

**Petre Răileanu, *Gherasim Luca Poezie ontofonie*,
București, Tracus Arte, 2019, 316 p.**

Anul acesta, la editura Tracus Arte a apărut un nou studiu închinat lui Gherasim Luca, unul dintre poeții de frunte ai avangardei românești, studiu elaborat de renumitul cercetător, jurnalist și eseist Petre Răileanu. Lucrarea, intitulată *Gherasim Luca Poezie ontofonie*, prezintă sub forma unui mozaic biografico-literar traiectoria lui Gherasim Luca, poet care a militat întotdeauna pentru elierarea omului de sub complexul oedipian, de sub fatalitatea unui destin trasat la naștere, și pentru ca acest lucru să fie posibil, acesta propune reinventarea universului, a vieții, a iubirii, fapt care ar permite aneantizarea morții.

Așa cum bine remarcă autorul, atunci când vorbește despre amprenta non-oedipiană asupra vieții, aceasta se află într-o strânsă legătură cu moartea întrucât moartea poartă cu sine posibilitatea unei reinventări personale, exercitată dincolo de barierele constrângătoare ale corpului fizic. Pe de altă parte, Petre Răileanu operează în interiorul acestei lucrări o paralelă semnificativă în ceea ce privește identitatea biografică și cea literară a lui Gherasim Luca, pe numele său adevărat Salman Locker. Pseudonimul ales, sugerat de un prieten care găsește acest nume la rubrica de decese a unui ziar, subliniază dorința imperioasă a poetului de a-și găsi amprenta personală, uitarea prin alegerea noului nume permițându-i acestuia să se substragă de sub povara mitului oedipian. În altă ordine de idei, autorul vorbește și despre internaționalizarea și răspândirea avangardismului în toată lumea, inclusiv în spațiul românesc, prin activitatea întreprinsă de nume sonore din istoria avangardismului literar și artistic precum Tristan Tzara, Constantin Brâncuși, B. Fundoianu, Marcel Iancu ori Victor Brauner. De altfel, suprarealismul, mișcare de avangardă la care va adera și Gherasim Luca, și-a regăsit primele ecouri în paginile revistei „unu”, manifestându-și forța și mai pregnant în anii următori prin intermediul publicației „Alge”. Atunci când vorbește despre poezia publicată de Gherasim Luca în paginile revistei, Petre Răileanu observă faptul că aceste creații ale poetului, pe lângă faptul că reprezintă o dovadă a înnoirii limbajului poetic prin deconstrucția sintactică și prin inserția unui nou tip de imagine realizată în urma întâlnirii fortuite a unor realități îndepărtate, vizează și angajarea directă a discursului față de realitățile epocii, ipostazate de Gherasim Luca într-o notă obiectivă, totalmente lipsită de orice artificiu stilistic, totul prentu a prezenta realitatea în toată complexitatea sa.

În continuare, după ce amintește și de perioada în care Gherasim Luca a publicat câteva poezii proletare în paginile revistei „Viața imediată”, Petre Răileanu vorbește despre înființarea grupului suprarealist românesc în promiximitatea celui De-al Doilea Război Mondial, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost și Gellu Naum înființând acest grup din necesitatea eliberării expresiei umane cât și din dorința de a demasca abuzurile ofensivei fasciste în plan ideologic și artistic. Totodată, autorul explică faptul că militantismul lui Luca urmărea, nu atât o transformare exterioară, ci mai curând, o transformare din interior a ființei umane conform principiului dialectic al negării negației care ar viza reconcilierea unor realități incompatibile în interiorul aceluiași cadru, deziderat pe care poetul îl realizează prin intermediul creațiilor sale, acolo unde poezia își dă mâna cu magia neagră, cu erotismul, cu demonismul, cu ezoterismul cât și cu ipostaza non-

oedipiană, așa cum se întâmplă, ca de exemplu în *Inventatorul iubirii* ori *Vampirul pasiv*, unele dintre piesele de rezistență care fac obiectul literaturii suprarealiste.

Atunci când vorbește despre *Roman de dragoste* și *Fata Morgana*, autorul aduce în discuție motorul care a stat la baza acestor capodopere și anume *dorința dorinței*, sintagmă patentată de Gherasim Luca, care ar ridica dorința la rangul unei realități care face posibilă trecerea spre miraculos. Prozaismul, sfidarea literaturii prin prezentarea unei realități fruste, transpunerea acestui poem ca o ironie la adresa romanului, apropiere *Roman de dragoste* de spiritul anarhist și nihilist promovat de Dadaism, în vreme ce *Fata Morgana* se constituie sub forma unei metamorfoze alegorice, alimentată de iluzia posibilă de a schimba lumea, elementul de noutate constituindu-l inițierea erotic sexuală și revoluționară a poetului într-o notă de ludic și de lirism, creație care se caracterizează și printr-o extraordinară originalitate deoarece înglobează mai multe genuri precum poezia, proza poetică, manifestul, reportajul literar și narațiunea.

De asemenea, pentru a demonstra aportul substanțial adus de Gherasim Luca literaturii suprarealiste, autorul acordă un întreg capitol lucrării *Vampirul pasiv*, cartemă manifest prin intermediul căreia poetul propune conceperea unei noi ordini a lumii, aflată sub zodia iubirii, o lume în care poezia, visul și miraculosul se obiectivizează și se produc automat, vampirul pasiv reprezentând realitatea intrinsecă a ființei umane, singura realitate capabilă de a anula povara complexului oedipian și de a face posibil visul nemuririi. Foarte interesantă este și comparația pe care autorul o stabilește între *Vampirul pasiv* al lui Gherasim Luca și cartea lui Gellu Naum, *Medium*, ambele lucrări fiind bătute de același flux poetic, de aceleași angoase și de aceleași obsesii, imaginea și ipostaza vampirului pasiv fiind o prezență misterioasă și individuală care populează ambele opere și care se manifestă în timpul activității onirice, coborând în subteranele inconștientului pentru a trece prin propriul filtru fluxul de emoții, de trăiri, de mesaje și de imagini împrumutate din lumea exterioară, pentru a le restitui universului impregnate cu un cod genetic propriu, așa cum bine observă Petre Răileanu. Autorul mai aduce în discuție și capacitățile premonitorii ale lui Gherasim Luca, poetul având vaste calități mediumnice deoarece în timpul confecționării obiectelor care au însoțit *Vampirul pasiv*, poetul prevede cu 3 ore înainte cutremurul care a zguduit Bucureștiul în anul 1940 și moartea tatălui lui Victor Brauner.

În ultima parte din această carte, autorul aduce în atenția cititorilor un text care înglobează mai multe impresii de-ale lui privind vizita pe care i-o face poetului și conversația purtată cu acesta, mai bine spus cu dublul său feminin, dedublare care trebuie înțeleasă în termeni de vizionarism la Gherasim Luca, fiind similară unei noi identificări ce face posibilă prin uitare, manifestarea omului non-oedipian care a avut curajul, prin anularea nașterii și prin aneantizarea morții să se sustragă destinului efemer și banal, depășind granițele unei existențe obișnuite și supărătoare. Așa cum bine remarcă autorul, felul în care a ales să moară poetul nu este deloc întâmplător întrucât, prin coborârea acestuia în apele Senei într-o zi de 9 februarie a anului 1994, Gherasim Luca face din propria sa moarte o aventură spirituală similară unei întoarceri intra-uterine, moment în care complexul oedipian este depășit pentru totdeauna.

Deseori gravă, alteori tragică și absurdă, literatura lui Gherasim Luca a depășit granițele posibilului, făurind o lume în care iubirea este reinventată după legile propriului eu, o lume în care moartea poate fi depășită prin vis și prin poezie, moartea sa biologică fiind dovada incontestabilă a eliberării sale totale de sub tulela complexului oedipian, întotdeauna constrângător, întotdeauna artificial, dorința fiind realitatea supremă care i-a dat poetului acest curaj de a renunța definitiv la o existență limitată. Atât dorința cât și vampirul pasiv reprezintă două ipostaze ale realității inventate de Gherasim Luca, realitate

prin care imortalitatea a fost atinsă de acesta în timpul activității onirice, prin aneantizarea morții cât și prin întreaga sa creație, prin influența pe care a exercitat-o asupra altor poeți cât și prin gestul ultim de a abandona o lume ostilă în favoarea îmbrățișării unui univers inventat după propriile sale legi, întotdeauna infinit, întotdeauna liber.

Anca-Lavinia ȚĂRANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
taranulavinia@yahoo.com

Luminița Elena Turcu, *Tenebrele Goticului*, Iași, Lumen, 2018, 288 p.

Pentru publicul românesc, *Tenebrele Goticului. Secvențe din istoria romanului gotic englez* face în sfârșit mai multă lumină – din perspectivă literară și culturală – asupra goticului. În momentul de față, deși o realitate familiară, (neo)goticul este puțin teoretizat în arena noastră publică. Și aceasta în ciuda faptului că, în literatura română, promisiunile genului au fost îndrăznețe demult timp. Mă refer, de exemplu, la unele titluri din proza lui Vasile Voiculescu sau Mircea Eliade. De la gotic la neogotic, fenomenul câștigă însă abia acum atât teren pe piața cărții, cât și mai multă maturitate.

La prima vedere, *Tenebrele Goticului* urmărește genealogia și prezentul genului în lumea de limbă engleză, mai precis în cultura britanică. De fapt, își propune însă mai mult. Anume, să pună în scenă retorica unui gen minor, capabil să provoace cititori, cinefili și pasionați de jocuri video, așa cum o făcea și în trecut, ca gen al literaturii prin excelență populare. Aportul volumului la înțelegerea fenomenului constă și în evidențierea apetitului gotic pentru personaje și lumi marginale, excentrice. Aici se evidențiază estul Europei și Balcanii.

Trecând peste ambițiile declarate ale volumului, expunerea apare ca fiind contextuală, fără abuz de taxonomie, dar explicită. Cinci capitole sunt menite să dea „importanța cuvenită substanței, formei și retoricii profunde a speciei din circumspecție față de capcana teoretică” [p. 8]. Investigarea formei este o întreprindere laborioasă care se desfășoară generos, pe paliere temporale și retorice. Citim „o istorisire [...] deoarece [cartea] nu intenționează să stabilească ierarhizări în interiorul unui fenomen literar ale cărui origini, evoluție și *raison d'être* sunt încă obiect de dispută.” [p. 16] Dincolo de rezervele uneori diplomatice ale autoarei, este indubitabil că reperele esențiale ale scrisului gotic sunt inventariate pentru uzul cititorilor în căutare de informație avizată.

În fapt, cartea este fidelă tradiției culturale pe marginea căreia reflectează. Deși capitolele funcționează în succesiune istorică, secțiunile lor merită atenție tocmai pentru că depășesc această condiționare. Împreună, ele fixează o valoare estetică. În cazul capitolelor propriu zise, după cum spuneam, cronologia este primordială: „Despre gotic și apariția romanului gotic”, „Avatarurile goticului la fin-de-siecle” sau „Camuflajul modernist și carnavalul (post)postmodernist al goticului”, alături de promisiunea finală „Va urma”. Capitolele extrag din straturile deja seculare ale genului motive probabile pentru care sensibilitatea sa excesivă proliferază până în prezent. Important, tot ele exprimă reverență față de istoria literară. Fiind expuși unei literaturi determinate de „aceleși tip de structură sincopată și aceeași lipsă de coerență la nivel secvențial” [p. 13], mai ales titlurile subcapitolelor iluminează această obscuritate în care goticul prosperă. Este vorba despre

formulări ca „Labirintul criticii gotice” [p. 19], „Idiosincrazii gotice” [p. 39] sau „Oroarea dinlăuntru” [p. 112]. Aceste subdiviziuni delimitează, pe lângă istorisirea deja amintită, istoria insinuantă a unui „discurs înfricoșat și înfricoșător despre frică” [p. 45]. În consecință, volumul pune în lumină valoarea de folosință a imaginarii tenebros pentru cititori, fie ei căutători de senzații tari (și uneori ieftine), fie critici sau istorici ai literaturii și (sub)culturii gotice.

Odată cu apariția, *Tenebrele Goticului* devine o referință obligatorie pentru publicul de limbă română. Mă refer cel puțin la cei care gustă informat produsele genului, indiferent de formatul preferat – video, bandă desenată sau literatură. Cartea are o contribuție indiscutabilă la abordarea în cunoștință de cauză a prozei neogotice românești. Dovadă stă, de exemplu, și unul dintre puținele texte de specialitate, în circulație cu un oarecare succes la noi, text care vizează programatic literatura de această factură. Este vorba despre prefața colecției de povestiri (neo)gotice, *Dincolo de noapte. 12 fețe ale goticului* [Satu Mare: Millennium Books, 2012]. Prefața amintită mai sus, „Cuvîntul editorului. O epopee cu final (sper!) așteptat”, demonstrează că înțelegerea goticului și neogoticului este inevitabil una istorică și fatalmente condiționată de tradiția sa de limbă engleză. Din aceste motive, se poate argumenta că *Tenebrele Goticului* răspunde unei nevoi care a fost de mult conștientizată, însă fără consecințe editoriale până în prezent. Volumul editat de Oliviu Crâznic *...și la sfârșit a mai rămas coșmarul* [București, Editura Vreamea, 2010] arată că ficțiunea neogotică și discursul său criticau celebrat până de curând „zorii goticului românesc” [Marius Chivu, *Zorii Goticului Românesc*: <https://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/zorii-goticului-romanesc>, 2012], și nu vreo împlinirea a acestora. Deși literatura deseori numită ‘darkfantasy’ este solidă și în creștere în limba română [Ștefan Bolea, *Gothic*, București, Editura Herg Benet, 2011; Mihai Coman, *Haiganu. Furia Oarbă*, București, HAC!BD, 2017; *Harap Alb Continuă*: <http://www.harapalbcontinua.ro/>], lipsa unor repere teoretice locale apare evidentă și în bibliografia cărții scrise de Luminița-Elena Turcu.

În condițiile absenței literaturii critice de specialitate în limba română, proza noastră are totuși o deschidere naturală către clișeul gotic. Ca toți scriitorii „gotici, ei înșiși marginali” [p. 9], autorii românești confirmă, potrivit *Tenebrelor Goticului* că „est-europeanul, în ipostazele sale de hibrid monstruos [...] invadează teritoriile occidentale.” [p. 168] Actualmente însă, producția românească de ‘(dark) fantasy’ se precipită mai mult asupra spațiului nostru mitic, cu benzi desenate ca *Harap Alb continuă* sau *Ionița Tunsu*, și pare a ignora spațiul occidental. Fără îndoială, Luminița-Elena Turcu face un serviciu publicului de limbă română în raportarea acestuia la „noul Gotic [care] recuperează din goticul clasic posibilitatea reformatării corporale, a mutilării fizice, a de(s)compunerii și recomunerii prin intermediul simulării.” [p. 260]

Popularizarea recuzitei gotice, documentată pe parcursul istoriei sale literar culturale, nu este principalul merital cărții. Expunerea își propune doar în subsidiar să furnizeze informație, fie ea și certificată academic. În ansamblul său, cartea face oficiul de a contextualiza „invazia ororii și terorii în spațiul cultural global” [p. 262], și, implicit, în cel românesc. Ea focalizează de multe ori asupra expresivității tenebrosului pe care specia gotică a avut intuiția de a o exploata dintotdeauna. Capacitatea de a înțelege fenomenul – „mai mult în termenii unei teorii fractale” [p. 10] decât în cei ai unei narațiuni eminamente explicative – este o provocare pentru cititor. Citim o dublă apologie a goticului din Albion, așa cum e el receptat cu mijloacele limbii române. Pe scurt, cartea autorizează și exorcizează „o lectură paranoică rezonabilă” [p. 139]. Astfel se explică și convingerea autoarei că „prezentul studiu se *goticizează* el însuși, dovedind tendințe egal reacționare și revoluționare” [p. 17]. Atât discursul prim, cât și cel de ordin secund al goticului mizează

pe textul palimpsest, provocat de „tertipuri gotice” [p. 257], ușor de experimentat citind cartea de față. Lectura în cauză este exemplar pusă în scenă mai ales prin preocuparea constantă pentru „ceea ce în viziunea vesticului este periferic, neglijabil” [p. 146], pentru estetica „deviantului” [p. 101], a „indivizilor divergenți” [p. 234]. De exemplu, întoarcerea previzibilă în acest context la Dracula pivotează tocmai pe asemenea noțiuni: „Ca orice text care își propune să dea o definiție idealizată a culturii pe care o reprezintă, *Dracula* trebuie să facă uz de anumite stereotipii prin care să construiască est-europeanul ca pe *celălalt*: brutalitate, perfidie, vigoare și perseverență. Înșușirile menționate vor reprezenta tot atâtea motive de stimulare a bărbăției în cea de-a doua parte a romanului și de disculpare a coloniștilor occidentali, membri ai expediției punitive din Transilvania.” [p. 170]

„Secvențe[le] din istoria romanului gotic englez” sunt un prilej pentru a reliefa construcțiile discursive ale relațiilor de putere. De cele mai multe ori, ele evaluează stigmatizarea etnică și de gen. Discursul autoarei exteriorizează o grijă constantă față de identitățile periferice care suplinesc preocuparea pentru vocea centrală a scriitorului ca subiect al studiului critic. Luminița-Elena Turcu examinează problematica vocilor subalterne ale personajelor, fie ele feminine sau asociate estului European, și, ca urmare, de multe ori românești. Inevitabil, cartea confirmă că goticul este acasă în lumea Bucureștiului sau Transilvaniei, așa cum este acest univers tradus, de multe ori inexact, însă foarte eficient, prin „laimotivul Balcanilor” [p. 164].

Până la urmă, succesul cărții vine din adecvarea la cititor. Mai exact, ea contextualizează fenomenul gotic englez și evidențiază contribuția, de multe ori involuntară, a culturii române la re-inventarea insistentă a unor spaime ancestrale, atât acasă, cât și pe toate meridianele. În concluzie, apariția volumului *Tenebrele Goticului. Secvențe din istoria romanului gotic englez* este de salutat. Pe de o parte, acoperă o lacună bibliografică majoră. Pe de alta, exemplifică valoarea de folosință a goticului în discursul critic – o reușită remarcabilă.

Onoriu COLĂCEL

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
onoriucolacel@litere.usv.ro

**Călin-Horia Bârleanu, *Strigătul lui Benjy*.
Contribuții asupra tipologiei idiotului în literatură,
Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2019, 356 p.**

Cel mai recent studiu al lectorului univ. dr. Călin-Horia Bârleanu, publicat în cadrul colecției *Biblioteca de istorie literară* a Editurii Universității „Al. I. Cuza”, colecție coordonată de prof. univ. dr. Antonio Patraș, aprofundează unul dintre filioanele simțite de autor a fi fost prea puțin exploatate în studiul anterior, *Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură* [Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, vol. I 2017, vol. II 2018], aducându-l în prim-plan pe Benjamin „Benjy” Compson, personajul central al romanului *Zgomotul și furia* (1929), publicat așadar în urmă cu nouă decenii de către romancierul american William Faulkner (1897-1962) și definibil astăzi drept una dintre acele „opere ale literaturii universale care își dezvăluie impresionanta structură prin ceea ce este, pentru unii, un

adevărat travaliu care, opus atât de egoistului principiu al plăcerii, provoacă în multe dintre cazuri [...] frustrare sau chiar sentimente complexe în relație cu stima de sine”.

