Arte, Chr. Pfister, atunci din primul ciclu de existență al noii universități, dar și în subiectul ales de Profesor pentru cursul inaugural. Discursul lui Pfister se rezumă la următoarele: „între toate literaturile există contact, acțiune și reacție reciprocă; și de aceea el a creat la Facultatea noastră o Catedră și Institutul de Literatură Comparată. Amvonul este ocupat în modul cel mai strălucit de domnul Fernand Baldensperger; el l-a inaugurat cu un curs public, care a durat tot anul școlar, pe Madame de Stael și literatura străină. O revistă de literatură comparată este așteptată în curând, cu o cooperare directă al Institutului nostru” [10, p. 249].

Tocmai acest curs propus de Baldensperger, care vizează literatura străină și în special pe Madame de Stael, se consideră a fi ca un prim pas metodologic în domeniul cercetării imagologice, fără a specifica însă disciplina care urma să apară ulterior datorită doctorandului său J. M. Carré. Carré continuă, pe de o parte cercetarea pe care a început-o mentorul său F. Baldensperger, dar pe de altă parte, analizând minuțios influența Doamnei de Stael asupra francezilor despre o Germanie mai mult imaginată, decât era în realitate, acest lucru a condus la apariția unei științe noi, Imagologia.

Aceste cercetări de început din domeniul imagologiei, efectuate atât de Baldensperger, cât și de Carré, au trezit pe parcurs opinii separate, din cauza că ele vizau mai mult aspectul politic și mai puțin cel literar. Toate aceste s-au realizat datorită evenimentelor care s-au perindat în Europa în acea perioadă, dar mai ales conflictul dintre Franța și Germania. „Tocmai acest conflict a transformat Literatura comparată în una politică în perioada interbelică”, susține Monterde la un moment dat. [9, p. 2]. Iar consecințele acestui conflict s-au răsfrânt și asupra imagologiei, care din start se dovedise a fi știință de un mare succes.

De fapt, Baldensperger nu pare să fie deranjat ca această activitate comparativă desfășurată de el și doctorandul său, că este văzută pe deplin politică. Cercetătorul francez afirmă la un moment dat că „acestea sunt problemele pe care literatura comparată nu poate să nu se întâlnească la sfârșitul efectului său” [11, p. 272]. Iar M.F. Guyard, un alt comparatist francez, recunoaște că cercetarea efectuată de înaintașii lui „a alunecat mai mult din

literatură de specialitate în politică, dar acest echivoc nu datează de ieri” [12, p. 116]. Prin urmare, relația dintre politică și literatura comparată, care de la începuturi au avut bune intenții, a ajuns la cel mai înalt nivel în acest moment și, de fapt, va rămâne la acest grad, mulți ani după.

Acest lucru se explică și prin faptul că întreaga activitate a lui Carré era profund marcată de cele două războaie mondiale, începând cu întârzierea în apărare și publicarea tezei sale de doctorat, *Goethe en Angleterre* (1920), și publicarea, imediat după cel de-al doilea război și totodată, târziu *Les Écrivains français et le mirage allemand*, (1947). Cea din urmă, reprezintă o lucrare de valoare pentru imagologie, și Monterde menționează că această carte „nu este doar punctul ei de plecare, ci mai curând, punctul ei de sosire” [10, p. 244].

În concluzie putem spune că Imagologia, ca un studiu critic al caracterizărilor naționale, a apărut tocmai atunci când cercetătorii au pus, prin lucrările lor, bazele acestei științe, în mare parte, în anii care au urmat după cel de al doilea Război Mondial. Unul dintre ei este Jean-Marie Carré, care prin lucrarea sa *Les écrivains français et le mirage allemande 1800-1940*, (1947) deschide perspective spre o imagologie atât ca metodă, cât și ca obiect de studiu de sinestătător [6, p. 21]. Prin lucrarea *Les écrivains français et le mirage allemande 1800-1940*, (1947), în care abordează o prejudecată națională anti-germană, Carré pune bazele unui nou început al studiilor de imagine din cadrul literaturii comparate. Această carte este considerată, pe bună dreptate, drept documentul de bază al imagologiei comparative.

Referințe bibliografice:

1. Afloroaei, Ștefan, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, Iași: Institutul European, 1994, 232 p.
2. Stanzel, Franz Karl, Ingomar Weiler, Waldemar Zacharasiewicz, *Europaischer Volkerspiegel: Imagologisch-ethnographische Studien zu den Volkertafeln des fruhen 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 1999.
3. Zacharasiewicz, Waldemar, *The Theory of Climate and the North in Anglophone Literatures*. În *Images of the North*, (Studia Imagologica 14) de Sverrir Jakobsson, Amsterdam – New York: Rodopi B.V., 2009, 293 p.
4. Hume, David, *Of National Characters*, <http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL21.html>
5. Taine, Hippolyte. https://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Taine
6. Leerssen, J.J, *Imagology: History and Method*. În *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, A Critical Survey*, Amsterdam: Rodopi, 2007, 476 p., pp. 17-32.
7. Tomiche, Anne, *Comparative Literature in French*. În *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Steven Tötösy de Zepetnek și Tutun Mukherjee, New Delhi: Cambridge UP India, 2013, pp. 254–268.