Premisele și scopurile studiului pe care îl vom discuta în cele ce urmează sunt însă mult mai ample, cele două părți, „Repere spre un ținut între imaginar și real” [p. 13-174] și „Despre tipologia psihologică a «prostului» în literatură” [p. 175-345], fiind dedicate, în primul rând, tocmai „tipologiei *idiotului* sau a *prostului* [sau a *nebulului* – I. R.], așa cum s-ar traduce englezescul *fool*, pentru a pune în evidență o dimensiune aproape ritualică a minciunii, a păcălelii și chiar a batjocurii”.

În primele pagini ale primei părți este însă vorba despre omul William Faulkner, posesor al unui „istoric de familie pe cât de bogat, pe atât de plin cu exemple deosebite, ca mărci umane, animate de calități, cum ar fi vitejia, spiritul civilizator, sacrificiul de sine”, toate acestea cristalizându-se în surse de inspirație suficient de bogate pentru a-i da scriitorului William Faulkner posibilitatea de a-și transpune propriul microcosmos într-o lume la rândul său suficient de bogată pentru a-i asigura un premiu Nobel. Autor al unor romane ca *Neînfrânții*, *Zgomotul și furia* sau *Pe patul de moarte*, Faulkner scrie despre război și supraviețuire, despre discriminare și lupta de clasă, despre crimă și toleranță, despre ură și incest, intuind și demascând adevăruri incomode și lansând astfel o serie de provocări menite a contribui la „necesara metamorfoză a lumii”.

Făcând un prim pas în direcția unei mai bune înțelegeri a „tipologiilor așa-zis «idioate»”, în sensul unui „demers [...] analitic, de tipologie psihologică și de personalitate”, Călin-Horia Bârleanu rescrie, în subcapitolul intitulat „Tipuri umane și arhetipuri: *umbra*, *povestea*, *idiotul*”, povestea celui mai tulburător erou faulknerian, apelând, ca de fiecare dată, la perspectiva psihanalitică, perspectivă care opune cele două arhetipuri, al „bătrânului înțelept” și al „idiotului” (de orice vârstă), pentru a decela sensul „vieții ca o umbră” a bărbatului în vârstă de treizeci și trei de ani, blocat fără voia sa într-o „copilarie fără sfârșit” (sau: într-un „stadiu al oglinzii”), pentru care existența se reduce la o nesfârșită înșiruire de „imagini, sunete, senzații și amintiri dezrădăcinate”, pe care nu le poate trece printr-un filtru de interpretare și sistematizare (sau: de „normalitate”) și la care nu poate reacționa decât aproape exclusiv sonor, disonant, manifestându-și din plin (sau, după cum se spune în *Biblie*: „din preaplina inimii”) suferința, „care nu este mută, ci zgomotoasă și, în acest mod, contagioasă”.

Amintind de *Micul tratat despre nimic* (2001) al fizicianului și matematicianului englez John D. Barrow, subcapitolul următor, „Câteva cuvinte despre *nimic*”, continuă explorarea influenței lui Shakespeare asupra romanului *Zgomotul și furia*. Dacă în întreaga operă a lui Shakespeare *nimicul* joacă un rol extrem de important (iar acesta este doar unul dintre motivele pentru care William Shakespeare e considerat un scriitor de geniu), o semnificație la fel de profundă îi conferă și William Faulkner: *nimicul* omniprezent – deși uneori doar bănuț – reprezintă promisiunea unui nou început: „*Nimicul*, alături de capacitatea lui Benjy de a suferi, [...] promit[e], într-un limbaj simbolic specific mitologiei, *renașterea* sau continuarea vieții [...]”.

Conceptul de „om-oglinză”, care dă și titlul subcapitolului 1.3., câștigă relevanță prin ambele sale componente, întrucât el explică, pe de o parte, faptul că personajul Benjy nu trebuie perceput altfel decât așa cum l-a proiectat autorul, și anume „ca fiu, frate, în definitiv, pur și simplu, ca om” (adică nu, după cum au sugerat unii critici literari, ca ființă semianimalică), iar pe de altă parte, faptul că principalul său rol este, în economia romanului, acela de a „oglinzi” nu doar acțiunile celorlalte personaje, ci și personajele în sine, ca entități care îi populează universul, reacționând la reacțiile sale, fără însă a reuși – sau măcar a-și propune – să exploreze un astfel de univers, aflat într-o totală contradicție

cu ceea ce s-ar numi astăzi, în spațiul anglo-saxon, „zona lor de confort”; dacă există un personaj care să încerce să pătrundă – dacă nu cu mintea, atunci măcar cu sufletul – în universul bărbatului-copil, acesta este sora sa, Caddy, un „imago matern” care generează „trăiri mai degrabă oedipale decât frățești”. Și totuși, Benjy are ceva în comun nu numai cu celelalte personaje ale romanului în discuție, ci și cu alte personaje faulkneriene. E vorba despre ceea ce autorul studiului numește „blocarea în detalii a eroilor lui Faulkner”, argumentând că aceasta „duce la situații care au rămas în literatura universală ca repere” – pentru că orice realitate, tangibilă sau nu (cum ar fi floarea, roata, statuia, gardul, ceasul, banii, umbra, frigul etc.) poate capta, într-un fel sau altul, atenția oricărui personaj, fie a „idiotului” Benjy, fie a „raționalului” Quentin. Diferă – radical – doar modul în care ele se raportează și reacționează la stimulii vizuali, olfactivi sau auditivi din mediul înconjurător, care par a le agasa în egală măsură, de vreme ce „trăsăturile lor sunt, în termenii destinului sau ai inconștientului, similare”.

Un subcapitol interesant este cel de-al șaselea al primei părți, „Structura arhetipală a spațiului faulknerian”, nu în ultimul rând datorită celor patru ilustrații [ex.: „Relief neolitic din Tarxien, în Malta. Vârtejurile reprezintă cârcei de viță de vie”, p. 111]. Dedicat unei familii cu trei fii și o fiică, romanul are patru secțiuni, corespunzătoare celor „patru direcții fundamentale care, odată unite de o mandala, le aduce în același punct central [sic]”. Făcând o corelație cu arhetipurile propuse de C. G. Jung, cercetătorul sucevean se alătură altor exegeți ai operei lui Faulkner, pentru a-i asocia pe cei patru copii ai soților Compson celor patru funcții psihice descrise de psihologul elvețian: pe Benjy – senzației, pe frații săi – sentimentului, respectiv gândirii, iar pe sora sa (precum și pe celelalte două personaje feminine) – intuiției.

Intr-adevăr, unicul mod în care Benjy este capabil de a percepe și de a se raporta la mediul înconjurător îl constituie preluarea de „informații senzoriale”, pe care le procesează după propria-i logică, într-o încercare disperată de a găsi un sens în tot ceea ce se întâmplă în jurul lui – fiind așadar, dacă acceptăm paralela pe care o face Călin-Horia Bârleanu cu studiul *Psihologia desenului la copil*, un tip „haptic” (nu „vizual”): pentru că nimeni nu se gândește să pătrundă dincolo de „idioțenia” lui, încercând să-l redea societății, într-un fel sau altul, și cu atât mai puțin să facă din el un artist, omului-copil (anormal) nu-i rămâne decât să se folosească de impresiile sale „senzoriale, kinestezice, tactile” pentru a face ceea ce face orice copil (normal): „anunță prin plâns atunci când stimulii sunt percepuți ca fiind neplăcuți, dar [...] caută și consolare, dragoste sau afecțiune” – pe care familia sa a decis deja cu decenii în urmă să nu i le acorde; un surrogat de empatie oferă, după cum spuneam, Caddy, sora mai mică, reprezentantă a „tipului psihologic feminin cu origini în inconștientul colectiv” și, tocmai de aceea, singura care are, cu sau fără voia ei, mici revelații privitoare la stările prin care trece fratele său.

Penultimul subcapitol al primei părți, „Câteva cuvinte despre neputință”, demonstrează că „Neputința se întinde, ca o umbră, în forme cât se poate de diferite, peste toată opera lui William Faulkner”, deși acesta pare a o trata „într-o manieră indirectă, fără să o evoce decât în rare ocazii”. Autorul studiului diferențiază, privindu-le ca pe tot atâtea „teme etice și filosofice care împânzesc opera lui Faulkner”, trei tipuri de neputință: cea „de a înțelege sau de a formula un mesaj coerent”, cea „de a ieși dintr-o cutie în care viața a părut întotdeauna simplă și sigură”, precum și cea „de a schimba ceea ce trebuie schimbat, înlocuit”. Nu este vorba aici însă doar despre „neputințele” lui Benjy, ci și despre ale celorlalte personaje din acest roman și din alte opere faulkneriene (în primul rând din nuvela *Ursul*, publicată în 1942, și din romanul *Sanctuar*, publicat în 1931) ori aparținând literaturii universale: romanele *Măgarul de aur* (scris cândva între anii 150-190 d. H.), *Don*

Quijote de la Mancha (1605, 1615) și *Moby Dick* (1851) și nuvela *Metamorfoza* (1915). Ideea neputinței de a se adapta este reluată și în subcapitolul următor, fiind cuplată, de această dată, cu o analiză a semnificației alcoolului atât pentru romancierul însuși, cât și pentru personajele sale: „Alături de alcool nu este așezată doar imaginea tatălui, ci și cea a copiilor [...]. Faptul că beau cu toții, copiind astfel un model comportamental de familie, marcă a întregii regiuni imaginate de Faulkner, evident, arată impactul pe care băutura l-a avut la nivelul imaginării creatorului, ca prezență constantă, imposibil de ocolit.”

Rescrierea „poveștii” lui Benjy Compson continuă și în partea a doua a studiului, Călin-Horia Bârleanu propunându-și să demonstreze, „prin raportarea sau prin compararea lui cu alți eroi, similari, fie prin trăsături, fie prin reacțiile provocate celorlalți”, că „eroul scriitorului american joacă și un rol de supapă, terapeutic, la nivel de grup”; mai precis, că „atunci când avem de-a face cu două personaje similare, în spații culturale diferite, ceea ce acționează din perspectiva motorului de creație este inconștientul și arhetipul, a căror presiune generează metafore aproape identice”.

Uriașii Gargantua și Pantagruel, imaginați în secolul al XVI-lea de către umanistul francez François Rabelais (1483?-1553?), se înscriu în sfera unei alterități absolute – și absolut necesare tocmai abordării și înțelegerii tipologiei psihologice a „prostului” și a efectului exercitat de acesta asupra grupului din care face (totuși) parte, în ciuda faptului că este total diferit. Una dintre cele mai luminate minți ale Renașterii, critic neobosit al mentalităților Evului Mediu și al Bisericii Catolice, Rabelais „construiește într-o manieră clară imaginea, tipologia unui alienat, marcat în principal de neputința schimbării direcției propriei vieți”, viață consumată într-o lume ficțională plină de semnificații ascunse, în centrul căreia se află, fără voia sa, însuși eroul neîncadrabil în tipare, „știntă a tuturor frustrărilor și manifestărilor malițioase” ale celor prea puțin dornici să-i fie semeni.

Privit drept unul dintre cei mai „profunzi” creatori de literatură rusă și universală, F.M. Dostoievski (1821-1881) a scris romanul *Idiotul* în decursul unui singur an – performanță cu atât mai notabilă cu cât intenția sa fusese, de la bun început, aceea de a crea un personaj pozitiv, un om „întru totul sublim”, subsumabil unei tipologiei perfecte. Suferind, ca și Benjy Compson, de o boală prea puțin înțeleasă de cei din jur („o boală stranie de nervi, un fel de epilepsie”), prințul Mișkin percepe realitatea, la rândul său, „fie supradimensionat, fie, de fapt, [...] la adevărata [ei] intensitate, monstruoasă, banală doar pentru structurile psihologice obișnuite”. Deși Benjy doar plânge, strigă, urlă, în timp ce Mișkin vorbește – calm, aproape sfântos –, ei au totuși mult mai multe în comun decât ar părea plauzibil, nefiind altceva decât doi copii cu înfățișare de adulți (context în care sintagma „copil nevinovat” capătă o dimensiune aproape pleonastică), „a căror rațiune de a fi este justificată doar prin eșecul uman în receptarea și clasificarea lor [altfel decât] ca *proști* ori *idioți*”.

Un loc printre marile „nume” ale literaturii universale și-a câștigat, indiscutabil, și românul I.L. Caragiale (1852-1912), în primul rând datorită capacității sale de a „ironiza și camufla, prin diferitele forme ale râsului, teme cu impact social, moral sau, adesea, psihologic”; mai mult, astfel de teme sunt abordate și duse la bun sfârșit sub forma condensată a schiței, a nuvelei, a piesei de teatru – adică, *nu* a romanului. Omul „sucit” imaginat (poate nu în totalitate) de Caragiale își duce zilele în lumea de basm, atemporală, a lui „A fost odată”, lume în care a intrat și pe care o va părăsi altfel decât semenii săi, după ce va fi trecut – spre deosebire de Benjy și de Mișkin – prin toate „etape[le] umane fundamentale [ale] devenirii sale personale, dar și sociale”, lăsând însă în urmă nu numai tăcere, ci și un mare semn de întrebare: ar fi fost oare posibil ca „suceala” celui născut „așa

fără socoteală” și rămas orfan de mic, tipul absolut al *loser*-ului, să înceteze în momentul înhumării sale?

O poveste oarecum similară are și „netotul” Ghimpl, poveste așternută pe hârtie în anii ‘50 ai secolului trecut de către scriitorul american de limbă idiș Isaac Bashevis Singer (1902-1991). Slăbiciunea lui Ghimpl, punctul lui vulnerabil, care îl aduce în centrul atenției nedorite și nocive a celorlalți, îl reprezintă disponibilitatea de a crede orice (și: tot ceea ce) i se spune, „prin intermediul unui exercițiu interior, pe cât de greu observabil sau vizibil lumii, pe atât de adânc înrădăcinat în structura sa”. Singur împotriva unei lumi care conspiră în a-i alimenta, sistematic, această disponibilitate, mințindu-l nu doar cu nerușinare, ci aproape cu sadism, într-un soi de „ritual social în care comunitatea se implică, alimentându-l prin preluarea inconștientă a comportamentului”, Ghimpl rămâne, timp de decenii, „blocat doar în credința lui”, trăind o minciună – până când, bătrân fiind, ajunge la încredințarea supremă: „că nu există minciuni. Ceea ce nu se întâmplă unuia, se întâmplă altuia. Dacă nu astăzi, atunci mâine, peste un an ori peste o sută de ani”.

Unul dintre cele mai pregnante aspecte pe care le au în comun întruchipările literare ale tipologiei „idiotului” îl reprezintă modul în care acestea se izolează de lumea pe care nu o înțeleg/acceptă și care nu le înțelege/acceptă, „mai întâi la nivelul reprezentărilor și al imaginarului, iar apoi la modul absolut, prin boală și moarte spirituală sau fizică”; de fiecare dată poate fi însă identificat și câte un personaj feminin, activ ori pasiv, prezent ori absent (sau: prezent doar în imaginația eroului), care joacă un rol în desfășurarea destinului tragic al acestuia. Este ceea ce a demonstrat Călin-Horia Bârleanu de-a lungul celor aproape 350 de pagini ale studiului său.

Ioana ROSTOȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
ianerostos@hotmail.com

Gheorghe Moldoveanu, Monica Bilauca, *Evoluția limbii române de la origini până în secolul al XV-lea*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, 247 p.

Lucrarea monografică semnată de cei doi autori se prezintă ca un demers științific judicios și se adresează tuturor celor interesați de problemele referitoare la originea limbii române, contextul istoric și lingvistic în care s-a format și a evoluat limba română de-a lungul timpului, până la apariția primelor texte românești. Scopul mărturisit al acestei lucrări este, după cum precizează autorii, refacerea configurației limbii române în diferite perioade de evoluție, „de la stadiul prim, limbă latină, până în secolul al XV-lea, împărțită în două perioade distincte: una până în secolele al XII-lea – al XIV-lea, comună tuturor dialectelor limbii române, și cealaltă, până în secolul al XV-lea, cu restrângerea doar la dialectul dacoromân, de dialectele sud-dunărene ocupându-se dialectologia.” [p. 16]

Autorii optează, în refacerea unui tablou pertinent al limbii române, pentru o organizare clasică a materialului, specifică unei abordări diacronice, dar, în vederea surprinderii unei perspective cuprinzătoare, analizează și includ și raportarea la epocile anterioare, aceasta fiind modalitatea de lucru precizată chiar la începutul lucrării: „descrierea

sistemelor limbii și evidențierea particularităților specifice fiecărei perioade prin comparație, explicită și implicită, cu etapa anterioară sau, mai rar, cu etapele posterioare.” [p. 18]

Volumul este structurat în patru capitole, astfel: primul este consacrat descrierii sistemului limbii latine, al doilea formării limbii române, al treilea românei comune, iar ultimul capitol este dedicat descrierii limbii române între secolele al XIII-lea și al XV-lea, până în faza preliterară. Fiecare capitol cuprinde mai multe subcapitole, care urmează un mod sistematic de prezentare a lucrurilor, pe mai multe direcții; se realizează mai întâi o prezentare generală a perioadei, în care sunt surprinse principalele aspecte referitoare la factorii diverși care au condus la definirea particularităților perioadei, iar apoi sunt descrise modificările apărute în fiecare etapă la nivel fonetic, morfosintactic și lexical. Faptele de limbă teoretice sunt bine exemplificate și, în vederea susținerii validității unei opinii, frecvent apar raportări, comparații ale evoluțiilor unor fapte de limbă românești cu alte situații întâlnite în limbile romanice sau în dialectele limbii române.

Capitolul este precedat de o introducere concentrată în care sunt evaluate concepțiile de sincronie și diacronie, sunt prezentate cauzele schimbărilor din limbă și este susținută cu argumente convingătoare latinitatea limbii române. De asemenea, este menționat stadiul cercetării în domeniu, atât în spațiul românesc, cât și în cel european, rezultatele la care s-a ajuns, preocupările unor specialiști de renume, precum Adolf Armbruster, Eugeniu Coșeriu, George Ivănescu, André Martinet ș.a. Sinteza opiniilor exprimate în diferite lucrări de specialitate este frecvent una critică și este însoțită deseori de informații cantitative, statistici și cifre, care întăresc argumentația. Ne referim aici la procentajele menționate de reprezentanții Școlii Ardelene și de latiniști în susținerea originii latine a limbii române sau la diferitele statistici privind structura etimologică a limbii române din secolul al XX-lea. Pe lângă exemplele pertinente invocate, consemnarea faptelor de limbă este însoțită de observații personale inedite și de problematizări originale, cum ar fi, de exemplu, cea referitoare la distincțiile necesare pentru „a stabili dacă originea unei limbi și măsura în care limba a păstrat elemente din limba de origine sunt două lucruri distincte” [p. 22].