8. Braga, Corin, *Arhetipologia ca metodă comparatistă*. În *Phantasma*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3634>, sau în *10 Studii de Arhetipologie* / Corin Braga - Cluj-Napoca: Dacia, 1999, 232 p.
9. Monterde, Antoni Marti, *Jean-Marie Carré i els orígens polítics de la imagologia comparatista*. În *AFERS*, 82, 2015, pp. 1-21, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/108204/1/655018.pdf>
10. Monterde, Antoni Marti, *Literatura Comparada I Imagologia en la Primera Guerra Mundial: Fernand Baldensperger i Jean-Marie Carré*. În *Estudis Romanics*, [Institut d'Estudis Catalans], Vol. 38, 2016, pp. 239-265, <https://www.researchgate.net/publication/283709702>
11. Baldensperger, Fernand, *Où nous en sommes: examen de conscience d'un "comparatiste"*. În *Revue Universitaire*, 28 année, tome second, 1919, pp. 260-347.
12. Guyard, Marius-François, *La littérature comparee*. Paris: Presses Universitaires de France, „Que sais-je?“, 1951.

Ingrid Cezarina-Elena BĂRBIERU
doctorandă, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

LUMEA PERIFERIEI CITADINE ÎN ROMANUL „COANA TRUDA” DE VICTOR PAPILIAN

„Coana Truda” este unul dintre cele mai încheiate romane ale lui Victor Papilian. Publicat în 1988, romanul prezintă o frescă puternic individualizată a epocii interbelice românești, prin ilustrarea periferiei Bucureștilor de odinioară. Victor Papilian deține meritul de a construi tipologii ale unor personaje puternic individualizate, prin utilizarea tehnicii detaliului semnificativ, lumea romanescă rezultată din îmbinarea acestor elemente menționate, fiind stăpânită în egală măsură de două instincte primordiale: eroticul primar și parvenitismul. Lucrarea de față își propune să prezinte spațiul ficțional construit de autor, să identifice mecanismele interioare care animă instinctele personajelor și mai ales să ofere o perspectivă asupra diversității fenomenelor literare interbelice.

Cuvinte cheie: periferie, instinct, tehnici literare, arhitectura romanului, Victor Papilian

“Coana Truda” novel is one of Victor Papilian’s best written novels, published in 1988, represents a strong, personalized fresco of the Romanian interwar period, displaying the Bucharest’s suburb of the time. With a prominent preference towards the construction of typologies, as well as to illustrate the significant detail, Papilian manages to offer a highly individualized Romanesque world, in which there are two prevailing instincts: the primal eroticism and the parvenitism. The present paper aims to present this fictional space build by the author, identifying the inner mechanisms that animate the characters’ spiritual tendencies and to provide insights regarding the diversity of the Romanian interwar literary phenomena.

Key words: suburb, instinct, literary techniques, the novel s architecture, Victor Papilian

Ca scriitor, renumitul anatomist Victor Papilian se impune în perioada interbelică printr-o proză a experimentului literar care debutează în același mod și în profesia sa de medic, acut și insolit. Proza sa se înscrie în dinamica experimentelor literare interbelice, dar păstrează desigur modul unic de raportare al scriitorului cu sine însuși și cu lumea înconjurătoare. Discutăm în acest caz de influența naturalistă, influența gândirismului, tendința spre satiră și caricatură: „Ca medic, e tentat să dezvăluie ascunzișurile tainice ale sufletelor, tentația omului spre autodistrugere și meschinărie. Unde sunt depozitate atâtea rezerve de ură și invidie în om, de unde provin ele, care este natura raporturilor lui cu semenii? Îl interesează în primul rând egoismul uman, dorința de parvenire, de sacrificare a intereselor altuia pentru propriile sale interese.” [1, pp. 62-63]

Primul roman al lui Victor Papilian, *Ne leagă pământul*, apărut în 1926, este o frescă veridică a societății românești din perioada neutralității și a Primului Război Mondial, scriitorul fiind preocupat de condiția umană și de sensurile ultime ale existenței. Modernismul romanului se remarcă prin utilizarea tehnicilor utilizate de marii romancieri ai secolului XX: Proust (memoria involuntară), Joyce, Woolf (fluxul conștiinței), Gide (punerea în abis), etc.

În credința celor șapte sfeșnice, din 1938, un „roman fluviu în care conștiința mistică e doar un prilej pentru o dezbatere pur tipologică: aceea a arivistului” (cf. Mircea Popa). Și acest roman este construit pe direcția realismului instaurat de Balzac și Stendhal, inclusiv modalitățile de construcție a personajelor. Romanul nu are însă un fond mistic, subliniază Mircea Popa: „E romanul ridicării și prăbușirii unui arivist, un roman perfect încadrabil în linia tradițională a genului, începând cu N. Filimon și terminând cu L. Rebreanu. Eroul romanului constituie una dintre realizările de seamă ale scriitorului și chiar ale prozei noastre în general, în care cu greu mai găsim astfel de caractere monstruoase, care îmbină atât de desăvârșit umilința și răzbunarea, pioșenia și abjecția, lingușeala și infatuarea, disprețul și adorația, cinismul și sinceritatea.” [1, p. 70]

Fără limită, din 1937, se impune prin sondarea unui mediu modern, fiind „romanul unei regresii de ordin moral.” [1, p. 76]. După cum am afirmat anterior, modernismul prozei lui Victor Papilian se înscrie, după cum afirmă și Mircea Popa, „în aria de preocupări a literaturii interbelice românești (în sensul europeanizării și citadinizării ei), fiind cel mai modern și mai actual dintre romanele lui Victor Papilian. Tentația frescei, deși nu e omisă cu desăvârșire, prin încercarea de a surprinde o diversitate de tipuri: intelectuali, profesori, poeți, medici, muzicieni, avocați, muncitori, suferă o reducere considerabilă, scriitorul fiind interesat să facă întâi analiză psihologică și apoi să nareze.” [1, p. 76]

Mircea Popa aduce în discuție și un roman mai puțin cunoscut, *Chinuții nemuririi*, care este un „roman al formației, al pregătirii unei întregi generații de tineri medici pentru profesie și pentru viață. În acest sens, el poate fi socotit drept unul din primele noastre romane cu subiect din viața medicală.” [1, p. 80] Mediul medical este surprins și analizat dintr-o postură critică și ironică. Toate mecanismele interioare ce animă resorturile unui astfel de mediu sunt surprinse în detaliu, de la celebra luptă dintre generații și până la ambițiile mărunte ale ființei umane.

În opoziție cu lumea medicală, citadină, Victor Papilian a descris și lumea mahalalei în romanul *Coana Truda*, reprezentând o adevărată frescă socială a Bucureștiului interbelic. Animată de numeroase instincte primare, de decădere, de fiziologic și de aspirații mărunte, lumea larvară a mahalalei Melcului este construită extrem de omogen de la un capăt până la celălalt. Lume stăpânită „de două instincte primordiale: instinctul proprietății, care declanșează bătălia testamentelor în jurul moștenirii Coanei Truda și instinctul erotic, mult mai dominant, care răvășește și dezbină comunitatea” [1, p. 94], mahalaua Melcului este permanent zbuciumată de glasul nestăvilat al instinctului primar. La fel ca toate celelalte romane ale sale, și acesta este „plin de o trepidație epică bogată, de viață colcăitoare, de pasiuni, intrigi, întemeieri și defaceri de cupluri, viață pe față și viață secretă, combinații de culise și un permanent zgomot de fond care e dat de *gura lumii*, bârfa mahalalei.” [1, p. 95] Rămâne o chestiune

insuficient lămurită dacă o temă sordidă, cum este cea a mahalalei, poate constitui suport al unor romane care să merite a constitui pretextul studiilor de caz. Privită mai îndeaproape o astfel de temă pare a-i molipsi pe romancierii interbelici prin micimea orizontului interior al actanților.

O primă constatare vizează interesul scriitorului pentru viața clocotitoare care pulsează în fiecare eveniment descris și în fiecare personaj al romanului, care a făcut din el o frescă vie și fidelă a Bucureștiului interbelic, devoalată cu fiecare detaliu expus de către narator. De la intrigi, la pasiuni și evenimentele din culise, ori la bârfe, secrete și picanterii, romanul oferă un extraordinar freamăt epic, o aglomerare de detalii și întâmplări care mențin cititorul conectat permanent la text. Pe fundalul tuturor acestor întâmplări se află veșnica „gură a lumii” care taxează vehement toate pornirile obscure, dar care nu reușește să le și inhibe. Toate personajele romanului sunt prizonierul acestor porniri sufletești și / sau instincte, a căror forță tinde să le acapareze întreaga existență, devenind mobiluri complete ale vieților acestora. După cum am amintit anterior, este vorba de două instincte puternice cu impact direct (și de cele mai multe ori nefast) asupra personajelor: erotismul și parvenitismul, ecuație în care am putea include și instinctul de perpetuare, de asigurare a urmașilor unei generații.

Preferința pentru o „critică analitică”, atență la inflexiunile textului, căutarea semnificației în ceea ce opera „ascunde”, pasiunea pentru substrat, sunt evidente în varianta pentru care a optat Mircea Popa. Așa se explică intenția de a prezenta mahalaua papiliană ca pe o lume vegetativă, un mod de „trăire larvară a vieții”, deși există și dorințe de a „accede către mai sus” cu ajutorul politicului, de a creiona, în fine „apanajului puterii materiale, a moștenirilor și a pozițiilor sociale”. Deși șansele de a accede la un statut superior există, majoritatea personajelor eșuează, fiind înfrânte de propria neputință de a-și depăși condiția. Deși există numeroase tentative de a accede la un mediu superior, ambițiile mărunte ale personajelor rămân supuse slăbiciunilor, nimicniciei care le caracterizează prin simplul fapt că sunt locuitori cu drepturi depline ale mahalalei Melcului. De cele mai multe ori accesarea se face prin tertipuri, înșelătorii, minciuni și abuzuri, izbăvirea morală provenind dintr-un licăr al conștiinței, dintr-un unic moment de luciditate în care sufletul se mântuiește de toată pătimirea.