Limba latină, în cele două variante pe care le-a cunoscut, face obiectul primului capitol al volumului. Sunt investigate principalele aspecte referitoare la unitatea și diversitatea limbii latine, izvoarele latinei populare, sunt descrise cele două subsisteme, vocalic și consonantic, din cadrul sistemului fonologic, apoi, pornind de la ideea că latinitatea limbii române a fost demonstrată prin păstrarea morfologiei latinei populare, sunt descrise clasele lexico-gramaticale și tendințele de evoluție din cadrul morfologiei latine. Cu maximă acuratețe și cu o bogată documentare în fapte de limbă sunt prezentate direcțiile principale de evoluție a limbii latine, începând cu raportarea la limba indo-europeană, continuând cu schimbările pe care le-au cunoscut latina arhaică, latina literară și cea populară, până la latina târzie. Direcțiile principale de evoluție caracteristice acestei perioade sunt sintetizate într-un subcapitol separat, intitulat *Evoluțiile din domeniul morfologiei latine*, iar opiniile nu se limitează doar la acest compartiment al limbii, ci vizează și sintaxa propoziției și a frazei. Capitolul se încheie cu descrierea vocabularului latinesc, prin prezentarea nucleului format de cuvintele cele mai frecvente, schimbări în vocabular (dispariții de cuvinte, îmbogățirea vocabularului pe căi interne și împrumuturi).

Elementele de lingvistică internă sunt prezentate de obicei în corelație cu cele de istorie externă, iar capitolul al doilea este ilustrativ în acest sens. Intitulat *Formarea limbii române*, întreaga secțiune se prezintă sub forma unei sinteze critice, din care au fost eliminate ipotezele neverificate, interpretările controversate, detaliile nesemnificative. Teoriile referitoare la patria primitivă a românilor, perioada de formare a limbii române,

limitele în spațiu ale teritoriului pe care s-a format limba română, substratul limbii române, principalele schimbări produse în structura limbii române în perioada de formare, așa cum se reflectă ele la toate nivelurile limbii sunt principalele aspecte investigate. Adevărul științific și istoric cuprins în teoriile referitoare la teritoriul pe care s-a format limba română, punctele de dezacord dintre istorici și lingviști sunt pentru autori prilejuri pentru a aduce clarificări necesare înțelegerii spinoasei probleme a originii românilor.

Pertractările lingvistice continuă în capitolul al treilea cu prezentarea următoarei perioade din evoluția limbii române: *româna comună*. Analizând distincțiile propuse de specialiști importanți, autorii iau în discuție termenii propuși pentru denumirea acestei etape, după care o extindere considerabilă a fost acordată chestiunii referitoare la evoluția dialectelor românești. Folosind metoda reconstrucției, din cauza insuficienței unor dovezi sau atestări ori a caracterului ipotetic al unor fapte, sunt invocate și descrise, prin multiple exemplificări, aspecte referitoare la direcțiile de evoluție la toate nivelurile limbii. Este prezentată succint structura dialectală a limbii române, sunt examinate dialectele în contact, raporturile dialectale, cu trimiteri bibliografice și exemplificări elocvente ce susțin caracteristicile fonetice, morfologice și lexicale. Perspectiva diacronică de prezentare a faptelor de limbă este completată de cea sincronică, și, astfel, se oferă posibilitatea de a urmări dinamica variantelor teritoriale ale limbii române.

Ultimul capitol este alocat descrierii limbii române între secolele al XIII-lea și al XV-lea. Și în acest caz, capitolul de fonetică istorică a fost conceput în așa fel încât să cuprindă doar informațiile esențiale, prin eliminarea cazurilor izolate și a excepțiilor. Paragrafele despre lexic ocupă o parte mai amplă în cadrul analizei, iar elementele de sintaxă sunt foarte puțin tratate, deoarece sunt în număr mic și discutabile.

Fiecare capitol al lucrării are la final, probabil și din necesități didactice, o secțiune intitulată *Verificați-vă cunoștințele*, în care este cuprinsă o listă de teme care vor asigura cititorul de acumulările științifice obținute. Volumul se încheie cu *Anexe*, în care sunt cuprinse texte, scrisori, documente oficiale slavo-române, în care apar fapte de limbă reprezentative pentru ultima perioadă descrisă în lucrare și care înlătură disconfortul care ar fi fost generat de ariditatea tratării teoretice. De altfel, acesta este un demers constant al discursului științific al acestei lucrări, fapt care recomandă volumul ca un foarte util manual pentru studenții filologi.

Cercetarea are la bază experiența didactică a celor doi autori, consolidată în mulți ani de predare și este susținută de o bogată bibliografie de specialitate, lucrări fundamentale de istorie a limbii române, cărți și articole semnate de cercetători de prestigiu, iar rigoarea, claritatea cu care sunt prezentate faptele de limbă și modalitatea accesibilă de expunere a acestora recomandă această lucrare ca una de referință în domeniu și ca un instrument de lucru util tuturor celor interesați de lingvistică și de istoria limbii române.

Niculina IACOB

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
niculinai@yahoo.fr

**Onoriu Colăcel, *Postcolonial Readings of Romanian Identity Narratives*,
Peter Lang, 2015, 258 p.**

Cartea semnată de Onoriu Colăcel, cercetător cunoscut în aria studiilor culturale comparative, centrate pe discursul literar și mediatic¹, reprezintă o contribuție care revizitează analizele discursului identitar românesc din perspectiva teoriilor post-colonialismului. Lucrarea este structurată în șase capitole, inegale ca întindere, totalizând un număr de 258 pagini. De asemenea, volumul include o prefață semnată de Adina Ciugureanu, profesor de Literatură Americană și Britanică la Universitatea „Ovidius” din Constanța.

Primul capitol al cărții, intitulat “*The Romanian Quest for Identity: Culture-bound Storytelling and Postcolonialism*” [*Căutarea românească a identității: Povestirea circumscrisă cultural și postcolonialism*] constituie o introducere într-o problematică specifică spațiului est-european, unde narațiunea legitimatoră prezintă atât în discursul public cât și în operele literare are la bază conflictul dintre moștenirea unui trecut quasi-colonial, când teritoriile din acest spațiu s-au aflat în componența unor mari imperii, și emergența discursului identității naționale. Autorul analizează pe parcursul celor trei subcapitole, teme variate, dar aflate într-o strânsă relație epistemică, dintre care merită amintite: existența unei paradigme postcoloniale în România secolului XX; influența străinilor (anglo-americani) asupra discursului literar românesc; prezentarea punctului de vedere românesc asupra unor chestiuni de natură teritorială și geopolitică prin intermediul publicării unor lucrări în spațiul anglo-american.

Al doilea capitol al lucrării, intitulat “*Documenting the Language of Indictment*” [*Invectiva și recriminarea în limbajul public*], se dorește a fi o radiografie a modului în care este construită propria imagine în discursul identitar românesc în antiteză cu modul de reprezentare a vecinului (considerat, în anumite cazuri, inamic), proces în care se utilizează elemente preluate din cultura vest-europeană, rezultând un soi de „hibrid” propagandistic. Motorul principal din spatele acestui construct istoriografic și literar este, conform autorului, elementul politic, a cărui dorință de întărire și extindere a puterii și influenței îl face să încurajeze o politică naționalistă. Situația mai sus menționată nu este specifică doar perioadei secolului XIX și a începutului de secol XX, regimul național-comunist, condus de Nicolae Ceaușescu, apelând la tehnici discursive similare.

Al treilea capitol al lucrării, intitulat, „*Perspectiva britanică asupra agendei populației băștinașe*” (“*The British Take on What Natives Want*”), este primul lipsit de subcapitole și care poate fi considerat, din punctul nostru de vedere, asemănător unui studiu de caz. Autorul, din dorința de a analiza modul în care anumite informații prezente atât în discursul public românesc cât și în conștiința populară a maselor sunt preluate și transmise publicului britanic, analizează două lucrări scrise în contexte diferite, dar care prezintă anumite problematici într-un mod asemănător. Cele două lucrări selectate sunt: A. Herșcovici Hurst, “*Roumania and Great Britain*” și Maude Rea Parkinson, “*Twenty Years in Roumania*”,

¹ Onoriu Colăcel este autorul a patru volume: “*Mediating and Capitalizing on Cultural Competence: the Contemporary British Novel*”, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2013; “*New Humanities and The Search for a Novel Culture*”, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2014; „*Postcolonial Readings of Romanian Identity Narratives*”, Peter Lang, Frankfurt, 2015, și *The Romanian Cinema of Nationalism. Historical Films as Propaganda and Spectacle*, Jefferson, NC: McFarland, 2018, precum și a unui număr semnificativ de articole, studii științifice și capitole în cărți de specialitate.

Onoriu Colăcel urmărind să demonstreze existența unui „limbaj ideologic” în substratul ambelor cărți.

Al patrulea capitol al lucrării, „*Perspectiva Americană asupra agendei populației băștinașe*” (“*The American Take on What Natives Want*”), este o cercetare similară cazului britanic, analizat anterior. Aceleași instrumente ale analizei de discurs sunt suprapuse de această dată spațiului american, mai exact asupra unor produselor culturale (istoriografice) care militează pentru cauza națională a românilor. Aici Onoriu Colăcel selectează trei lucrări pe care le consideră ca fiind emblematice și anume: A.W.A. Leeper, “*The Justice of Rumania’s Cause*”; Gogu Negulesco [GoguNegulescu], “*Rumania’s Sacrifice. Her Past, Present, and Future*”; Nicholas Lupu [Nicolae Lupu], “*Rumania and the War*”.

Al cincilea capitol al lucrării, intitulat „*Ce își doresc străinii: emanciparea țării?*” (“*What Foreigners Want: Decolonising the Country*”), tratează o serie de teme foarte puțin cercetate în literatura științifică din țara noastră. Divizat în trei subcapitole, în cadrul cărora sunt analizate problematici care țin de memorializarea literară a construcției naționale, dar și de modul în care se face raportarea la „celălalt”, autorul analizează problematica alterității într-o serie de lucrări literare românești care, de cele mai multe ori, îmbină informația istorică cu ficțiunea și au miza de a eticheta și demoniza străinul, în seama căruia erau puse principalele probleme economice și sociale cu care se confrunta populația. De asemenea, același „străin” era cel care atenta la însăși integritatea teritorială a spațiului locuit de români.

Al șaselea capitol al lucrării și cel din urmă, intitulat „*Occidentalizarea ca narațiune circumscrisă spațiului cultural (românesc)*”, (“*Westernization as a Culture-Bound Narrative*”), tratează modul în care este prezentată în diferite surse literare și memorialistice legătura existentă între devenirea culturală și națională a românilor și relațiile acestora cu spațiul occidental.

În concluzie, putem afirma că volumul *Postcolonial readings of Romanian identity narratives* aduce o contribuție importantă la analiza discursului identitar românesc și a surselor sale intelectuale. Bazându-se pe o metodologie interdisciplinară și pe surse documentare diverse, cartea oferă o incursiune bine încheagată asupra momentelor de turnură și a genurilor discursului identitar românesc. În plus, deși propune un evantai conceptual complex, stilul clar și concis al analizei facilitează lectura și face din volum un instrument util celor care caută o introducere în narativa identitară românească și a modelelor sale intelectuale.

Victor SĂMĂRTINEAN

Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române
victor.samartinean@gmail.com

Alina-Viorela Prelipcean, *Verba dicendi în limbile română și spaniolă: privire comparativă*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, 407 p.

Cercetările lingvistice românești din ultimii ani aduc în atenția celor interesați studii notabile dedicate verbelor *dicendi*, clasă lexico-semantică importantă în lexicul oricărei limbi naturale. Un exemplu edificator și laudabil îl constituie cartea Alinei-Viorela Prelipcean, care propune o prezentare a verbelor *dicendi* din perspectiva comparației între limbile română și spaniolă, studiul reprezentând un pas important spre cercetarea contrastivă semantică.

Pornind de la criteriul gramatical (gruparea lexemelor după criteriul morfologic: verbe), autoarea apelează și la coordonate de ordin semantic, având în vedere dificultatea de a delimita între cele două laturi. Astfel autoarea se lansează în analize semantice, bazate pe metoda componențială.

Cartea este structurată în șapte capitole, precedate de o scurtă prefață și urmate de secțiunea concluziilor, de anexe (în care verbele sunt grupate, pentru fiecare limbă în parte, după criteriul etimologic și al definițiilor lexicografice și se oferă un tablou comparativ al verbelor zicerii din limbile avute în vedere), de un rezumat al lucrării în limba engleză și de lista bibliografică a lucrărilor consultate.

Primul capitol, „Argument. Premise. Istoricul problemei” [p. 13-29], plasează cititorul în cadrul contribuțiilor universale la tratarea temei, prezintă reperele metodologice care au condus la selectarea unei metode proprii de lucru și aduce precizări terminologice. Așa cum subliniază autoarea, cercetarea întreprinsă „are în vedere nu doar evidențierea aspectelor comune sau a divergențelor dintre cele două limbi, dar se pretinde a fi și o infuzie de idei noi în materie, menită a sistematiza și a delimita mai bine seria tematică de verbe, cu particularitățile lor distinctive.” [p. 13-14] Delimitarea corpusului a fost realizată pe baza celor mai importante dicționare ale celor două limbi romanice; astfel, pentru limba română: *Dicționarul etimologic român*, al lui Alexandru Ciorănescu (DER), *Dicționarul explicativ al limbii române* – 1998 (DEX), *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), *Micul dicționar academic* (MDA) și *Noul dicționar universal al limbii române* (NDU); pentru limba spaniolă: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (DCE), *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE 1992), *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE 2001) și *Diccionario de uso del español* (DUE). Corpusul întocmit în urma procesului de selecție cuprinde aproximativ 548 de verbe pentru limba română și 541 de verbe pentru limba spaniolă. Elementul hiperonimic, trăsătura comună semantică a întregii clase, este „emiterea de elemente de limbaj articulat” [p. 18] sau „a reda prin cuvinte” [p. 5], definiția verbului *dicendi* din perspectiva autoarei fiind „orice verb în a cărui semnificație este prezentă referirea la limbajul articulat uman” [p. 29]. Având la bază verbele rom. *a zice*, *a spune*, *a vorbi* și sp. *decir*, *hablar*, lista verbelor *dicendi* se extinde, incluzând o serie bogată de lexeme care pot substitui verbele de bază, în virtutea componentei comune obligatorii a folosirii limbajului articulat, dar care prezintă sensuri denotative și conotative numeroase, cu diverse nuanțe semantice și/sau stilistice: negarea (rom. *a nega*, sp. *negar*), interogația (rom. *a întreba*, sp. *preguntar*), valoarea de adevăr a mesajului transmis (rom. *a minți*, sp. *mentir*), cerință (rom. *a cere*, *a ruga*, sp. *pedir*, *rogar*), ordin (rom. *a ordona*, *a porunci*, sp. *ordenar*, *mandar*), dialog (rom. *a discuta*, *a conversa*, sp. *discutir*, *conversar*) etc.

Interesantă este situația așa-numitelor verbe „cu două fețe” (Antonio Escobedo Rodríguez: *a dos caras*), care fac referire atât la planul expresiei (la modul de pronunțare), cât și la planul conținutului semantic: rom. *a articula*, *a silabisi*, *a susura*, *a șușoti*, sp. *articular*, *silabear*, *susurrar*, *secretar* [p. 18-19]. Corpusul cuprinde și verbe a căror valoare de zicere se actualizează contextual, cu condiția ca aceasta să fie lexicalizată, înregistrată în dicționare și ușor recognoscibilă de către vorbitori (rom. *a îndruga*, *a lămuri*, sp. *abucbear*, *cotillear*).

Prezentarea succintă a diverselor contribuții românești și internaționale la studiul verbelor zicerii [p. 19-25] este urmată de schițarea contextului metodologic și a unor perspective de cercetare comparativă, precum și precizări de ordin terminologic, autoarea optând pentru termenul consacrat *verba dicendi*, alternând uneori cu sintagme sinonime (*verbe ale zicerii*, *verbe declarative*, *verbe ale comunicării* etc.).

Capitolul al doilea, intitulat „Verbele zicerii ca elemente ale metalimbajului” [p. 30-44], plasează verbele *dicendi* în metalimbajul oricărei limbi naturale, prin semantica lor fiind

legate intrinsec de procesul de comunicare, întrucât „spun” ceva despre acesta; astfel vorbim despre metalimbaj în cazul terminologiilor literare sau lingvistice specializate, în cazul unor lexeme de tipul *zicătoare*, *proverb*, *narațiune* sau al unor verbe care au utilizare metadiscursivă în vecinătatea vorbirii directe și a celei indirecte (*a spune*, *a zice*, *a întreba* etc.). Verbele zicerii sunt instrumente utile folosite în discursul lexicografic, în explicarea cuvintelor definite [p. 32-34], ori în terminologia teoriei literare (*a expune*, *a fabula*, *a nara*, *a povesti*, *a recita* etc.). Autoarea face o comparație între verbele *dicendi* care circumscriu terminologia de specialitate a teoriei literare din română și din spaniolă (unele extinzându-și utilizarea și în vorbirea curentă), prin raportare la etimologia acestora, cu precizări interesante despre identitatea semantică sau eventualele diferențe de sens. Captează atenția în mod special analiza perechii de verbe rom. *a ura* – sp. *orar*, descendente ale lat. *orāre*, care avea sensurile „a vorbi (în public)” și „(se) ruga”; dacă sp. *orar* are un sens specializat religios, „a se ruga (la Dumnezeu)”, apărut încă din latină, verbul românesc a dezvoltat un sens divergent, „a-i dori cuiva lucruri bune, a-i comunica dorința de a i se întâmpla lucruri bune” [p. 39]. Interesantă este și situația a trei perechi de verbe caracterizate prin existența în română sau în spaniolă a două verbe care se raportează, prin împrumut sau moștenire, la același etimon latin: rom. *a fabula* – sp. *hablar* / *fabular*; rom. *a spune* / *a expune* – sp. *exponer*; rom. *recita* – sp. *rezar* / *recitar*² [p. 39-40].

Capitolul al treilea este o prezentare a verbelor *dicendi* din perspectivă morfosemantică, diacronic (relația cu structurile infinitivale din latină) și sincron (relația cu discursul raportat direct și indirect) în limbile română și spaniolă. Construcția cu infinitivul din latină și-a restrâns semnificativ utilizarea în limbile romanice, pierzându-se aproape complet în română și fiind înlocuit cu utilizarea indicativului și/sau a subjonctivului. În ceea ce privește vorbirea directă vs indirectă, autoarea punctează că posibilitatea introducerii vorbirii directe este una dintre caracteristicile cele mai importante ale verbelor zicerii, însă nu reprezintă un criteriu singular pentru definirea acestora, deoarece există și alte categorii de verbe care pot îndeplini această funcție (ex. *a râde*) [p. 47-48]. În subcapitolul „Comportamentul discursiv”, se delimitează verbul *a zice*, cu corespondentul spaniol *decir*, verb al zicerii prin excelență, care „raportează un discurs în termenii cei mai generali” [p. 50], de restul verbelor *dicendi*, care pot forma discurs citant și aduc un plus de informație despre actul lingvistic efectuat (*a asigura*, *a amenința*, *a concluziona*, *a preciza*, *a ruga* etc.). Interesante sunt verbele *nedicendi* care pot fi folosite pentru redarea vorbirii directe: *a se bucura*, *a ofta*, *a reacționa*, *a tuși*, *a zâmbi* etc., acestea purtând întreaga încărcătură semantică și pragmatică a enunțului citat, un element indispensabil pentru decodificarea corectă a mesajului transmis, prin raportare la contextul comunicațional. Vorbirea directă este o sinteză a două enunțuri, fuziunea a două discursuri generate în situații de comunicare diferite de doi vorbitori distincți cu menținerea mărcilor sintactice inițiale. În schimb, vorbirea indirectă prezintă o gramaticalizare mai ridicată, un singur enunț comprimând ceea ce inițial era cuprins în două enunțuri [p. 52]. Numărul verbelor care pot introduce discurs indirect este redus în comparație cu cel al verbelor care introduc discurs direct.

În subcapitolul „Comportamentul pragmatic” [p. 53 ș.u.] sunt prezentate diverse teorii ale actelor de vorbire. Alina Prelipcean pornește de la clasificările realizate de J. L. Austin și de John Searle și propune o taxonomie riguroasă a actelor de vorbire ilocuționare

² Pentru analiza lexico-semantică a unora dintre acestor verbe, a se vedea și cartea *Verba dicendi, de la latină la limbile romanice: probleme semantice* de Ximena-Iulia Barbu, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, p. 168-169, 169, 179-180 etc.

(cele care interesează din perspectiva discursului performativ), desemnate de verbele zicerii din cele două limbi: 1. asertive, cu subcategoriile a) verdictive (rom. *a se pronunța, a condamna*; sp. *pronunciarse, condenar*); b) asumative (afirmative: rom. *a afirma, a susține*; sp. *afirmar, sostener*; negative: rom. *a nega*; sp. *negar*); c) concluzive (rom. *a concluziona*; sp. *concluir*); d) expozitive (descriptive: rom. *a descrie, a clasifica*; sp. *describir, clasificar*; argumentative: *a argumenta, a explica*; sp. *argumentar, explicar*); 2. declarative – laice (rom. *a pronunța, a proclama*; sp. *pronunciar, proclamar*) și religioase (rom. *a boteza, a blestema*; sp. *bautizar, maldecir*); 3. directive, cu subclasificarea: ordin (rom. *a ordona, a porunci*; sp. *ordonar*); solicitare (rom. *a cere*; sp. *pedir*); rugămintă (rom. *a ruga*; sp. *rogar*); sfat (rom. *a sfătui, a sugera*; sp. *aconsejar, sugerir*); permisiune (rom. *a aproba, a îngădui*; sp. *aprobar, permitir*); interpelare (rom. *a se adresa, a chema*; sp. *dirigirse, llamar*); interogație (rom. *a întreba*; sp. *preguntar*); 4. comisive, cu subclasificarea: promisiune (rom. *a promite*; sp. *prometer*); amenințare (rom. *a avertiza, a amenința*; sp. *advertir, amenazar*); provocare (rom. *a provoca*; sp. *provocar*); 5. expresive, cu subclasificarea: recunoștință (rom. *a mulțumi*; sp. *agradecer*); reproș (rom. *a reproșa, a mustri*; sp. *reprochar, regañar*); remușcare (rom. *a se scuza*; sp. *disculpase*); urare (rom. *a ura*; sp. *desear*); felicitare (rom. *a felicita, a lăuda*; sp. *felicitar, loar*); salut (rom. *a saluta*; sp. *saludar*); injurie (rom. *a denigra, a înjura*; sp. *denigrar, injuriar*).

Nu lipsită de importanță pentru analiza extinsă este scurta trecere în revistă a valorilor tranzitive și intransitive ale verbelor zicerii, cu efect asupra comportamentului acestor verbe în cadrul propoziției sau al frazei, precum și a valorilor aspectuale (verbe *dicendi* perfecte: ingresive și incoative (*a izbucni, a exclama*), rezultative (*a convinge, a demonstra*), reiterative și frecventative (*a relua, a repeta*), egresive și terminative (*a concluziona, a încheia*); verbe *dicendi* imperfective: retrospective (*a rememora*), durative (*a conversa*), prospective (*a prezice*)) și a celor modale (probabilitate, permisiune, interdicție, obligativitate).

În capitolul al patrulea, intitulat „Semantica verbelor zicerii” [p. 70-105], autoarea propune o prezentare a verbelor zicerii din perspectiva diverselor clasificări bazate pe componenta semantică. Pentru a trasa limite clar definite între categoriile de verbe *dicendi* în cadrul unei analize componentiale, autoarea propune o listă de zece seme pe care le consideră relevante: componenta vorbirii (comună tuturor verbelor *dicendi*), informația transmisă, caracterul interogativ, caracterul negativ, atitudinea afectiv-emoțională, reciprocitatea, intensitatea, inteligibilitatea rostirii, registrul și caracterul tehnic al canalului de comunicare. Existența acestor seme poate fi verificată pe o serie de verbe care pot fi grupate în: verbe *dicendi* propriu-zise; verbe care exprimă un ordin, o rugămintă, un sfat; verbe care exprimă o mustrire; verbe care exprimă o supoziție sau o prezicere; verbe care exprimă o negare; verbe care exprimă o interogație etc., clasificare care însă nu poate fi exhaustivă; în plus, în structura semantică a verbelor din categoriile enunțate vor exista unele seme constante ([+ uman]) și unele diferite de la o categorie la alta: trăsătura [+ umor] apare numai în structura unor verbe ca *a glumi*; *a tăișăsi* presupune trăsătura [+ durată], o informație aspectuală; verbe ca *a țipa, a striga, a urla* pot fi folosite cu valori diferite de cele ale zicerii și nu presupun obligatoriu utilizarea limbajului articulat; trăsătura [+ formal] diferențiază verbul *a nara* de *a povesti*. Așadar, o clasificare bazată exclusiv pe analiza componentială a verbelor zicerii se dovedește aproape imposibil de realizat, din cauza eterogenității structurilor semantice, și nu prezintă suficiente beneficii practice.

Verbele care redau metaforic ideea de zicere sunt grupate în mai multe categorii. Verbele comunicării animale sunt verbe care redau comunicarea animală la bază, dar care pot fi folosite cu referire la comunicarea umană, prin asociere metaforică a unor trăsături, atitudini și stări emoționale umane cu unele specii de animale, asociere cu rol peiorativ (ex. rom. *a sâsâi, a șuiera*; sp. *silbar*; rom. *a mârâi*; sp. *gruñir*). O serie de verbe onomatopice,

derivate de la interjecții ce reproduc sunete din lumea extralingvistică, sunt compatibile cu registrul vorbirii umane în ceea ce privește frecvența, tonalitatea, cadența sau durata emisiei sonore: ex. rom. *a scrâșni*; sp. *crujir*; rom. *a se văita*, *a ofta*; sp. *ayear*, acestea din urmă, la limita între verbe *dicendi* și verbe psihologice; *a (se) clămpăni / clănțâni* (fig.) (intrans.) „a flecări”, (refl. reciproc) „a se certa”. Pot deveni *dicendi* și verbe ale proceselor fiziologice (*a geme*, *a râde*, *a tuși*, *a sughița*), verbe ale fenomenelor naturale (*a tuna*, cu corespondentul spaniol *tronar*), verbe ale activităților umane (rom. *a melița*, *a toca*, *a pisa*; sp. *machacar*, *majar*), precum și verbe ale execuțiilor muzicale (rom. *a cânta*, care dezvoltă sensurile figurate *dicendi* „a vorbi mult și fără rost”, „a săcăi”, „a denunța”, în timp ce sp. *cantar* are sensurile figurate „a denunța pe cineva”, „a vorbi pe șleau”).

Interesantă este și secțiunea dedicată analizei sensurilor speciale sau figurate dezvoltate de verbele *dicendi* de bază: *a zice*, *a spune*, *a vorbi*, pentru română, și *decir*, *hablar*, pentru spaniolă [p. 89-101]. În subcapitolul „Semantica zicerii în procesul de comunicare” [p. 102 ș.u.], Alina Prelipcean subliniază ideea că verbele *dicendi* se organizează în jurul a doi poli: polul zicerii și cel al vorbirii. Verbele din prima categorie presupun existența unui colocutor, în timp ce verbele din a doua categorie (*verba loquendi*, în terminologia propusă de Nicoletta Villa) sunt axate asupra procesului de enunțare, existența unui receptor sau a unui mesaj fiind mai puțin relevantă; menționăm câteva exemple din categoria verbelor *loquendi*: *a vorbi*, *a discuta*, *a conversa*, *a pălăvrăgi*, *a trăncăni*, *a bârși*, *a povesti* etc. Verbele care denumesc particularități de articulare în special defectuoasă, implicând uneori factorul emoțional, formează o serie bogată în limba română: *a bâgăi*, *a se bâlbăi*, *a bolborosi*, *a bombăni*, *a fonfăi*, *a îngăima*, *a rârâi* etc. Unele verbe vizează canalul de comunicare, dezvoltând componenta [+ tehnic]: rom. *a telefona*, sp. *telefonar*, cu sinonimele, mai frecvente, din vorbirea curentă rom. *a suna*, sp. *llamar*; rom. *a chatui*, sp. *chatear* [p. 105].

În capitolul al cincilea, „Dimensiunea lexicală a verbelor zicerii” [p. 106 ș.u.], se discută despre statutul important al verbelor zicerii în lexicul unei limbi, fiind de la sine înțeles că orice limbă naturală ar trebui să aibă cel puțin un verb însemnând „a vorbi”, alături de un substantiv ce denumește propriul idiom. Extrapolând, orice limbă romanică are în repertoriul său lexical cel puțin un verb *dicendi* moștenit, care aparține fondului principal lexical al limbii respective. Toate verbele care prezintă trăsătura semantică [+ limbaj articulat] alcătuiesc o clasă de sine stătătoare, cu o oarecare stabilitate și delimitare față de alte clase. Aceste verbe formează „un câmp lexico-semantic bipolar, structurat în jurul a două arhilexeme, și anume verbele rom. *a spune / a zice* și *a vorbi*, respectiv sp. *decir* și *hablar*, care divid câmpul semantic al zicerii în două subcâmpuri” [p. 107]. Arhilexemele câmpului verbelor zicerii pot substitui orice verb *dicendi* care prezintă trăsături semantice distinctive, substituția inversă nefiind posibilă. Analiza semantico-lexicală, mult mai ușor aplicabilă decât cea componentială, presupune delimitarea mai multor subcâmpuri, care uneori interferează între ele.

Interesant în ansamblul lucrării este subcapitolul dedicat familiilor etimologice ale verbelor *dicendi* [p. 108 ș.u.], în care autoarea supune atenției analiza comparativă a verbelor fundamentale (rom. *a spune / a zice*, *a vorbi* și sp. *decir*, *hablar*), urmărind elementele care formează familiile lor lexicale, cu limitare la elementele formate pe teren intern: derivate, inclusiv calcuri după formațiuni străine (ex. *a contrazice*), lexeme obținute prin conversiune (*prezicător*), compuse (*carevasăzică*), menționând tangențial locuțiuni și colocații [p. 120] (*a zice vreo două*, *a zice verde-n față*, *cât ai zice „pește”*, *propriu-zis*), precum și formule discursive în structura cărora apar verbele analizate (*mai bine zis*, *să-mi zici tu mie „cuțu”*).

În capitolul al șaselea [p. 117 ș.u.], se are în vedere statutul în frazeologie al verbelor *dicendi* de bază din cele două limbi considerate. Expresiile idiomatice care conțin

verbe *dicendi* sunt repartizate în mai multe categorii: expresii cu sensul „a vorbi clar” (rom. *a vorbi românește*, *a vorbi omeneste* – sp. *hablar en castellano*, *hablar en cristiano*), expresii cu sensul „a vorbi neclar” (rom. *a vorbi prostii* – sp. *decir estúpideces*), expresii cu sensul „a vorbi exagerat” (rom. *a vorbi ca o meliță / moară* – sp. *hablar como una lora / un loro*), expresii cu sensul „a insulta” (rom. *a-i zice cuiva de dulce* – sp. *decir una fresca / cuatro (dos, tres) frescas*), expresii cu sensul „a minți” (rom. *a vorbi pe ocolite* – sp. *hablar con segundas*, *hablar a medias palabras*), expresii cu sensul „a tăcea” (rom. *a nu zice nici păs* – sp. *sin decir ni pío*). Valoroasă este și scurta secțiune dedicată construcțiilor paremiologice care conțin verbe *dicendi* de bază din română și spaniolă [p. 129-131]. Amintite în capitolul anterior, formulele discursive sunt reluate aici într-o prezentare mai amplă [p. 132-134]: rom. *cum ziceam, după cum (îți) spuneam* – sp. *como te decía*; rom. *mai bine zis* – sp. *mejor dicho, por mejor decir*; rom. *zică ce-or zice* – sp. *digan lo que digan* etc.

Dacă primele șase capitole au oferit o viziune descriptivă, sincronică, asupra verbelor *dicendi* din limbile română și spaniolă, în capitolul al șaptelea, „Structura etimologică a inventarului de verbe *dicendi*” [p. 136-182], se are în vedere perspectiva diacronică. Autoarea încearcă să vadă în ce măsură cele două limbi romanice rămân fidele modelelor latinești sau se îndepărtează de acestea, stabilind statistici ale originilor verbelor, pentru a vedea care limbă a evoluat divergent față de latină și câte dintre lexemele latinești se regăsesc în variantele actuale ale celor două limbi. Corpusul verbelor *dicendi* românești cuprinde 548 de unități, clasificate conform următoarelor categorii etimologice: moștenit, împrumutat din latină, derivat, onomatopeic, calc, împrumut romanic și de alte origini (inclusiv de origine necunoscută). Deși procentajul întrunit de verbele de alte origini este minor în comparație cu cel al verbelor de origine latino-romanică, acesta nu este de neglijat, având în vedere că un verb ca *a vorbi*, de origine slavă, este verb *dicendi* fundamental, în timp ce lat. *loquere*, *parabolarre* și *fabulare* nu s-au păstrat în română. Împrumuturile latino-romanice sunt cel mai bine reprezentate, cu o majoritate covârșitoare a împrumuturilor din franceză. Elementul moștenit este în proporție de aproximativ 11%.

Pentru limba spaniolă, s-au identificat 541 de verbe, ale căror etimologii au fost preluate din *Dicționarul critic etimologic* al lui Joan Corominas. Nu surprinde ponderea semnificativă a verbelor neologice de origine latină. Neașteptat este însă, din punctul de vedere al autoarei, faptul că opt secole de dominație arabă au lăsat urme foarte modeste asupra terminologiei comunicării, fiind identificat un singur verb de origine arabă, *halagar* „a linguși”.

O privire comparativă asupra straturilor etimologice relevă diferențe mari în ce privește împrumuturile directe din latină, împrumuturile din alte limbi romanice și alte surse. Româna prezintă mai multe împrumuturi din alte limbi neromanice (slavă, neogreacă, maghiară, turcă sau germană). Evoluția divergentă a celor două limbi față de latina populară se datorează diferențelor majore de natură istorică (durata contactului cu limba latină sau a influenței latine, populare sau culte, tipurile de stratificări identificabile în structura lexicală a celor două limbi). Contactul limbii române cu limba latină a fost de scurtă durată, în cadrul romanizării oficiale, în decurs de un secol și jumătate. În plan ecleziastic, slavona a fost limbă de cult și de cultură în spațiul românesc secole de-a rândul, lăsând amprente asupra lexicului. Elementele de adstrat în limba română au fost, în perioade diferite, cel slav (slavon, bulgar, sârb, ucrainean și polonez), maghiar, turc, grec, iar în perioada modernă de neologizare, cel latino-romanic. În cazul limbii spaniole, contactul cu limba latină a fost unul multisecular, varianta cultă a latinei continuând să funcționeze ca limbaj liturgic și științific. La elementele de adstrat ale limbii spaniole

(limbile germanice vechi și limba arabă) se adaugă latina cultă, sursă permanentă de neologizare, și alte limbi romanice (franceză, italiană, catalană și portugheză).

Extrem de utile sunt tabelele care cuprind corespondențe etimologice unilaterale (verbul provenit dintr-un etimon latin există în una dintre cele două limbi: ex. lat. *certāre* > rom. *a certa*; lat. *alapāri* > sp. *alabar* „a lăuda”), corespondențe etimologice bilaterale (verbul provenit din latină există în ambele limbi, fie moștenit, fie împrumutat, fie calchiat: ex. lat. *orāre* > rom. *a ura*, sp. *orar*, cele două reflexe romanice având sensuri diferite), corespondențe etimologice multiple (ex. lat. *blasphemare*, pop. **blastimare*, a dat trei forme în spaniolă: *lastimar* „a răni” (moștenit), *blasmar* „a vorbi de rău”, „a acuza”, „a certa” (semicultism) și neologicul *blasfemar* „a blasfemia”, „a ocări”). Autoarea formulează concluzia că elementul latin s-a păstrat într-o proporție mult mai mare în spaniolă, ceea ce nu înseamnă că elementele de lexic nelatine și neromanice din limba română, datorate condițiilor istorice specifice, indică o lipsă de varietate, ci, dimpotrivă, îmbogățesc sensurile verbelor *dicendi*, aducând uneori nuanțe arhaice sau populare.

Analiza verbelor zicerii demonstrează „bogăția de conotații a unora dintre aceste verbe, care realizează simultan mai multe funcții în procesul de comunicare” și „atrage atenția asupra repeziciunii cu care inventarul de verbe *dicendi* se îmbogățește de la o zi la alta” [p. 105]. În concluziile formulate, autoarea subliniază că cercetarea efectuată, fără a se pretinde exhaustivă, a condus la identificarea și la prezentarea unor informații inedite cu privire la verbele zicerii, la inventarul, comportamentul și originile acestora în două limbi înrudite, dar separate de trasee istorice diferite. Limbile română și spaniolă sunt ariile laterale ale romanității, fapt care explică caracterul conservator pronunțat în raport cu celelalte limbi romanice.