Ceea ce se remarcă cu precădere și la mahalaua descrisă de Victor Papilian este această autonomie a toposului, omogenitatea spațiului mahalalei Melcului, care se organizează și se desfășoară după rânduiești proprii, pentru că nu le putem denumi reguli, legi sau principii, iar de această dată nu putem vorbi strict de o opoziție centru / periferie, ci despre o ignorare a periferiei de către centru. Așa cum clasa burgheză reprezentată de inginerul Tani Roventă și de către Emilia, se distanțează ignorând lumea periferiei în care își duce existența sora sa, Coana Truda, tot așa și centrul îi permite periferiei să se organizeze

independent, constituindu-se astfel o lume vegetativă, o lume a instinctelor primare, o lume decăzută și distanțată de tot ceea ce reprezintă burghezia.

Mahalaua Melcului este construită aproape exclusiv prin redarea modului de percepție pe care îl practică personajele atât cu ele însele, cât mai ales unele cu celelalte. Optica personajului este optica „gurii lumii”, acea voce neobosită și veșnic animată de noi și noi perspective asupra unor evenimente banale. În timp ce fiecare personaj în parte își poartă propriile bătălii interioare, „gura lumii” veșnic înverșunată construiește noi și noi ipoteze asupra situațiilor asemănătoare pe care le întâlnesc personajele de-a lungul propriului traseu. De pildă, personajul eponim al romanului, Coana Truda, este prezentată în primă instanță exclusiv prin ochii soțului său, Florică pantofarul: „Ce trup păcătos are Coana Truda. Pe vremuri era femeie în putere, cu fața plină și șoldurile tari, iar acum e numai pielea și oasele. Lui Florică i se face scârbă. Bine că boala și vârsta n-o mai îmbie la dragoste.” [2, p. 98] Astfel, cu ajutorul mărturiei personajului, portretul fizic și moral al Coanei Truda este expus cititorului, care identifică astfel cele mai importante trăsături ale personajului eponim: Coana Truda suferea de o boală necruțătoare, deducem noi datorită trupului slăbit, dar care se pare că izvorăște dintr-o hibă sufletească și trupească din tinerețe. Această opinie ni se va confirma în capitoul următor, în care vocea naratorială va conchide: „Coanei Truda nu îi pot ieși din minte acei ochi de peruzea și acel trup de atlet. I-a fost amantă timp de un an, până ce Stan s-a dus la armată, și îi este și acum, fiindcă în viața ei a cunoscut mulți bărbați, dar pe nici unul nu-l cheamă și de nici unul nu se lipește mai cu drag ca de fostul servitor. ... E atât de frumos, încât nu își mai simte mâinile, picioarele, totul a devenit imaterial, ușor, chiar și trupul i-a devenit de aer... Nu mai are trup. Și în această dulceață de feerie parfumată, coana Truda adoarme.” [2, p. 102]

Spre deosebire de Coana Truda, Florică pantofarul, soțul său mai tânăr cu zece ani, se bucură în prezent de numeroase aventuri erotice, profitând de faptul că soția sa era suferindă: „Florică simte frigarea unui junghi prin lingurică. [...] El simte cum sângele i-a pierit din obraji. [...] Florică rămâne năuc. A mințit. Nici urmă de servitoare. Numai ca să-și bată joc de el. Florică e nebun. Nebun de umilintă și nebun de poftă. Cele mai smintite simțiri se ciocnesc în el.” [2, p. 150]. Vocea naratorială se identifică cu gândurile personajului, creând un fel de monolog interior al unui martor ascuns al evenimentelor. Naratorul pătrunde în interiorul celor mai profunde resorturi intime care animă gândirea și sufletele personajelor, disecând cu precizia unui chirurg, toate instinctele și poftele pe care și le reprimă acestea.

Un alt exemplu este cel al Filaretei și al Eugeniei, asemănătoare ca fire, cele două femei iubesc, construindu-și lumi distincte cu ajutorul propriei imaginații: „Înserarea se lăsase grabnic și pomii începeau să-și piardă contururile. Liniștea, depărtarea orașului și viața care fremăta tainică, în iarbă și pomi, parcă-i purta legănat, iar luminile stelelor, ce apăruseră pe cer, le duceau pașii. În depărtare, zgomotul capitalei mărea liniștea. Filareta nu știa ce să mai

facă de atâta fericire.” [2, p. 153]. „Dar fericirea nu-i lipsită de griji. Cât noroc și câtă liniște a dezlănțuit în ea... Dar și câtă neliniște. Liniște și noroc, când sunt laolaltă; neliniște când sunt despărțiți. Lucrează, dar e cu gândul la el. O clipă dacă are răgaz și-l închipuie, îi vede buzele, mâinile ... Întreaga zi se desfășoară pe urzeala de frumoase plăsmuiri: linia ferată, florile, noaptea înstelată. [...] Dar grijile? Se gândea cum să facă să fie mai bine. Să-l aducă oare lângă ea? Gândul, oricât ar fi de ispititor, o înspăimântă. Acum nu e vorba de confidențe; primejdia e și mai mare. Pentru întâia oară se teme de celelalte fete. Sunt atât de îndrăznețe, ba chiar nerușinate. Și nu știe ce să facă: să îl aducă sau nu ...” [2, p. 167]. Fin cunoscător al sufletului omenesc, Papilian reușește să pătrundă în interiorul conștiinței femeiești și îi disecă toate profunzimile, ilustrând o fațetă verosimilă a modului de percepție feminin.