Studiul se remarcă prin multitudinea și varietatea problemelor tratate (de ordin gramatical, (morfo)semantic, sintactic, discursiv, metalingvistic, etimologic etc.), care conduc, în mod firesc, la apariția altor chestiuni demne de a face subiectul unor noi cercetări, ceea ce face ca demersul să aibă un caracter științific stimulat. Viziunea aproape enciclopedică, atenția la detalii, prezentarea clară, riguroasă, argumentată, coroborată cu detaliul tehnic, al statisticilor și al tabelelor cuprinse în anexe, profunzimea cercetării, informația acurată, precum și finețea observațiilor și măiestria de a gestiona un material pe atât de interesant, pe cât de eterogen, toate acestea îndreptățesc aprecierea la superlativ a cărții Alinei-Viorela Prelipcean, pe care o putem considera un pas notabil în lingvistica românească, un model teoretic și metodologic în cercetarea interesantei clase a verbelor zicerii din limba română și nu numai.

Iulia BARBU-COMAROMI

Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti” al Academiei Române
iulia.barbu@gmail.com

**Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei*,
 Iași, Polirom, 2017, 254 p.**

Carmen Mușat, teoretician și critic literar, profesor la Universitatea București, își mărturisește în *Argument* intenția vădită de a pune într-o lumină nouă, mai blândă, un

domeniu al studiilor literare – teoria – aflat sub un grad de abstractizare și conceptualizare maxim, fără a-și transforma demersul într-unul pur didactic. Frapează de la bun început recursul autoarei la memorie, încât cititorului nu-i rămâne decât să parcurgă lucrarea pentru a afla tâlcul afirmației: „Mi-a stat alături, în acest demers, copilul care am fost și care, în pofida trecerii anilor, mă însoțește încă pretutindeni.” [p. 19] Desigur că lucrarea nu are caracter memorialistic, nici nu anunță tentația ludicului prin trimiterea către copilărie, ci propune o reconsiderare argumentată a tuturor factorilor implicați în literatură, autor – operă – lector – receptor, văzuți într-o relație de interdependență, care nu poate fi scoasă din contextul istoric, influențând atât conceperea operei literare, cât și receptarea ei.

Lucrarea lui Carmen Mușat debutează cu o parcurgere a istoriei teoriei literare plecând dintr-un punct zero, stabilit în primii ani ai modernismului, și ajungând într-un punct final relativ, căci se deplasează mereu odată cu istoria. Pentru a susține o astfel de concepție, Carmen Mușat „coboară” în istorie identificând „gradul zero al revoluției formelor artistice”, și odată cu acesta și al revoluției teoriilor literare, în momentul declanșării unei „crize prelungite a oricărui tip de autoritate, punând sub semnul întrebării concepte precum identitatea, rațiunea, adevărul, statul ș.a...” [p. 39] La radicalismul formelor artistice, care se rup cu totul de trecut ca urmare a noii ordini în gândire, generată de „moartea lui Dumnezeu”, așa cum arată autoarea, se va alătura teoria, al cărei „punct zero” înseamnă Școala formalistă din Rusia. Aceasta, deși nu acordă importanță biografiei autorului și nici nu corelează intențiile acestuia cu sensul operei, totuși nu neagă istoricitatea implicită a operei de artă și, mergând mai departe, își fondează demersul teoretic ținând seama de interdependența cu biografia/ contextul istoric. Esența afinităților dintre modernism și teorie ca apanaj al criticii, regăsită de Carmen Mușat în fomularea lui Stephen Ross, definitorie și pentru Jonathan Culler sau Antoine Compagnon, este identificabilă în formalismul rus (Osip Mandelștan, Roman Jakobson, Șklovski), care prin contestarea noțiunii de valoare estetică, va pune bazele criticii științifice.

Periplul prin istoria teoriei vizează căutarea noului limbaj în teorie, constituirea lui fiind aproape simultană în spații diferite aflate la mare distanță (Anna Ahmatova și Osip Mandelștan, mișcarea akmeistă în Rusia, Ezra Pound, în America, și apoi Ogden și Richards). „Înrădăcinarea” teoriei în istorie este ipoteza lansată de Carmen Mușat, care denunță New Criticism-ul american preocupat de autonomia operei literare în raport cu autorul ei [1954]. În demonstrarea acestei ipoteze uzează de conceptul de *cronotop*, introdus de Mihail Bahtin, unul dintre cei mai influenți teoreticieni ai secolului al XX-lea, stabilind felul în care istoria/biografia influențează nu doar opera literară, ci și discursurile teoretice asupra literaturii. Scriitoarea selectează atent figuri de teoreticieni pentru care propriile lor studii teoretice au devenit metadiscurs la autobiografia în fața căreia s-au găsit în impas.

M. Bahtin și Erich Auerbach, fără nimic comun din punct de vedere autobiografic, cu apartenență la spații politice, etnice și culturale diferite, primul constrâns la izolare „într-un univers concentraționar unde libertatea de expresie fusese abolită”, al doilea obligat la exil „într-o epocă dominată de ideologia extremă a nazismului”, vor opera modificări substanțiale în constituirea propriului discurs teoretic: Bahtin va alege discursul aluziv, iar lui Auerbach exilul îi va deschide perspective noi asupra conceptelor-cheie *figură* (istoria) și *mimesis* („ca mod de reprezentare a realității în literatură”), dezvăluind totodată un „profil identitar auctorial profund ambiguu, determinat, în bună măsură, de particularitățile biografiei și ale contextului în care Auerbach a fost nevoit să își redacteze studiile literare...” [p. 57]

Receptarea lui Paul de Man, „unul din monștrii sacri ai deconstructivismului american”, el însuși „sub semnul dublului” [p. 62], a fost pusă sub semnul întrebării, atunci când biografia celebrului profesor a fost scoasă la iveală prin amănuntele vieții de dinaintea sosirii sale în America. Autoarea supune atenției eseuul lui de Man, *Autobiografia ca des-figurare*,

cu care își întărește ipoteza înrădăcinării teoriei în istorie, și conchide că Paul de Man „a găsit refugiu în lumea cărților, ceea ce i-a permis să se reinventeze și să dobândească un statut social pe care s-a temut mereu că-l va pierde.” Acesta alege un discurs al tăcerii, văzând însă în lectura altora un „exercițiu necesar de introspecție, un prilej de evaluare și autoevaluare”, „un traseu sinuos către sine însuși” [p. 71], „încercând să atenueze complexul de vinovăție prin scris” [p. 73].

Maurice Blanchot – cu „un trecut politic încărcat, marcat de atașamentul său pentru ideologia fascistă” [p. 74], care a „exaltat violența ca instrument politic”, retras în tăcere după condamnarea fascismului, în 1945, când s-a formulat imperativ „responsabilitatea scriitorului pentru cuvântul scris” [p. 75] – este instrumentat admirativ de către Paul de Man. Faptul, opinează autoarea lucrării, justifică tocmai această dorință a lui de Man de atenuare a propriului complex de vinovăție.

În cazul lui Tzvetan Todorov, structuralismul este corelat cu totalitarismul sub ale cărui constrângeri s-a aflat autorul, iar dispariția treptată a preocupărilor exclusive pentru tehnica literară e generată de schimbarea acestui regim cu unul democratic.

Capitolul *Teoria literaturii – instrument de propagandă* aduce în discuție aservirea esteticului și teoriilor despre el de către ideologia proletcultistă, făcând din artă instrument de propagandă, fenomen declanșat încă din 1905 de Lenin, iar la noi de Ov. S. Crohmălniceanu prin „conținutul socialist” al literaturii care trebuie să reflecte „adevărul obiectiv”. Acest fapt imprimă discursului despre literatură „un caracter *imperativ și prescriptiv* și nu *descriptiv*”, iar cărțile de teorie a literaturii devin „rețetar și un îndrumar de tipul «așa da, așa nu»” [p. 95]. Se naște astfel „o nouă religie – realismul socialist” [p. 95], considerat (realismul n.n) de Carmen Mușat drept „dogmă” exprimând „caracterul compulsiv al rețetarului pseudoteoretic” și aducând cu sine concepte distorsionate, răstălmăcite în spiritul literaturii puse în slujba partidului. Dispar din conștiința noilor „teoreticieni” concepte precum „valoare artistică” și „autonomie a artei” [p. 100], „literatura este programată să răspundă unei comenzi sociale” formulate de partid. În concepția lui Carmen Mușat, emblema deceniilor cinci și șase ale sec. al XX-lea este „deprofesionalizare a demersului critic și a celui teoretic” [p. 103].

În *căutarea autorului pierdut* propune un excurs în teoriile cu privire la „ființarea” autorului în cadrul operei sale și a locului ocupat în relația autor – operă – cititor, începând cu Roland Barthes, care asimilează autorul scripturii sale și mută accentul asupra lectorului. Cu această opinie scriitoarea nu poate fi de acord considerând că textul este rezultatul fuziunii între „*structurile limbii*” (incontrolabile în totalitate) și „*structurile auctoriale*” (tot ceea ce ține de biografia autorului) „difuze în text”, care „îi vor permite cititorului să reconstituie, la sfârșitul lecturii, figura spiritului creator” [p. 110], „*persona, intuită și parțial descoperită de cititor*”. Continuă cu Paul Valery, care „nu cade, totuși, în capcana facilă a echivalării sensului operei cu intențiile operei”. Identifică astfel o primă calitate a „interpretului” operei literare: interpretează textul ca actor, dar și în sens hermeneutic. Textul este o „*capsulă temporală*” conținând în sine o parte din ADN-ul autorului, atât cât e necesar să fie recunoscut de cititor, consideră Carmen Mușat. Opera ascunde în sine asemeni unei „*vizuini*” (R. Kassner, M. Blecher, Norman Manea, D. H. Lawrence, Camil Petrescu, V. Nabokov) și, simultan, ea e „*oglinză*”, prilej de reflectare și reprezentare, ea „dematerializează și dezvăluie simultan, adunând laolaltă identitatea și alteritatea” [p. 115]. Mergând mai departe spre elucidarea relației autor-text, scriitoarea identifică neajunsurile opiniei lui Jean Foucault privind conceptul de „funcție-autor” prin care stabilise clar dihotomia dintre autorii propriu-ziși (scriitorii) și „*instauratorii de discursivitate*”, care „determină și instituie, un anumit mod de gândi și de a scrie, care depășește cu mult granițele operelor lor.” [p. 120]. Foucault exemplificase cu Marx și Freud. În replică,

cercetătoarea face referiri la Jean Rousset pentru care forma și semnificația sunt indisolubil legate, influențându-se reciproc, interpretat aflându-se simultan în interiorul și exteriorul obiectului său. Din această perspectivă, opera literară, prin posibilitățile nelimitate de receptare deținute în mod intrinsec, devine „o perpetuă și obsedantă necunoscută, al cărei mister fascinează.” [p. 126-127]. Carmen Mușat problematizează cu privire la dispariția autorului și „unde poate fi descoperit de cititorul curios?” [p. 128]. Dacă textul nu se poate rupe de biografic și este cale de compensare a unor neîmpliniri ale existenței, dacă cititorul „reinventează” de fiecare dată semnificația operei, oare nu îl re-naște de fiecare dată pe autor „multiplicându-i ipostazele și făcând din el o sumă de posibilități de lectură?” [p. 131]. Cât privește relația intenție a autorului – interpretare, se amintește despre profesorul american E. D. Hirsh și convingerea acestuia că „pentru a putea vorbi despre validitatea (s.a.) unei interpretări, e nevoie ca aceasta să recupereze sensul auctorial” [p. 132], însă scriitoarea nu este de acord cu statutul de autoritate absolută al autorului, reprezentat doar prin textul său în interpretarea cititorului. Autorul rămâne prezent în text prin intenționalitatea sa, este de părere Carmen Mușat.

După discuția purtată despre autor, cartea se focalizează indirect asupra cititorului, mai precis asupra rolului acestuia tocmai în constituirea sensului palimpsestului înțeles ca esență intertextuală a literaturii, având ca punct de plecare „intenția vădită [a autorului] de a suprapune, în aceeași structură, mai multe straturi culturale, mai multe «povești», mizând totul pe acest joc de oglinzi, generator de sens.” [p. 143], joc pe care Carmen Mușat îl numește *suprascriere*, concepută ca „text în text în text”, recognoscibilă mai ales în postmodernism prin „o multitudine de aluzii, de impulsuri ficționale și povești anterioare” ca surse de ambiguitate, cele mai multe vizând personajele, „ființe de hârtie” la a căror alcătuire s-au suprapus și încă se mai adaugă o întreagă rețea intertextuală, ținând atât de reprezentarea și interpretarea autorului, cât și de cititor. Infuzia de intertextualitate se resimte și în privința numelor proprii („abrevieri ale unor povești anume”) ale acelor personaje, care capătă sens „atunci când poartă cu ele o poveste – iar povestea cea nouă, fără să fie o reluare sau o prelungire a celei cunoscute deja, se construiește în relație directă cu cea veche.” [p. 157] Autoarea propune un exercițiu de imaginație din care se poate observa ușor rolul cititorului: „... lectura presupune un dialog continuu între diferite texte și diferiți cititori, un dialog ce are loc și dincolo de limitele unei narațiuni, stimulat adeseori de prezența unor personaje ale căror nume poartă cu ele ceea ce prefer să numesc o «încărcătură culturală».” [p. 160]

Aventurile canonului țin de o nevoie de revizuire periodică a lui, așa cum afirmă Carmen Mușat, acum problematizând cu privire la o legitimitate a democratizării, „câtă vreme în spațiul artei supremația valorii estetice exclude a priori ideea de egalitate a tuturor operelor” [p. 166], și conchide: „canonul este elitist sau nu este deloc” [p. 167]. Opinia este susținută printr-o radiografie a spațiului literar românesc în care conceptul de „canon” a suferit o pervertire în perioadele ce au urmat după Al Doilea Război Mondial, când textul, dar și receptarea lui, au constituit instrumente de propagandă ideologică, principiul valorii estetice degradându-se grav, în acord cu proliferarea cenzurii. Interesantă este recomandarea pe care autoarea o face cu privire la o critică literară pertinentă, care să fie ea însăși făcută urmărind principiul estetic, atât în ceea ce-l privește pe interpretul textului (criticul), cât și privind textul supus analizei și interpretării, fără ca biografia/contextul judecății literare să prevaleze în raport cu valoarea estetică.

Ipoteza despre „sfârșitul”/moartea teoriei literaturii ca știință i se pare puțin plauzibilă autoarei, deoarece atât timp cât textul presupune un emițător (autorul) și un receptor (lectorul) el se reactualizează ca sens, fiind re-creat cu fiecare lectură în care intervine cititorul „cu propria sa lume personală și subiectivă” [p. 166]. În susținerea acestei

poziții Carmen Mușat apelează la punctul de vedere al filosofului Hans Georg Gadamer. O astfel de concepție nu poate să conducă decât spre regândirea și redefinirea conceptelor de „autor”, „narator”, „personaj”, „univers ficțional”, căci „scopul, funcțiile și metodele sunt, în totalitate, supuse unor periodice rearticulări, în funcție de modificările ce survin în fiecare epocă în sfera umanului” [p. 209].

Concluziile formulate de Carmen Mușat explică nu abandonarea metodelor structuraliste de cercetare a textului, ci tocmai această rearticulare a gândirii consensuală cu ipostaza umană ancorată în istoricitatea propriei existențe. Specialistă filtrează acele judecăți de valoare care-i susțin ipoteza, amendează cu discernământ opiniile considerate a fi incomplete și/sau le propune pe cele personale, aducând în lumină propria documentare (dovadă fiind bibliografia foarte amplă pe care a cercetat-o).

Mărturisesc că, la final, pe de o parte, prezența copilului din *Argument* mă trimite la un „moment zero” ca prim contact cu literatura al cititorului Carmen Mușat, care a suferit propriile metamorfoze în receptarea textului și, din nevoia de subordonare prin descoperirea sensului literaturii, care a fascinat, provocat și a „posedat” copilul de altădată, s-a născut preocuparea pentru critica și teoria literară ca posibilitate de a găsi răspunsuri la o serie de întrebări despre propria existență, văzând în cărți „călăuze în aventura căutării sensului” [p. 15], iar, pe de alta, *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei* este ea însăși un exemplu de discurs teoretic regândit, rearticulat prin filtrul biografiei teoreticianului Carmen Mușat.

Iuliana-Anda PĂTRUȚ (NACU)
 Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
andanacu30@yahoo.ro

**Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*,
 Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017, 476 p.**

Orice persoană interesată de literatura română din perioada postbelică nu poate trece cu vederea cartea *Literaturile române postbelice*, scrisă de universitarul orădean Ion Simuț. Lucrarea amplă, de aproape 500 de pagini, alcătuită din patru părți, precedate de un *Argument*, a apărut în 2017, la Editura Școala Ardeleană din Cluj-Napoca și a primit Premiul pentru Critică, Eseu și Istorie Literară, Memorii, Jurnale, Publicistică al Uniunii Scriitorilor. Foarte bine documentată și cu o bibliografie consistentă notată după fiecare subcapitol, lucrarea valorifică rezultatele muncii de cercetare, de mai bine de două decenii, ale istoricului și criticului literar preocupat de soarta scriitorilor și a literaturii într-un regim represiv.

Ceea ce atrage atenția de la început este, cu siguranță, forma de plural folosită în titlu, deoarece, imediat, cititorul se întreabă dacă există una sau mai multe literaturi. Tocmai acest lucru încearcă să demonstreze Ion Simuț, mai ales că problema l-a preocupat încă din 1993 când publica, în „România literară”, articolul *Cele patru literaturi*, iar în anul următor o dezvoltase în volumul *Incursiuni în literatura actuală*, susținând în continuare necesitatea diferențierii discursurilor literare în funcție de atitudinea scriitorilor față de puterea politică.

Cercetarea s-a dorit a fi o reacție la atitudinea indiferentă față de literatura scrisă în perioada postbelică, considerată în totalitate și definitiv compromisă din cauza influenței

politicului. În condițiile în care se credea că totul a fost otrăvit, că nimic nu merită salvat, lucrarea lui Ion Simuț dovedește contrariul, iar atitudinea pesimistă s-a mai nuanțat. După aproape un sfert de veac de documentare în ce privește dictatura postbelică, sinteza lui Ion Simuț despre literatura din perioada de după Al Doilea Război Mondial devine o lucrare de referință datorită abundenței de detalii și de nuanțe. Cum era și firesc, afirmația că putem vorbi de patru literaturi în perioada postbelică (oportunistă, evazionistă, subversivă și disidentă) a stârnit și reacții, unii specialiști confirmând-o (Mihai Zamfir), alții, dimpotrivă, infirmând-o (Nicolae Manolescu).