Mahalaua lui Papilian, la fel ca cea a lui G.M. Zamfirescu, este o lume decăzută, o lume a instinctelor, a impulsurilor, a mizeriei și a bolii, o lume vegetativă în care șansele de aspirație există, dar, spre deosebire de mahalaua lui G.M. Zamfirescu, cea a lui Papilian nu reușește să acceadă nimicniciei și slăbiciunii care o caracterizează. Singurele aspirații reprezintă tot hibe morale: parvenitismul, goana după averi, instinctul erotic, instinctul de perpetuare. Din punctul nostru de vedere, proza lui Papilian nu poate fi astfel încadrată într-o formulă narativă fixă, dar nici înscrisă în registrul curiozităților literare, opțiune confirmată în acest sens de argumentele oferite de I. Negoïtescu cu privire la cele trei axe principale pe care se desfășoară proza lui Papilian: estetism, psihologism și religios. Operă complexă tematic, diversă ca tehnică și experimentare narativă, proza lui Victor Papilian este unică nu prin utilizarea numeroaselor procedee narrative, ci prin însași abordarea integrată a acestora. Rezultatul este un corp unitar, autentic, prin însuși alcătuirea sa, formația de medic a lui V. Papilian, experiența din sfera medicinei umane, precum și deschiderea pe care o manifestă către experiment relevă o personalitate complexă, orientată către nou, ceea ce se transpune inevitabil în posibil și ficțional.

Referințe bibliografice:

1. Mircea, Popa, *Victor Papilian. Eseu monografic*, Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2008.
2. Papilian, Victor, *Coana Truda și nuvele bărbierești*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1988.

Dorin Sergiu URSUȚ
doctorand, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

DEMONTAREA PREJUDECĂȚII CU PRIVIRE LA INSIGNIFIANȚA PORTRETULUI ȘI A PEISAJULUI ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Ceea ce a condus la ipostaza de scriitor a lui Ion Creangă a fost talentul deosebit de orator. Acesta reprezenta pentru universul sătesc al acelor vremuri centrul universului în momentul în care se așeza în fața lor și povestea produsul imaginației sale. Deși inițial Creangă nu este apreciat la adevărata sa valoare, Titu Maiorescu pune accent pe talentul deosebit pe care acesta îl are asemuindu-l cu marii scriitori ai literaturii universale. Prin scrierile sale, atât în basme, dar mai ales în micul roman, Creangă oferă o biografie a satului, una bazată pe ironie și umor.

Zoe Dumitrescu Bușulenga remarcă faptul că opera lui Ion Creangă comunică din toate punctele de vedere valorile folclorului, valori etice și estetice. Lumea lui va avea tot timpul o nuanță etică. Acesta este profund influențat de etosul popular. Lucrarea de față intitulată *Demontarea prejudecății cu privire la insignifianta portretului și a peisajului în opera lui Ion Creangă* vizează o analiză aprofundată asupra modului în care literatura și pictura corelează în proza mimat-memorialistică a lui Creangă.

Cuvinte cheie: *pictură, literatură, amintiri, etos popular, satul, imaginație*

What led to Ion Creanga's hypostasis as a writer was his particular oratory talent. This represented in the rural universe of that time the center of the universe when he stood before them and told the product of his imagination. Although initially Creanga is not appreciated at his true value, Titu Maiorescu emphasizes the special talent that he has by comparing him with the great writers of universal literature. Through his writings, both in fairy tales and especially in the "little novel", Creanga offers a biography of the village, one based on irony and humor.

Zoe Dumitrescu Bușulenga notes that Ion Creanga's work communicates from all points of view the values of folklore, as well as ethical and aesthetical values. His world will always have an ethical hue. It is deeply influenced by the popular ethos. The present paper entitled *Dismissing the prejudice on the insignificance of the portrait and the landscape in the work of Ion Creanga* aims at an in-depth analysis of the way literature and painting correlate with Creanga's mimatum-memorial prose.

Keywords: *painting, literature, memories, popular ethos, village, imagination*

Introducere

În opera crengăescă se conturează o lume obiectivă, bazată pe forțele cognitive și raționale care o stăpânesc. Astfel se conturează o bucurie a cunoașterii care însoțește progresul eroilor lui Creangă prin lume și care dă un sentiment de dominație asupra acesteia. Această lume se construiește prin imagini ale satului humuleștean dar mai ales prin portretistica personajelor, îndeosebi a lui Nică. Toate năzbâtiile pe care Nică le face de-a lungul amintirilor au un substrat contextual cum ar fi imaginea târgului atunci când tânăru merge să vândă pupăza.