Argumentul cărții reprezintă răspunsurile autorului la întrebările: „O singură literatură? Mai multe literaturi? O singură istorie literară? Mai multe istorii literare?”. Chiar dacă inițial se creează impresia că istoricul literar intenționează să-l provoace pe cititor, interogațiile devin foarte importante în construirea discursului prin care dorește să ne demonstreze că are dreptate.

Ion Simuț este polemic de la început și afirmă că ideea unei literaturi unice și indivizibile lansată de G. Călinescu în prefața *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* a fost preluată ca un adevăr absolut, ignorându-se contextul politic al apariției cărții.

După ce prezintă cele mai importante criterii (geografic, istoric, tipologic și politic) după care se pot realiza sinteze de literatură română, Ion Simuț dezvăluie intenția de a teoretiza cele patru tipuri de literaturi conturate pe un fond de istorie politică și de a gândi istoria literaturii române postbelice în funcție de conceptele importante. În această situație, istoricul literar își impune concepția despre istoria literaturii pe care o consideră „o confruntare a unor câmpuri de forțe sau tendințe estetice și politice, nu ca pe o înșiruire de tendințe literare ce pot sta foarte bine într-un dicționar de opere.” [p. 19]

Fiind interesat de literatura română din perioada postbelică, Ion Simuț menționează cele mai importante istorii ale literaturii române apărute după 1990 care includ și perioada 1945-1989, evidențiind criteriile urmărite în alcătuirea lor, pentru ca, la finalul *Argumentului*, să ni-l dezvăluie pe cel folosit în lucrarea sa. Apreciază în mod deosebit *Istoria critică a literaturii române* (2008) a lui Nicolae Manolescu datorită îmbinării reușite dintre criteriul estetic și cel istoric, dar și pentru că autorul „scrie cu referințe și cu surse” [p. 16], dovedind că este o conștiință critică aflată în dialog cu alte conștiințe critice, însă nu poate să nu constate că a fost ignorat criteriul politic. Marian Popa scrie, de asemenea, o istorie a literaturii cu multe referințe critice, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2001, ed. II, 2009), o lucrare foarte bine documentată, o enciclopedie care se referă și la seriile geografice, și la seriile tipologice, dar care abuzează de criteriile biografice și politic în prezentarea scriitorilor, prejudiciind astfel operele acestora. Atitudinea critică se manifestă și când este adusă în discuție lucrarea lui Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* (2002). Deși apreciază claritatea lucrării, selectarea scriitorilor valoroși, istoricul literar trece la capitolul vulnerabilități utilizarea neadecvată a cuvântului „comunism”, dar și preluarea, în mod fraudulos, a conceptelor „literatură aservită” și „literatură tolerată”. Nu în ultimul rând, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000* (2005), a lui Alex Ștefănescu i se pare un amestec bizar de scriitori care se intersectează arbitrar. E clar că Ion Simuț a analizat multe studii, lucrări de referință, teze de doctorat despre perioada care-l interesează, a ilustrat, prin cărțile amintite, că există multe feluri de a gândi istorii ale literaturii române și respectă, cu siguranță, efortul tuturor.

Mai mult, este conștient că în contextul globalizării se impun noi criterii după care se realizează istorii ale literaturii și prezintă tendințele cercetării actuale („istorie literară revizionistă”, „istorie literară transnațională”, „istorie literară cantitativă”) prin ochii colegului mai tânăr, Andrei Terian (*Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*) sau prin

contribuția lui Mircea Anghelescu care distinge trei tipuri de istorie literară: „enciclopedică”, „narativă” și „conceptuală” (*Clasicii noștri*).

Demersul său se justifică, deoarece autorul afirmă de la început că nu intenționează să aplice criteriul estetic în realizarea studiului, ci dorește să facă o istorie politică a literaturii române, conștient fiind că literatura nu poate fi analizată și evaluată în afara contextului politic în care s-a desfășurat.

Istoricul literar este foarte bine documentat, aproape exhaustiv, prezintă bine contextul, oferă multe date exacte, explică conceptele, apelează la cele mai credibile surse și încearcă să ne facă să acceptăm punctul lui de vedere, oferă definiții și exemple, dorește să ne încredințeze că în perioada postbelică la noi nu se poate vorbi de „comunism”, că denumirea de „realism socialist”, mai cuprinzător și mai exact, este mult mai potrivită decât proletcultismul și parcă are dreptate. Cert este că unii termeni s-au impus deja în uz, sunt folosiți din inerție de oameni și nu are rost să-i tot schimbăm, de vreme ce chiar specialiștii îi folosesc.

Cercetarea lui Ion Simuț urmărește, așa cum ne avertizează și titlul, cele patru literaturi postbelice (oportunistă, evazionistă, subversivă și disidentă), iar cititorul se așteaptă ca mitul depre o literatură unică, indivizibilă să fie răsturnat, însă reacțiile avizate, apărute după publicarea cărții susțin că nu putem vorbi de patru tipologii literare, ci de patru tipuri de mentalități, de diferite atitudini pe care le-au avut scriitorii față de regimul totalitar sau despre atitudinile psiho-sociale îndreptate asupra creațiilor scriitorilor postbelici, dar și asupra ipostazelor auctoriale.

Ion Simuț realizează o temeinică expunere a perioadei postbelice, urmărește relațiile dintre scriitori și instituțiile politice (Partidul Muncitoresc Român/Partidul Comunist Român, Cenzura și Securitatea) pentru a demonstra că literatura a fost supusă presiunii regimului dictatorial și, de aceea, trebuie cercetată, definită și explicată în funcție de acest aspect, mai ales pentru cititorii mai tineri care trebuie să înțeleagă fenomenul literar postbelic. Deși evaluată uneori extrem de exigent, după criteriile morale și estetice, fiind considerată infestată de politic, literatura scrisă în intervalul 1945–1989 a beneficiat totuși de atenția specialiștilor care au alcătuit istorii literare valoroase care dovedesc că peisajul literaturii postbelice nu este în totalitate deprimant și că există producții ce rezistă chiar și celor mai severe judecăți estetice.

Scriitorul polemizează cu Eugen Negrici pe tema conceptelor de „literatură aservită” și „literatură tolerată” și-l sancționează de mai multe ori, reproșându-i că a preluat termenii de la Mihail Roller și de la Mircea Iorgulescu, însă termenii erau deja folosiți și nu cred că putem vorbi de ignorarea paternității unor termeni și de lipsă de onestitate din partea autorului cărții *Literatura română sub comunism*.

Merită atenție periodizarea pe care o propune Ion Simuț pentru perioada postbelică, făcută mai mult după criteriul istoric și mai puțin după cel estetic. Deși observă suprapuneri între evenimentele socio-politice și fenomenul literar, chiar dacă amintește de întâietăți în reforma literaturii, este conștient că evenimentele istorice nu aduc neapărat și schimbarea imediată a canonului literar, fiind înregistrate destule decalaje. Astfel, perioada 1945–1989 este divizată în 5 etape: etapa de tranziție, între două dictaturi (martie 1945 – decembrie 1947); etapa stalinistă sau a socialismului de tip sovietic (1948 – martie 1953); etapa desovietizării lente, spre un socialism național (1953 – martie 1965); etapa liberalizării perverse (1965 – iulie 1971) și etapa socialismului dinastic (1971 – decembrie 1989).

În aproape o treime din carte, istoricul literar analizează detaliat și decisiv evoluția literaturii române în regimul „democrației populare”, apoi al „victoriei socialismului”, apoi

al „societății socialiste multilateral dezvoltate”. Găsim în aceste pagini adevărate lecții de istorie, deoarece aflăm foarte multe detalii despre funcționarea partidului în timpul lui Gheorghiu-Dej și în vremea lui Ceaușescu, despre dezechilibrele din interior cauzate de evenimentele politice interne și externe, aceste lucruri influențând și reacția scriitorilor.

Se știe că după 1948 și până în 1989 nu mai putem vorbi de o literatură autonomă față de regimul politic, chiar dacă au mai fost și momente în care presiunea politicului mai slăbise. Dacă analizăm relația scriitorului cu puterea politică pe parcursul celor cinci etape, observăm că, la început, partidul nu accepta decât literatura angajată politic și, de aceea, se trece la scoaterea din circulație a multor cărți, la intimidarea, persecutarea și înlăturarea elitelor, fapte care au determinat mari pagube culturii românești. După moartea lui Stalin, regimul politic s-a mai relaxat și a apărut generația '60 care a scos literatura română postbelică din impas. Emulația produsă de scriitorii Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Nicolae Labiș, supranumit „buzduganul unei generații”, a creat speranța unei regenerări și a reabilitării esteticului, iar cititorii au răspuns pe măsură. În etapa liberalizării perverse, nu se poate vorbi cu prea mult entuziasm de o independență deplină a literaturii, se manifestă, ce-i drept, o toleranță față de opiniile care nu sfidează suveranitatea partidului și se continuă supravegherea atentă a scriitorilor, ceea ce demonstrează că „liberalizarea” a fost relativă. Se reorganizează sistemul editorial, se diversifică peisajul revuistic, se permite, totuși, ca scriitori precum Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu să fie reeditați. Este reabilitat Eugen Lovinescu și chiar sunt publicate lucrări ale scriitorilor aflați în exil, Mircea Eliade și Eugen Ionescu. Din nefericire, *Tezele din iulie 1971* aduc din nou zile grele pentru scriitori, deoarece presiunea este din ce în ce mai mare, iar disperarea unor scriitori va duce la disidență. Interesantă în acest sens este mica și estetica monografie dedicată lui Paul Goma, acest „Soljenițin român”, reprezentant prin excelență al literaturii disidente, deoarece ia atitudine și se angajează în lupta pentru apărarea drepturilor omului. Este captivantă și bine-venită digresiunea referitoare la disidența literară de dinainte de Paul Goma care contribuie, de asemenea, la crearea unei imagini mai clare a literaturii din perioada postbelică. Plecarea în exil a unor personalități a provocat un adevărat marasm cultural și parcă nici astăzi nu ne putem reabilita, deși vorbim de trei decenii de libertate.

În penultimul capitol, *Literaturile paralele*, istoricul literar expune diacronic conceptele de „proletcultism” sau „realism socialist”, considerându-i reprezentanți ai acestor mișcări pe oportuniști (A. Toma, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu etc), literatura evazionistă este ilustrată prin activitatea Cercului literar de la Sibiu (Radu Stanca, Ion Negoitescu, Șt. A. Doinaș, I. D. Sârbu, Nicolae Balotă etc.) iar literatura din sau de exil este reprezentativă pentru limbajul subversiv, deși strategiile subversiunii sunt ușor de detectat și la scriitori care publicau în țară (T. Arghezi, Augustin Buzura, C. Țoiu, M. Preda etc).

În ultimul capitol, Ion Simuț reflectează la condiția literaturii în economia de piață pe care o consideră tot un fel de dictatură. În acest context, îi identifică pe „oportuniștii” care scriu, având talent mai mult sau mai puțin (Sandra Brown, James Clavell, Vintilă Corbul, Ion Țugui etc.), dar o fac pentru câștig, pe „evazioniștii” care scriu de dragul literaturii, fără a ține cont de preferințele publicului mediocru și fără a se declara adversari ai pieței (Lawrence Durrell, William Styron, Gabriela Adameșteanu, Petru Cimpoeșu etc.) pe „subversivii” care înțeleg contextul și reușesc să creeze opere de succes (Milan Kundera, Umberto Eco, Mircea Cărtărescu, Radu Aldulescu, Dan Lungu, Filip Florian etc.) și „disidenții” care scriu „împotriva pieței” (Kafka, Joyce, Borges etc.).

În final, se remarcă dorința istoricului literar de a se revizui, de a rediscuta sau recupera canonul literar, deoarece, în actualul context, se vorbește despre „coexistența sau intersecția mai multor stiluri și curente” [p. 451]. Autorii de poezie, se pare, nu mai au

succesul de altădată, întrucât este la mare căutare literatura confesivă. Poezia supraviețuiește doar în cenacluri, spectacole, pe site-urile specializate și în universități, nemaifiind atractivă pentru cititorul obișnuit.

Ion Simuț realizează o sinteză istoriografică dedicată epocii postbelice din literatura română și propune o revizuire a literaturii de după cel de-Al Doilea Război Mondial prin literaturile oportunistă, evazionistă, subversivă și disidentă nu doar pentru literatura română, ci și pentru literaturile din Est care au fost sub influența rușilor până la căderea comunismului.

Dar ideea existenței a patru literaturi diferite într-un context politic ce influențează, într-devăr, literatura li s-a părut specialiștilor prea mult. Deși există multe accepții privind literatura, deși aceasta cunoaște etape istorice diferite în evoluția ei, este inutil să fie divizată în funcție de genuri sau alte criterii și să punem cuvântul la plural. Avem o singură literatură a cărei unitate o dau limba și tradiția.

Analizând reacțiile la cald după apariția cărții, observăm că i se reproșează lui Simuț că tipologia este făcută după criteriul strict politic, că termenii folosiți pentru descrierea literaturii din perioada postbelică (oportunism, evazionism, subversivitate) necesită mai multă atenție pentru că aceștia însumează mai multe aspecte și presupun conjuncturi diferite. De exemplu, literatura oportunistă din timpul lui Dej nu este aceeași cu cea din timpul lui Ceaușescu și L. Bळा și N Stănescu au recurs la modelele interbelice pentru a evita clișeele realismului socialist, dar nu înseamnă că au făcut literatură evazionistă. De asemenea, este sancționat că citează după Wikipedia și că nu folosește explicit unele lucrări trecute la bibliografie.

Ultimul capitol demonstrează nu doar instabilitatea modelului său teoretic, ci și inaderența autorului în raport cu transformările literaturii extrem-contemporane.

Sobru istoric literar pare să nu privească dincolo de liniile propriilor contribuții, iar despre tendințele cercetării actuale vorbește doar când amintește de contribuția lui Andrei Terian. Deși afirmă că face istorie politică a literaturii române din perioada postbelică, nu face trimitere defel la Rancière și la discuțiile despre estetica politicii sau politica esteticii, o referință de neocolit în analiza ideologiilor literare. Simuț nu agreează ideea unei literaturi, ci descrie mai multe serii paralele (geografică, tipologică, istorică, politice) și, chiar dacă evidențiază natura multiplă a obiectului de studiu, guvernat până recent de principiul estetic, cercetătorul nu se arată interesat de o dezbateră referitoare la pluriperspectivismul instrumentelor de lucru și nu participă la dezvoltarea sistematică a disciplinei literare în spiritul globalizării digitale.

Ion Simuț este un important cronicar al fenomenului literar românesc postbelic și ne propune o imagine a literaturii din epoca totalitară până în perioada postdecembristă. Dacă la început literatura trebuia să facă față dictaturii instituite de un partid, cercetătorul este îngrijorat, la final, că literatura se află în fața altei provocări, aceea de a-și păstra drumul drept în economia de piață.

Cartea impresionează prin argumentele expuse, prin informațiile prezentate care descriu legătura extrem de încordată dintre putere și scriitor și prin dorința autorului de a ne convinge că e important să cunoaștem cea mai grea perioadă din evoluția literaturii noastre încheiată de Revoluția din 1989.

Paraschiva BUTNARAȘU (BUCIUMANU)

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
paraschivabuciumanu@yahoo.com

***Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2).
Europe 1850-2014, textes réunis et présentés par Christiane Connan-Pintado
et Gilles Béhotéguy, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, 321 p.***

Depuis la fin de XIX^e siècle, la traductologie s'est intéressé à l'étude d'une problématique particulière et assez intéressante, notamment la littérature de jeunesse. Au cours des années la notion de littérature de jeunesse a été traitée par des spécialistes en traductologie comme Ritta Oittinen, Virginie Douglas, Isabelle Nières-Chevrel, Roberta Pederzoli, Jean Perrot ou Muguraş Constantinescu qui se sont attentivement occupés de définir ce nouveau concept et ont eu une grande contribution dans le développement de la littérature de jeunesse. De nos jours, la littérature dédiée aux enfants est regardée comme un phénomène littéraire, culturel et surtout commercial grâce aux nombreuses traductions et études de spécialité parues sur le marché éditorial et destinées aux enfants et aux chercheurs en domaine.

Le récent ouvrage, *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2). Europe 1850-2014* a été publié sous la direction de Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy, maîtres de conférences en langue et littérature française à l'ESPE d'Aquitaine-Université de Bordeaux ; c'est une deuxième édition, après celle de 2014 issue d'un colloque international tenu à Bordeaux en octobre 2014, qui portait sur les livres pour les enfants publiés en France depuis 1945. Paru aux éditions Presses Universitaires de Bordeaux en 2017, le présent ouvrage se propose d'étudier d'une part, les représentations du masculin et du féminin – *fille* et *garçon* – et d'autre part l'évolution de la problématique du genre à travers les héros destinés aux enfants, ayant comme corpus d'analyse des textes de différents pays d'Europe. Selon les deux coordinateurs « il s'agit ici d'interroger les représentations du genre à travers un éventail de contributions consacrées aux livres pour la jeunesse dans différents pays d'Europe depuis deux siècles » [quatrième de couverture]. Vu la contribution importante dans le développement de la jeune génération, l'ouvrage est inscrit dans le cadre de GENERATIO « programme quinquennal de recherche de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine qui étudie la construction des jeunes générations en Europe du XIX^e siècle à nos jours » [quatrième de couverture].

L'ouvrage est très riche du point de vue théorique et nous avons affaire à un corpus très intéressant et diversifié. Les analyses complexes et parfois audacieuses portent sur des œuvres des écrivains provenant des espaces francophones différents tels que l'Italie, l'Espagne, le Portugal, l'Angleterre, l'Allemagne, la France. Les travaux en question constituent une matière extrêmement dense, complexe et variée avec des renvois bibliographiques indispensables pour la littérature de jeunesse, tout comme pour les traductologues, les traducteurs, les éditeurs ou les étudiants.

Le volume est organisé en trois parties, dont chacune comprend six textes. Les articles de chaque partie s'attachent à présenter, à travers des analyses concrètes, les repères théoriques en matière de représentations du genre dans la littérature de jeunesse ainsi que les exemples des mêmes questions illustrées dans des œuvres des écrivains étrangers. Excepté les trois parties, le volume contient l'« Introduction », la « Table de matière », la « Conclusion », « Les auteurs », la « Bibliographie » qui mentionne plus de 200 références, à partir des travaux classiques sur la littérature de jeunesse jusqu' à ceux plus récents et

novateurs dans le domaine, l'« Index » avec plus de 400 entrées (de Andersen à Aristote, de Charles Baudelaire à Yves Chevrel, de Roberta Pederzoli à Jean Perrot). Pour ce qui est de l'organisation de l'ouvrage les coordinateurs affirment : « L'ouvrage ne se fonde ni sur une chronologie ni sur une répartition géographique, mais s'articule autour de trois axes pour aborder la question du genre : la mise en valeur du féminin, le poids des contextes, les phénomènes de sérialité. Il s'agit soit de porter un regard rétrospectif sur une production ancienne, parfois enfouie, et de la revisiter à la lumière des travaux récents sur le genre, soit de considérer les livres publiés aujourd'hui et le miroir qu'ils tendent au jeune lecteur. » [quatrième de couverture]

La structure de ce volume montre qu'il s'agit d'un travail de qualité de la part des deux coordinateurs scientifiques du numéro. Dans leur ample « Introduction » (*Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (Europe 1850-2014)*), très dynamique et incitante à la lecture, ils présentent le sujet dans son ensemble, introduisent les auteurs et leur point de départ pour l'analyse de la notion du genre dans la littérature de jeunesse. Tous les articles inclus dans le volume discuté ici visent la spécificité des représentations du genre.