„În ciuda fenomenului de îmbătrânire a valorilor, creația lui Ion Creangă se sustrage continuu acțiunii demolatoare a timpului, pare a spune ceva mai mult decât ceea ce oferă chiar la o lectură repetată. O dată cu recitirea întregii opere, dl. Cornel Regman a străbătut tot sau aproape tot ce s-a scris despre Ion Creangă, iar studiul său este construit pe un paralelism în care rediscutarea creației: așezarea în contextul istoric, compararea constantă cu scrierile tematice apropiate și cu modelele folclorice, sesizarea similarităților și relevarea originalității ei intrinseci este corelată cu analiza biografiei aferente.” [1]

Universul amintirilor se fundamentează pe casa părintească, locul la care Nică se întoarce după fiecare prostie pe care o face. Casa este toposul-sacru, în jurul acesteia gravitează toate elementele lumii humuleștene. S-a discutat despre Creangă că nu este un descriptiv, că nu introduce suficiente informații referitoare la peisagism și portretistică, dar acest aspect este parțial fals și asta deoarece în *Amintiri din copilărie* apar aceste elemente ale casei cum ar fi: „prichiciul vetrei cel humuit”, „cuptiorul” și „stâlpul hornului” fiind prezentate ca niște elemente fundamentale ale universului căldurii sufletești. Casa este spațiul sacru, un *centrum mundi* al copilăriei, în care apare mama, Smaranda care este înzestrată cu puteri supranaturale, fiind privită ca în marile arhetipuri ale mamei.

Imaginea casei este reprezentativă pentru peisagistica operei lui Ion Creangă, dar mai importantă este imaginea copilăriei exprimată prin filtrul lui Nică. Copilul Creangă se află într-o mare măsură între extreme. Este născut sub semnul zodiei peștilor, o zodie controversată și imprevizibilă în care totul este între alb și negru. Așa cum ne spune G. Călinescu, Nică „Va fi sfios și violent, simțitor și nepăsător, încăpățânat în urmărirea scopurilor sale, dar voind mai multe lucruri deodată, afemeiat încă din copilărie, întreprinzător, agresiv” [2, p. 35] Deși era un copil căruia nu îi plăcea să muncească sau să depună prea mult efort pentru a obține ceva, încăpățânarea îl determina să facă ceea ce trebuia pentru a avea parte de ceea ce își dorea.

Amintiri din copilărie este o carte structurată în patru părți. Întâmplările prin care trece eroul sunt toate „evenimente de cunoaștere” [2 p. 35]. Nică trăiește într-o libertate ludică, iar năzbâtiile se țin lanț, singurul nor pe cerul pururea senin al copilăriei fiind obligația de a merge la școală. De aceea, se poate spune că pentru Creangă copilăria nu este doar o etapă a vieții, ci o calitate a ei, un mod de a fi. Amintirile lui Nică curg senin și lipsite de insinuări, netulburate de vanitate, însușirea caracteristică a lor fiind atmosfera de voie bună, de șagă și jovialitate, care îl întâmpină pe cititor de la prima pagină și se menține fără știrbire până la final.

Aceste imagini ale satului par a fi extrase din picturile lui Nicolae Grigorescu în care lumea sătească își vede de bunul mers al lucrurilor, totul fiind învăluit de liniște și pace. Chiar dacă aceasta suferă de anumite anomalii

din pricina prostiilor pe care Nică le face, ea rămâne în definitiv aceeași, bazându-se pe aceleași valori.

Proza mimat – memorialistică a lui Ion Creangă

Ion Creangă este cel care a reușit să impună în literatura română un nou tip de scriere, cel al *amintirilor*. Naratorul – personaj se dovedește a fi însuși scriitorul, cel care prin monologul său interior încearcă să-și exteriorizeze sentimentele, dar și dorul față de copilărie și de locurile natale. Legătura dintre *micul roman* așa cum îl denumește G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* și scriitor reprezintă o imagine de ansamblu asupra copilăriei zbuciumate pe care a avut-o însuși scriitorul. Prin scrierea acestei opere, naratorul – personaj duce la o eliberare a propriului eu de a rememora momentele din trecut, de a se reîntoarce la stadiul primordial:

„Divinitatea tutelară a lumii moderne este Eul, subiectivitatea, iar povestirea nașterii și existenței acesteia repetă, în fapt, acel mit al veșniciei «reîntoarcerea la origine» studiat exemplar de Mircea Eliade” [3, p. 7].

Dintr-o amănunțită biografie făcută de G. Călinescu asupra vieții lui Ion Creangă (G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, Editura Eminescu, București, 1975), aflăm că însuși Creangă a declarat că s-a născut în data de 1 martie 1837, această dată regăsindu-se și în albumul societății *Junimea*, însă s-au găsit acte în care apare data de 10 iunie 1839. Putem observa cu ușurință că Ion Creangă era genul de persoană căreia nu îi plăcea să își arate adevărata vârstă din *Amintiri din copilărie* reușind să implementeze o stare de ambiguitate.