La première partie, « Du côté des filles, d'hier à aujourd'hui » (six textes), propose des contributions variées qui mettent en valeur le personnage féminin. Les articles de cette première partie traitent des œuvres de différents genres : scolaire, d'aventure, de science-fiction, publiées en France, Espagne ou Italie et où la femme est étudiée à l'aune de l'émancipation intellectuelle, du rôle dans la société et de la condition féminine dans la littérature de jeunesse. Ce qui nous a attiré l'attention dans cette partie est l'article de Mariella Colin « Un *Cuore* pour les garçons, un *Cuore* pour les filles dans l'Italie libérale (1886-1914) » où l'auteure présente le fameux *Cuore* d'Edmond De Amicis, réécrit en italien sous le titre *Allieve di quarta (Élèves de quatrième)*, qui se propose de donner une version féminine du célèbre roman « tout en conservant le cadre spatio-temporel et les modalités narratives de l'œuvre originelle » [p. 16]. Si le roman *Cuore* s'adresse à un public mixte, garçons et filles, et a été considéré à l'époque l'un de meilleurs livres pour les enfants, la version italienne vise seulement le public féminin. Selon Mariella Colin, *Allieve di quarta* déçoit le public et n'a rien à faire avec la modernité ; dans cette version la femme reste enfermée dans le monde traditionnel et de la soumission, tandis que l'original *Cuore* transmet les valeurs culturelles du pays et unit les générations.

La seconde partie, « Filles et garçons en Europe: normes et contextes », offre six articles s'appuyant sur la même thématique mais à double destination : le garçon et la fille. À travers leurs contributions, les auteurs présentent le contexte des représentations du genre dans la littérature de jeunesse et les normes culturelles du pays cible. Les analyses s'appuient sur des textes littéraires qui viennent de différents pays : France, Belgique, Angleterre, Portugal, Pologne et Scandinavie. Un des articles de la seconde partie nous intéresse particulièrement. Il s'agit de « Être une fille, un garçon dans la littérature de jeunesse au Portugal dans la première moitié du XX^e siècle » qui appartient à Maria da Navidade Pires et Ângela Balça. Nous rencontrons à la fin de l'article des illustrations colorisées qui exemplifient très bien le sujet en question, attirent l'attention du lecteur et incitent à la lecture de l'article. Selon les auteures, « l'article se propose de réfléchir au rôle de la littérature de jeunesse dans la construction de modèles et de contre-modèle féminins et masculins en fonction des contextes sociaux, culturels, historiques, politiques et/ou idéologiques » [p. 147]. Les modèles présentés sont trois femmes écrivaines qui ont eu un rôle important dans la société portugaise. Elles ont défendu les droits des femmes et ont aidé à leur éducation. Nous citons Ana de Castro Osório (1872-1935), Virginia de Castro e Almeida (1874-1945) et Maria Lamas (1893-1983).

La dernière partie, « Configurations du genre dans la littérature sérielle », réunit six travaux qui explorent les phénomènes de sérialité dans des classiques de la littérature de jeunesse publiés en Allemagne, Angleterre, Belgique, Italie de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Nous mentionnons la série du *Trotzkopf*, *Les Chroniques de Narnia*, *Bob Morane*, *Sylvie*, *Le Club de Cinq*, *Princesse favolose*, *Belle astute e coraggiosa* et *Chroniques du monde émergé*. À remarquer l'article de Roberta Pederzoli « Belles, intelligentes, courageuses et... fabuleuses. Deux collections italiennes contemporaines pour les petites filles entre nouvelles configurations de genre et questions traductologiques », qui s'intéresse à deux collections italiennes pour les petites filles de 4 à 5 ans, respectivement de 6 à 8 ans qui mettent en valeur les personnages féminins. Il s'agit de *Princesse favolose* de Silvia Roncaglia et *Belle astuce et coraggiosa* de Beatrice Masini qui présentent les stéréotypes et les anti-stéréotypes des nouveaux modèles féminins.

Comme Christiane Connan-Pintado l'affirme, les filles retiennent plus l'attention que les garçons, même si au début le titre de l'ouvrage place les filles et les garçons à l'égalité. Les articles de l'ouvrage abordent soit le féminin, soit le féminin et le masculin ; aucun ne vise seulement le masculin ; « la balance finit le plus souvent par pencher du côté des filles » [p. 287].

Grâce aux analyses réunies dans ce volume, *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2). Europe 1850-2014* peut être considéré un ouvrage pluridisciplinaire, riche en contributions, qui ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche dans le domaine de la littérature de jeunesse. Il offre également des instruments d'analyse très utiles pour la compréhension des représentations du genre.

Zamfira LAURIC (CERNĂUȚAN)

Universitățile « Ștefan cel Mare » de Suceava
zamfiralauric@yahoo.fr

Silvia Ciubotaru, *Obiceiurile agrare din Moldova raportate la spațiul național*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2017, 682 p.

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași a publicat, în anul 2017, lucrarea cunoscutei cercetătoare în domeniul etnologiei românești Silvia Ciubotaru, *Obiceiurile agrare din Moldova raportate la spațiul național*. Inclusă în colecția „Ethnos”, coordonată de prof. univ. dr. Ion H. Ciubotaru, cartea este a cincea apărută în seria „Tipologii și corpusuri de texte”, și a treia semnată de cercetătoarea ieșeană, după *Folclorul medical din Moldova. Tipologie și corpus de texte* [Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005, 578 p.] și *Obiceiuri nupțiale din Moldova. Tipologie și corpus de texte* [Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, 782 p.]. Cartea *Obiceiurile agrare din Moldova raportate la spațiul național* a fost lansată la Chișinău, în 26 octombrie 2017, în cadrul Sesiunii anuale de comunicări științifice a Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală.

În paradigma folclorică, tipologia folclorică, alături de monografie și atlasul etnografic, constituie unul din instrumentele de lucru esențiale ale disciplinei, prin care specialistul pune în circulație și valorifică documentele etnofolclorice tezaurizate în arhive. În cazul de față, este vorba de valorificarea colecțiilor Arhivei de Folclor a Moldovei și

Bucovinei (AFMB), la a cărei constituire Silvia Ciubotaru a participat încă de la început, din anii 1968-1969, alături de Ion H. Ciubotaru, inițiatorul și coordonatorul proiectului, Lucia Berdan, Lucia Cireș, Constanța Buzatu, toți cercetători la Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor (azi, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”) al Academiei Române, Filiala Iași, beneficiind și de sprijinul unor colaboratori externi.

Cititorul este informat în *Cuvânt înainte* că materialele utilizate în tipologia realizată de cercetătoarea ieșeană provin din două secțiuni importante ale AFMB, răspunsurile la Chestionarul folcloric și etnografic general, înregistrările pe benzi magnetice, precum și din Fondul „Petru Caraman” aflat în Arhiva de la Iași. Cantitatea de informație procesată la alcătuirea tipologiei a fost excerptată din două sute de mape cu fișe din capitolele Chestionarului folcloric și etnografic general (*Credințe și superstiții, Obiceiuri calendaristice și practici magice, Jocuri de copii, Îndelețniciri*) alcătuit în 1971 de prof. univ. dr. Ion H. Ciubotaru, mii de fișe rezultate din investigații speciale asupra datinilor agrare, culegerile personale ale profesorului Caraman și răspunsurile primite de acesta la *Chestionarul folcloric asupra colindatului*, întocmit și pus în circulație de ilustrul învățat.

Volumul *Obiceiurile agrare din Moldova raportate la spațiul național* este structurat în patru secțiuni, prima fiind un amplu studiu introductiv, erudit și captivant deopotrivă, alcătuit din patru capitole: *Introducere* [p. 7-54], *Orizonturi etnologice* [p. 55-134], *Incursiuni mitologice* [p. 135-194] și *Retrospectivă bibliografică* [p. 195-234].

În demersul introductiv, Silvia Ciubotaru se sprijină pe concluziile lui Vasile Pârvan, referitoare la „romanismul agricol” al Daciei și al Moesiei Inferioare, care a rezistat de-a lungul întregului Ev Mediu până în prezent. Deoarece izvoare istorice, descoperiri arheologice și aspecte lingvistice au dovedit că procesul de romanizare a cuprins și zona Moldovei de astăzi, autoarea pune în evidență faptul că tot ceea ce ține de terminologia agriculturii românești – cele mai importante operații agricole, principalele cereale cultivate, spațiile de lucru și uneltele primare – poartă denumiri de origine latină (ex. a ara-*arare*, a semăna-*seminare*, a treiera-*tribulare*; grâu-*granum*, mei-*milium*, orz-*hordeum*; câmp-*campus*, falce-*falx*; furcă-*furca*, seceră-*sicilis*), iar procesul de transformare a grâului în pâine este verbalizat în limba română *numai* în cuvinte de origine latină.

În pagini de fină și atentă analiză, etnologul Silvia Ciubotaru studiază simbolistica și semnificațiile adânci ale aratului, grâului, pâinii-colac, ale rostului lor în devenirea culturală a omului/țăranului, din antichitate până astăzi. Rosturi și semnificații pe care cultura populară românească le păstrează adânc încifrate în folclorul literar, al obiceiurilor calendaristice și familiale, în credințe și datini. Capitolele *Orizonturi etnologice* și *Incursiuni mitologice* analizează aspectele legate de: a) dobândirea și păstrarea terenurilor arabile în cadrul hotarelor satului; b) întreținerea și mijloacele de apărare a culturilor agricole; c) tipologia uneltelor agricole, morile și personajele din jurul lor (*morarul malefic*); d) semnificațiile simbolice (mitice și magice) ale grâului în rituri, legende, basme, colinde și orații agrare; e) sărbătorile calendaristice și practicile magice antrenate de acestea, în centrul cărora se găsește grâul cu puterile lui germinative (*pâinea vie*). Un subcapitol se concentrează asupra universului simbolic asociat ajutoarelor animale în muncile agricole, boii, *trăgătorii cu coarne poleite*. Din mitologia agrară românească, autoarea se oprește pentru început asupra miturilor pluviale (divinitățile furtunii, solomonari, balauri, nori) pe care le analizează în context universal, trecând apoi la panteonul creștin și la cultul Sfântului Gheorghe. Un subcapitol substanțial analizează elementele mitologice ale *Plugușorului*, text arhaic în care eroul central este plugarul mitic, „cunoscător desăvârșit al lucrărilor agrare și un bun conducător de oameni” [p. 155]. Silvia Ciubotaru subliniază dubla funcție pe care o îndeplinește urătura respectivă, cu o multitudine de variante și cu circulație în Moldova

istorică, Muntenia și Dobrogea. Pe de o parte, este „un manual practic, marcând principalele munci și tehnici agrare, iar pe de alta, poemul strălucitor al unui univers mirific, amintind de basmele fantastice.” [p. 155]

Ca element de noutate al demersului științific realizat de distinsa cercetătoare ieșeană, sunt de semnalat prezentarea pentru prima dată în literatura de specialitate și comentariile asupra unor personaje mitice ca: baba grâului („Dar o babî mai ghiboasî,/ Cu săcirea mai întoarsî,/ Pi uni mergé,/ Palancî făcê,/ Uni trânté snopu,/ Sî cutremura locu” – [p. 164]), iepurele grâului, vătaful cerului, spiritul holdei în chip de pasăre.

Retrospectiva bibliografică (re)aduce în atenția cititorilor izvoare istorice, contribuții literare și științifice de referință în literatura de specialitate, oferind o sinteză a numeroaselor cercetări din antichitate până în prezent, care au pus în evidență legătura complexă dintre muncile pământului și mentalitățile magice ale societăților rurale. Seria autorilor români care aduc informații valoroase asupra subiectului începe cu savantul domnitor iluminist Dimitrie Cantemir și se încheie (după parcurgerea a 40 de pagini în care se regăsesc nume de rezonanță ale științei și culturii românești, ale folcloricilor în special: V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, S. Fl. Marian, Petru Caraman etc.) cu volumele publicate de Ion Cuceu și Maria Cuceu, *Ritualurile agrare românești*. I. *Plugușorul în spațiul românesc extracarpatic* (2007); II. *Orații după colind în spațiul intracarpatic* (2008), care conțin și ele corpusuri de texte. Pe acestea le consideră Silvia Ciubotaru generatoare ale unei noi viziuni „asupra întregului repertoriu de orații agrare rostite la cumpăna dintre ani, aducând argumente noi în ceea ce privește unitatea folclorului românesc” [p. 234].

Secțiunea a doua a cărții, *Tipologia obiceiurilor agrare* [p. 235-392] este împărțită în trei compartimente: I. *Obiceiuri legate de cultivarea pământului*; II. *Calendarul agro-pastoral* și III. *Mijloace tehnice agrare*. Sunt de remarcat aici diversitatea și bogăția informațiilor privind funcțiile obiceiurilor agrare, surprinderea dinamicii interne a fiecăruia. Din multitudinea tradițiilor repertoriolate, enumerăm câteva: muncile agricole dar și obiceiurile legate de pomicultură, riturile de fertilitate, de aducere a ploii, simulacrele de sacrificii umane, vrăji și vrăjitori, rodul pământului; departajarea anotimpurilor după sărbători religioase și după evoluția vegetației, demonii vegetaționali, jocuri de copii; uneltele.

Secțiunea *Corpus de texte* [p. 393-574] cuprinde 221 de texte, în cea mai mare parte transcrise de pe suporturi magnetice, respectându-se întocmai pronunția subiecților chestionați. Piesele folclorice sunt împărțite pe specii: incantații, descântece, colinde, plugușoare și urări pozitive la plugușor (sorcove), însoțite de fișele complementare.

Aparatul critic al lucrării conține: *Bibliografie* [p. 575-588], *Indice de localități* [p. 589-612], cu peste 1000 de sate indicate ca loc de proveniență a informațiilor folclorice și etnografice, *Indice de subiecți chestionați* [p. 613-617], *Indice de autori* [p. 619-625] și *Indice tematic* [p. 627-635]. 32 de ilustrații color completează informația densă cuprinsă în monografia dedicată de Silvia Ciubotaru obiceiurilor agrare din Moldova.

În condițiile în care istoria orală și cercetările mai recente de teren au oferit destule mărturii asupra dramei prin care a trecut (trece) satul românesc, nu putem să nu observăm că etnologul Silvia Ciubotaru, prin demersul său științific și discursul erudit prin care își susține afirmațiile, oferă specialiștilor și publicului interesat de cultura tradițională românească nu numai informație de calitate dar și ceva din sănătosul optimism țărănesc, atunci când afirmă: „Ritualul lucrării pământului ne-a modelat caracterul și mentalitățile. Agricultorul a pierdut libertatea avută de vânător în pădurile lui, de păstor în largimea pajiștilor și de culegător în edenul livezilor sălbatice. El creează un univers ordonat în ritmul anotimpurilor, un cadru al responsabilității față de familie și de comunitatea sătească. Timpul rectiliniu este înlocuit de ideea timpului circular, înscris într-un ciclu cosmic. Apare

o nouă mitologie, mai complexă, bazată pe trăirea rituală a lucrării pământului, pe înțelepciunea că răul, amorfia și moartea nu sunt eterne, fiind urmate întotdeauna de benefice reînvieri” (p. 21); coperta IV).

Elena PASCANIUC (CRISTUȘ)
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
elenapascaniuc@yahoo.com

**Muguraș Constantinescu, *La traduction sous la loupe.*
Lectures critiques des textes traduits, Bruxelles, Peter Lang, 2017, 228 p.**

La collection « Nouvelle poétique comparatiste » dirigée par Marc Maufort et encadrée par un comité scientifique international rassemble des travaux donnant de nouvelles perspectives sur un domaine en constante évolution : la littérature comparée. La traductologie et la traduction occupent une place notable au centre des réflexions portant sur la littérature, prouvée par la multitude des publications portant sur le sujet.

La traductologue Muguraș Constantinescu est l'auteure du volume n° 38 de la collection et nous propose de porter « sous la loupe » un nouveau regard sur le phénomène de la traduction. Les lecteurs de l'ouvrage *La traduction sous la loupe. Lectures critiques des textes traduits* sont avertis dès le titre qu'ils ont affaire à quelque chose d'autre qu'un simple survol d'un corpus d'étude, l'auteure en leur lançant une invitation à l'analyse approfondie, passionnante, à l'interrogation fructueuse et stimulante.

La préface signée par Lance Hewson situe cette publication dans le contexte de l'importance en augmentation de la place prise par les problématiques traductologiques et surprend avec un regard critique et avisé les réflexions et la visée qui nourrissent le travail de l'auteure. Hewson salue les mérites de cet ouvrage « érudit » qui, au-delà de la valeur des réflexions d'ordre théorique, est une invitation à la réflexion, à un raffinement constant de la traduction, à une responsabilisation des choix traductifs.

L'autorité professionnelle de Muguraș Constantinescu et ses préoccupations concernant la traductologie et la pratique traductive sont prouvées par une longue liste d'articles et de livres qu'elle a publiés au fil des années, comme résultat d'une recherche assidue et cohérente dans le domaine. Bien qu'une telle présentation impose des limites qui ne nous permettent pas de mentionner une liste détaillée des publications, il nous paraît pertinent de mentionner quelques titres, par ordre chronologique : *Pratique de la traduction* [Suceava, Editura Universității, 2005], *La traduction entre Pratique et Théorie* [Suceava, Editura Universității, 2005] ; *Pour une lecture critique des traductions – réflexions et pratiques* [Paris, L'Harmattan, 2013] ; *Lire et traduire la littérature de jeunesse. Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, [Bruxelles, Peter Lang, 2013].

D'ailleurs, l'auteure-même fait référence à ces deux derniers titres dans l'introduction à l'ouvrage qui fait l'intérêt de notre présentation en précisant qu'il « se veut être une suite » à ces ouvrages dont la « lecture critique des traductions » est le point commun. L'introduction est aussi le terrain où l'auteure trace nettement ses propos : donner au texte traduit la place qu'il mérite, s'orienter vers la quête et non pas vers le jugement et le verdict, vers l'analyse ponctuelle mais mise en rapport avec l'ensemble. Il

faut mentionner le fait que l'introduction prend la forme d'une boîte à outils théoriques employés dans la lecture critique du corpus. De ce fait, nous remarquons le côté didactique de l'ouvrage qui s'adresse également aux novices qu'aux plus expérimentés. Ici, il nous paraît pertinent de signaler que les réflexions de l'auteure nous sont livrées dans un langage clair, accessible et tout aussi rigoureux et pertinent, au lieu du langage hermétique et savant auquel nous aurions pu nous attendre dans ce contexte.