Acesta a fost primul dintre cei opt copii ai lui Ștefan a Petrei Ciubotariul și ai Smarandei Creangă, oameni de la țară care își câștigau existența din vânzarea produselor obținute din munca pământului și de la animalele pe care le dețineau. Smaranda se ocupa în mare parte cu țesutul la război și trimițându-l pe Ștefan la târg cu tot ceea ce țesea pentru a câștiga un ban. Părinții lui Ion Creangă erau oameni muncitori, dar modești care respectau tradițiile și obiceiurile vieții de la țară. Nică a început să învețe în satul lui natal pe băncile școlii înființate de preotul Ioan Nemțeanu, începând cu anul 1846, având învățător pe Vasile a Illoaiei. Un an mai târziu, primăvara, dascălul a fost luat în armată, iar Nică a ajuns sub îndrumarea și supravegherea bătrânului cântăreț la biserica, Iordache. Învățătorul dorea să îi învețe să citească și să scrie, dar punea accent pe citire, iar Creangă a învățat să și scrie. Pe lângă această materie principală dascălul a adăugat și cântarea la strună și mersul cu Ajunul și Boboteaza.

Pentru a verifica dacă elevii au învățat, sâmbăta erau ascultați de un elev mai mare fiind puși să spună lecția și pentru a-i disciplina și a-i învăța legile

morale era folosit *calul bălan* și *Sfântul Nicolai*. Atunci când elevii erau indisciplinați erau puși să urce pe o bancă micuță și joasă numită *calul bălan* și erau disciplinați cu un bici făcut de moș Fotea, numit *Sfântul Nicolai*. Drept răsplată, pentru efortul copiilor de a învăța, li se ofereau colacii aduși la biserică. Metodele de învățare pe care dascălul Vasile le aplica erau simplețe, *primitive* așa cum le numește G. Călinescu.

După cum însuși Creangă spune, el era un copil timid și fricos precum un iepure de umbra lui, dar în spatele acestei timidități se afla acel demon interior care se află în fiecare persoană, de altfel, și care atunci când era provocat, răspundea fără a se gândi de două ori înainte. Copilul Creangă se află într-o mare măsură între extreme. Este născut sub semnul zodiei peștilor, o zodie controversată și imprezvizibilă în care totul este între alb și negru. Așa cum ne spune G. Calinescu, Nică „ Va fi sfios și violent, simțitor și nepăsător, încăpățânat în urmărirea scopurilor sale, dar voind mai multe lucruri deodată, afemeiat încă din copilărie, întreprinzător, agresiv.” [2, p. 35]. Deși era un copil căruia nu îi plăcea să muncească sau să depună prea mult efort pentru a obține ceva, încăpățânarea îl determina să facă ceea ce trebuia pentru a avea parte de ceea ce își dorea.

Încă din școală începuse să îi placă o fată, și nu orice fată, tocmai fata preotului din sat, Smărăndița. Pentru a o impresiona pe fată și pentru a-i atrage atenția, Nică a început să învețe mai bine, iar atunci cand preotul Ioan, pentru a-i tempera comportamentul băiatului, îi promite mâna fetei și faptul că îl va lăsa preot în locul lui, începe să îl ajute pe părinte în biserică.

Lucrurile încep să se schimbe puțin în viața lui Nică, odată cu plecarea dascălului Vasile în armată, școala închizându-se din lipsa unui dascăl. Preotul Ioan îi ia pe copii sub aripa lui și îi învață să cânte în strană, îi lua cu el prin sat de sărbători când se ducea din casă în casă cu Boboteaza și Ajunul. Copiii au început să țină foarte mult la preot, dar acesta era conștient că elevii au nevoie de o școală așa cum se cuvine și în primăvara anului care a urmat, a format o clasă și l-a pus ca învățător pe Iordache, preot ce provenea de la aceeași biserică precum Ioan, dar care era puțin mai în vârstă. Dascălul Iordache nu era iubit de copii, deoarece era o persoană care obișnuia să bea foarte mult și care nu avea răbdare să îi învețe pe elevi, pedepsindu-i la fiecare greșală. Din cauza acestor pedepse, Creangă a început să treacă din ce în ce mai rar pe la școală. Holera din vara anului 1848 l-a doborât pe dascăl și pe mulți oameni din sat. Nică se ducea la toate înmormântările și venea acasă încărcat cu bucate de la pomenile morților, însă părinții au început să se teamă pentru viața copilului lor și au decis să îl trimită la stână, unde aveau oile. Peste noapte copilul s-a îmbolnăvit și speriat de gândul că e holeră, toată noaptea a plâns în zadar, deoarece ciobanii aveau un somn profund datorită oboselii strânsă peste zi. În dimineața următoare Ștefan a fost anunțat că băiatul lui e bolnav și a urcat la stână, de unde l-a luat cu căruța și l-a dus direct la moș Vasile care l-a tratat cu câteva leacuri băbești, iar copilul s-a pus pe picioare imediat următoarea zi.

Din cauza holerei, Nică nu își încheiase anul doi de studiu, iar Smaranda își dorea foarte mult ca Ionică să continue școala. După ce au trecut sărbătorile de Crăciun a venit în vizită bunicul copilului, David, și a decis să îl ia cu el și să aibă grijă să îl trimită la școala din Broșteni. După un drum lung și un ger groaznic, bunicul și nepotul au ajuns la Pipirig, iar de acolo împreună cu copilul mai mic al lui David, Nică pornește spre Broșteni unde au stat la o gazdă, fiind neascultători și mai mereu puși pe năzbâții, iar după un timp, Nică s-a întors în Humulești chiar cu o zi înainte de sărbătoarea Paștelui și, ducându-se la biserică, i-a uimit pe toți recitând *Îngerul a strigat*. Astfel inima Smarandei s-a umplut de bucurie și mândrie. A urmat o bine-meritată vacanță de vară, apoi Creangă a fost trimis la biserica Adormirea din Târgul-Neamțului unde a învățat în iarna dintre anii 1849-1850 sub îndrumarea lui Simion Fosa. Rămânând și aici fără învățător, Creangă nu se mai duce la școală aproape trei ani, în care probabil au loc năzdrăvăniile din a doua parte a amintirilor sale.

Informațiile prezentate în rândurile de mai sus reprezintă autobiografia autorului, acesta dorind să implementeze un model, în scrierile sale, inspirat fiind din propria viață. Imaginea care se reflectă în *Amintiri din copilărie* nu coincide în totalitate cu modelul pe care acesta l-a folosit. Scriitorul Creangă nu rememorează toate momentele în „micul său roman”, lucru sugerat și de numele personajelor, deoarece în *Amintiri din copilărie* nu apare numele lui Ion Creangă, ci cel de Nic-a lui Petrache. Evenimentele relatate în cele patru părți nu sunt așezate într-o anumită ordine cronologică. Autobiografia autorului se dorește a fi reactualizată printr-o reconstituire ce se confundă cu o mimare a realității. Platon a adus pentru prima dată în discuție această problemă a mimesisului ce face trimitere „la o cantitate maximă de informații și la o prezență minimă a informatorului” [3, p. 7]. Conștiința este elementul primordial, ocupând un loc important în reactualizarea evenimentelor care se confruntă cu trecutul, la fel cum se poate observa în partea a treia a autobiografiei, în momentul în care se descrie Moldova:

„Agapia cea tăinuită de lume; Văratiful, unde și-a petrecut viața Brancoveanca cea bogată și milostivă, și satele Filioara, hățașul căprioarelor cu sprâncene scăpate din monăstire; Bălțăteștii, cei plini de salamură, și Ceahlăceștii, Topolița și Ocea, care alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo, peste hotar; iar peste crivăț, peste Ozană, vine Târgul – Neamțului, cu mahalalele Pometea de sub dealul Cociorva, unde la toată casa este livadă mare; Țuțuienii, veniți din Ardeal, care mănâncă slănină rîncezită, se țin de coada oilor, lucrează lână și sunt vestiți pentru teascurile de făcut oloiul; și Condrenii cu morile de peste Nemțișor, și piuăle de făcut sumani. Iar deasupra Condrenilor, pe vârful unui deal nalt și plin de tihărași, se află vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie și străjuită de ceucele și vindereii care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa.” [4, p. 262].

Ion Creangă a reușit să creeze o anumită panoramă a acelor vremuri ale Moldovei, însă ceea ce se evidențiază în această descriere e faptul că realitatea reflectată se identifică cu fabulosul. Creangă a preluat în „amintirile sale” elemente ce țin de basm și de lumea fantasticului: „refuzul realului imediat al omului de patruzeci și ceva de ani pentru niște paradisuri imagine sive generis, iată, poate, resortul de ultimă analiză al scrierii fundamentale ce ne-a dăruit-o Creangă” [5, p. 207]. Creangă rămâne unic pentru felul său de a crea peisaje, dar și portrete în literatura română. Acestea pot fi asemănați cu picturile lui Nicolae Grigorescu, relația dintre aceste două arte (pictură și literatură) realizându-se în special prin filtrul semantic al cuvintelor, al luminilor și umbrelor ce se conturează în realizarea imaginilor. Nicolae Grigorescu transmite prin picturile sale o stare de liniște interioară, o emoție ce poate fi transmisă prin sfera vizualului, a frumosului. Creionarea copilăriei, precum se poate observa în pictura lui Nicolae Grigorescu intitulată *Fetița cu bundiță roșie*, aduce aminte de imaginea lui Nică din *Amintiri din copilărie*, o imagine ce tinde să reflecte copilăria din acel început de secol XIX. Creangă mimează această etapă a vieții, folosindu-se de propriul model pentru a ilustra niște învățăături, dar și obiceiuri din acele vremuri.

Referințe bibliografice:

1. Balu, Ion, revista *Apostrof*, nr. 10 / 1996.
2. Călinescu, G. *Ion Creangă (Viața și opera)*, București: Editura Eminescu, 1975.
3. Holban, Ioan, *Ion Creangă – spațiul memoriei*, Iași: Editura Junimea, 1984.
4. Creangă, Ion, *Opere*, București: Editura Minerva, 1972.
5. Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, București: Editura Minerva, 1976.

**UN VEAC DE CONFLAGRAȚII:
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
Chișinău, 8 iunie 2018

Asistență computerizată: *Petru Pascaru*

Coli de tipar 25. Coli editoriale 17,8.

Comanda 43/19. Tiraj: 50 ex.

Editura Pontos,

Tipografia "Europres"