La complexité de la démarche de l'auteure est visible dès la table des matières – neuf chapitres consacrés à des sujets de réflexion et auteurs séduisants et variés : « Parmi les problématiques abordées, on peut évoquer fugitivement les traductions intégrale et fragmentaire, les traductions canonique, caduque et la retraduction, également la version en édition critique et scientifique ; à cela s'ajoutent la traduction poétique, respectueuse des contraintes prosodiques ou adaptée à une sensibilité moderne, l'autotraduction déclarée ou cachée et la réécriture sous l'autocensure. » [p. 21]

Le lecteur commence son périple par une lecture critique des traductions en roumain et des adaptations pour les enfants des contes des Frères Grimm pour continuer dans le deuxième chapitre avec « La traduction face à la gastronomie » où il découvre une fine analyse des difficultés de traduction du livre *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin.

Le troisième chapitre qui porte sur la traduction et les retraductions de *Madame Bovary* est particulièrement riche et raffiné. La chercheuse prend le temps de présenter les traductions en roumain des textes de Flaubert par rapport à leur contexte socio-historique et d'esquisser quelques lignes générales de toutes les traductions en roumain du roman flaubertien. Elle explore dans ce contexte des notions comme « paratexte », « traduction canonique », « retraduction », en soulignant l'importance d'une lecture critique des traductions.

À mesure que le lecteur avance dans le parcours traductologique, autant théorique que pratique d'analyse et de réflexion, il est introduit à d'autres problématiques et découvre d'autres perspectives envisagées. On lui fait connaître des écrivains traducteurs de Maupassant dont les écrits en portent les traces, on le voit introduit à la traduction poétique, réputée pour être une aventure aux multiples obstacles, et à la traduction de l'ironie illustrée par des ouvrages de Raymond Jean et de Pascal Bruckner, traduits en roumain.

Le chapitre consacré à l'autotraduction cachée chez Cioran est particulièrement intéressant par la complexité du sujet abordé. Le lecteur est confronté à un type rare de traduction : « "l'autotraduction cachée", "dissimulée" de Cioran, ou, pour reprendre les paroles d'Irina Mavrodin, "faite par la main de quelqu'un d'autre" » [p. 151, souligné par nous], tout en traitant des problématiques plus générales, comme la position auctoriale et la position traductive, la réécriture, la cohérence globale d'une œuvre traduite.

Une analyse très pertinente d'un projet de traduction et d'édition complexe et audacieux par rapport à l'époque de sa réalisation nous est proposée dans le huitième chapitre. La traduction en roumain des *Anciens Canadiens* d'Aubert de Gaspé s'avère être une entreprise téméraire compte tenu des difficultés à surmonter : la riche intertextualité du texte source, l'introduction d'un livre exotique au public roumain soumis au contrôle idéologique et à la censure imposées par la dictature communiste. Il sied de remarquer la rigueur de l'analyse dont nous pouvons distinguer le côté didactique latent : attention aux détails, composition claire et logique, partant du général par une présentation du contexte de traduction, du directeur de la maison d'édition, de la traductrice et coordonnatrice du projet et des autres collaborateurs vers le particulier par l'examen critique des stratégies de traduction et de l'appareil paratextuel, des jeux de registres, de mots et de langues.

Enfin, le dernier chapitre intitulé *Écritures et réflexions des traducteurs roumains. Historiens, critiques et traductologues* s'ajoute de façon naturelle aux études précédentes, en s'articulant sous

la forme d'une réflexion sur l'évolution du discours sur la traduction. Le lecteur contemporain, instruit ou non-instruit dans le domaine de la traductologie mais ayant un intérêt pour cette problématique, trouvera dans ce chapitre des pages passionnantes sur l'évolution du discours traductologique dans l'espace roumain, en commençant par les premiers textes accompagnant les traductions du XVI^e siècle, continuant par l'essor de la traduction au XIX^e siècle et générateur des textes plaidant en faveur de cet art pour arriver au XX^e siècle où on note l'évolution vers la pensée qualifiable comme traductologique, grâce aux travaux enrichissants de Ștefan Augustin Doinaș et surtout à la carrière prolifique d'Irina Mavrodin. L'auteure rend hommage à ces figures incontournables du paysage traductif de Roumanie pour se pencher vers la fin du chapitre sur l'activité de la chercheuse contemporaine Georgiana Lungu-Badea, traductrice littéraire et scientifique, historienne des traductions et traductologie spécialisée dans le domaine des culturèmes.

En conclusion, ce dernier livre de Muguraș Constantinescu, organisé autour de l'idée de « lecture critique des traductions » annoncée dès le titre, apporte une contribution considérable et précieuse au domaine de la traductologie en général et au domaine de la critique des traductions en particulier. Il s'agit d'un livre innovant, très rigoureux et avisé dans sa logique argumentative, passionnant à lire qui a, parmi d'autres, le mérite de prendre la forme d'un modèle d'analyse passionnante et approfondie. Tout comme un bon investigateur, la traductologue propose et pratique ce qu'elle appelle « la critique de la traduction » guidée par le besoin de comprendre, prenant son temps de l'observation et en se laissant absorbée dans des réflexions, posant des hypothèses et cherchant des solutions, sans jamais déposer les armes. L'auteure nous invite donc, par l'intermédiaire de son ouvrage, à nous munir des qualités d'un investigateur dont l'outil principal est la loupe : rigueur intellectuelle et sens de la méthode.

Marinela RACOLȚA (POPOVICI)

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
marinela_racolta@yahoo.com

Al. Cistelean, *Zece femei*, București, Editura Cartier, 2015, 159 p.

Critic consacrat, autor nu atât al unor studii de referință – în fond, Cistelean refuză orice tip de rigiditate, chiar și aceea universitar-academică, bună platoșă pentru alții –, voce inconfundabilă, creditat mult pentru finețea ochiului său critic și pentru țesătura discursului analitic, Al. Cistelean ne propune în ultima perioadă o serie de volume care aduc în prim-plan o zonă literară (măcar aparent) marginalizată. E vorba despre literatura scrisă de-a lungul istoriei de femei. Este vorba de scriitoare: de femei care, când nu au *croșetat*, au *cochetat* cu literatura. E vorba de cel puțin două volume – *Ardelencele* [Editura Școala Ardeleană, 2014] și *Zece femei* [Editura Cartier, 2015] și de foarte multe „portrete” din presa literară a ultimilor ani. Să fie acesta un act de recuperare și de reabilitare a poeziei feminine? O recuperare și reabilitării a femeii? Sau e la mijloc un pariu ironic?! Nesiguranța pornește din faptul că în aceste volume criticul își exersează, pe un strat poetic minor, fina analiză literară – exersată anterior sau exersabilă oricând pe mari poeți – și simulează tiparul

academic, cu bibliografie recuperată, cu apel la biografie, cu inventarierea volumelor și intersectarea opiniilor critice etc., etc.

Zece femei, cartea lui Al. Cistelean asupra căreia se axează analiza de față, este fără doar și poate o „ghidușie” literară. Încă de la început, cititorul este atras într-o mare farsă la care devine complice (unul naiv?), iar jocul se declanșează odată cu titlul. Într-un timp al clasamentelor și al volumelor de popularizare/ierarhizare, memoria actualizează aproape instinctiv câteva figuri feminine ce ar merita menționate într-un studiu: Regina Maria, Ana Aslan, Marie Curie, și lista poate continua astfel. Pe asta mizează, probabil, și criticul... Și te aștepți, tot instinctiv la o lucrare biobibliografică, cu accente istorice, poate chiar socio-politice pe alocuri, oricum, o lucrare enciclopedică, serioasă, anostă, cu tonalități grave. Și iată farsa: cele zece femei propuse de Al. Cistelean nu au nimic în comun cu lista din mintea noastră. El (ne) surprinde cu nume precum Riria, Elena Farago, Natalia Negru, Alice Călugăreanu, Claudia Milan, Otilia Cazimir, Lucia Alioth, Agatha Grigorescu-Bacovia, Olga Cantacuzino, Sanda Movilă. Surpriza este cu atât mai mare cu cât unele nume din listă intrigă prin ineditul lor, ca să nu mai vorbim de faptul că Al. Cistelean le încorporează în capitole cu titluri tot atât de provocatoare și incitante. Spre exemplu, *Natalia, femeia-drog*, ori *Amante devotate*, ori *Basarabeanca electrică*. Cred că deja scopul a fost atins: cititorul este captivat și irezistibil atras să descopere misterul celor zece personaje, chiar dacă unele de-a dreptul obscure. Al. Cistelean își justifică opțiunea făcând precizarea: „Cele zece poete de aici nu sunt alese pentru merite de artă, deși unora nu le lipsesc. Prioritar a fost însă spectacolul feminității – ori doar al biografiei – lor.” [p. 12] Consider că accentul ar trebui să cadă pe sintagma „spectacolul feminității”, care surprinde sugestiv spiritul cărții.

Cea care deschide volumul este *Poeta Riria*. Cine este ea? Al. Cistelean își începe analiza cu un pasaj nu doar sarcastic, ci și dureros de sincer: „Poeta Riria a făcut amuzamentul criticii de pe la anul 1900. Amuzament e însă prea eufemistic spus; în fapt, e vorba de curată bătaie de joc, fără cele mai mici scrupule de cavalermism sau caritate literară.” [p. 14] Este evident că nu meritul literar i-a captat atenția criticul. Atunci ce? Aflăm, pe parcurs, că Riria este marea pasiune a lui A. D. Xenopol, care pentru a o impresiona a uitat de toate normele și rigorile unei literaturi de calitate și a cedat, nu doar erotic, ci și axiologic vorbind, tentației de a o cuceri: „Omul făcea tot ce putea pentru Riria și nu se da-ndărăt nici de la șmecherii penibile numaidacă. Pentru că *Viața românească* refuza producțiile Ririei (dar nu și studiile lui Xenopol), îi strecoară acesteia trei poeme în articolul *Râșnovul de lângă Brașov* [...]” [p. 17] Cu alte cuvinte, Al. Cistelean scuză naivitatea poetei, dar nu și pe cea a lui Xenopol, care, încurcând planurile, amoros cu cel literar, cade în derizoriu, ajungând a fi ironizat de colegii de generație. Astfel, Ilarie Chendi, pe care Al. Cistelean îl citează în cartea sa, afirma: „În preajma celui mai luminos luceafăr al literaturii noastre a răsărit o stea. E văzută și admirată, ce e drept, numai de astronomii din Iași.” [p. 19]

Interesant este faptul că, deși valoarea literară a Ririei este mai mult decât îndoielnică, Al. Cistelean nu ezită să facă, la rândul-i, o analiză critică a poeziei sale, chiar și așa, provenită dintr-un registru minor al literaturii. Deși registrul ironic e prezent în permanență, el nu-și uită adevărata menire, aceea de critic „Firește că și meditează, pe teme mari și consacrate; *fortunabilis*, bunăoară, tratată cam așa: «E că, după o viață de chinuri și durere/ Tot a vermilor pradă devine mare, mic,/ Și-n pulberea negrită omul dispare, pierde,/ În neantul schimbării unde totu-i nimic!»” [p. 23] Tonul ironic se simte imediat și este evident faptul că acest exercițiu hermeneutic are scopul de a ilustra faptul că poeta nu a fost pe nedrept marginalizată, sau doar pentru niște capricii literare ale unei critici dominate de bărbați. În mod cert, opera scrisă de Riria nu și-a confirmat valoarea nici peste

decenii, când preconcepțiile, ori diferențierile de gen, cu alte cuvinte, alte criterii decât cele estetice, au dispărut.

Dacă e să concluzionăm în legătură cu opiniile lui Al. Cistelean despre poeta Riria, ar trebui să cităm fragmentul „În toată povestea cu poeta Riria există, de fapt, un singur personaj și comic, și tragic deodată; iar acesta nu e, în nici un caz, Riria însăși, care se comportă ca un bun grafoman, și încă unul încurajat cu flatări de genialitate (la care toată lumea rezistă greu). Personajul absolut e, firește, A. D. Xenopol. Nicio lipsă de gust, oricât de rezolută, nu-i poate explica osanalele; și nicio iubire, oricât de oarbă, nu i le poate motiva; ba nici măcar scuza.” [p. 21]

Prin intermediul primului studiu din volum, cel dedicat poetei Riria, Al. Cistelean trasează liniile de demarcație ale abordării inedite pe care o propune, cu acest amestec de biografie, zvonistică și hermeneutică. În cazurile unor poete cunoscute, precum Elena Farago ori Otilia Cazimir, care ies din tiparul prezentat anterior, măcar prin faptul că au figurat la un moment dat în manualele școlare, este interesant de observat dacă abordarea criticului rămâne aceeași cu care ne-a obișnuit în deschiderea volumului, ori dacă se modifică, iar în celelalte cazuri, care rezonează într-o oarecare măsură cu primul prin obscuritatea scriitoarelor, merită observat cum jonglează Al. Cistelean cu metoda propusă, fără să cadă el însuși în capcana derizoriului.

Acestea fiind spuse, să ne îndreptăm atenția către cele două scriitoare, Elena Farago și Otilia Cazimir, care, așa cum precizam anterior, ies din tipar, măcar prin faptul că la un moment dat au figurat ca exemple în manualele de limba și literatura română și au fost considerate „scriitoare adevărate”. Am putea considera că, doar și pentru acest fapt, Al. Cistelean le va oferi clemență, iar tonul acid din studiul asupra poetei Riri va dispărea. Dar acest lucru nu se întâmplă. Criticul rămâne imuabil. După ce face o scurtă prezentarea a biografiei celor două scriitoare, cu toate picanteriile și dedesubturile lor, el ne va oferi și un scurt studiu critic, asta ca să rămână fidel paradigmei inițiate. Prin urmare, nu-l iartă pe E. Lovinescu pentru „slăbiciunea” pe care a arătat-o față de protejata sa, Elena Farago. „Pentru aceleași note, poeta stărnise însă entuziasmul în rafale al lui Lovinescu [...] E greu de priceput cum au venit entuziasmele inițiale, deși ele au fost multe și eminente.” [p. 29] În mod paradoxal, în acest caz, Elena Farago este cea care rămâne sceptică la valul de laude, și nu se pierde atât de ușor cum se întâmpla cu Riri, pe care aprecierile pozitive ale lui A.D. Xenopol o fac să nu mai aibă simțul măsurii „Primul articol dedicat poetei o cam supără pe aceasta prin excesul de galanterie și prin aerul curtezan al notațiilor, căci Lovinescu părea mai impresionat de «degețelul mic și delicat» al autoarei decât de poemele înseși (și se cam juca cu el).” [p. 29] Al. Cistelean nu ratează ocazia de a fi ironic la adresa opiniilor lui Lovinescu, care se pare că dădea mai mare importanță „degețelului” decât poeziei Elenei Farago. De asemenea, el face referire și la faptul că titlul de „poetă” îi producea acesteia repulsie și o oarecare frustrare deoarece „un mic poet e mai mare decât orice mare poetă.” [p. 29] Afirmția este valoroasă prin faptul că poate fi interpretată prin prisma orgoliului feminin al scriitoarei, care încearcă să se afirme într-o lume dominată de scriitori-bărbați și în care poezia feminină era desconsiderată. Desconsiderată din motive juste, sau nu, asta cred că e una dintre mizele volumului lui Al. Cistelean, de a privi cu un ochi critic nepervers de preconcepții, de orice natură ar fi ele, o poezie care face parte dintr-o epocă plină de cutume sociale, politice, literare. Totuși, titulatura de „primă doamnă a poeziei” și succesul poetic al Elenei Farago sunt considerate de Al. Cistelean „făcături” ale Academiei Române; „probabil însă că și atunci premiile Academiei se dădeau cam ca acum, absolut derutant și irelevant.” [p. 31] Tot o „făcătură” este și succesul literar al Otiliei Cazimir, care datorează, consideră criticul, Partidului „Premiul național pentru

literatură în 1937, Medalia muncii în 1949, apoi, în 1964, Ordinul Muncii clasa I. Un mic necaz a avut doar când a fost respinsă la primirea în Societatea Scriitorilor (deși avea deja primele două premii), dar imediat lucrurile s-au aranjat și a devenit membră de frunte. Asta mai ales după schimbarea regimului, căci Otilia s-a avut bine cu noul regim.” [p. 105]

În ceea ce privește poezia scrisă de cele două, Elena Farago și Otilia Cazimir, Al. Cistelean oferă o analiză critică foarte fină, confirmând odată în plus abilitățile sale hermeneutice. Astfel, Elena Farago este poetă cu valențe sămănătoriste, considera criticul, care a fost „modernizată” forțat de E. Lovinescu, prin modernizare înțelegându-se faptul că versurile ei capătă neconvingătoare inflexiunisimboliste „Tehnic vorbind, Elena Farago nu-i decât un Minulescu monoton, refulat în suspine și nostalgii bemolizate.” [p. 39] Nici poezia Otiliei Cazimir nu iese mai bine de sub lupa lui Al. Cistelean „Senzațiile Otiliei sunt însă întotdeauna prelucrate după canon estetizant, sunt «delicate» și «frumoase», ori baremi elegante, așa că «prospețimea» lor trebuie înțeleasă ca fără direcțețe. Și-n plus sunt, de regulă, senzații «descriptive» încadrate într-o pictură narativă, în micro-pasteluri epicizate, dar puse, firește, să illustreze stări.” [p. 112] Astfel de observații substanțiale pe texte „de nișă” relevă ochiul fin al criticului, un bun diagnostician, așa cum ni-l amintim de pe vremea când ținea rubrica de *Poșta redacției*, la *Familia*. Sarcasmul – ori poate cinismul?! – lui Cistelean merge până într-acolo încât să amintească de nefericita poezie ideologică pe care Otilia Cazimir a practicat-o la un moment dat și pe care acesta o vede ca pe un antidot (ce antidot!) la timiditatea și pudoarea afișate în lirism până atunci „Poeta s-a făcut însă optimistă și încrezătoare chiar și-n poemele confesive, de parcă partidul ar fi lecuit-o de doliul de dinainte și i-ar fi întors elegia în euforii participative.” [p. 117]

Atenția criticului se îndreaptă mai apoi asupra unor cazuri ce par toate a se încadra în același tipar, literar și moral: Natalia Negru, Alice Călugăru, Claudia Millan, Lucia Alioth, Olga Cantacuzino, Sanda Movilă. Din listă trebuie exclusă Agatha Grigorescu-Bacovia, care, deși tot poetă simbolistă, se detașează printr-un profil biografic mai decent, dacă putem să-l numim așa. Practic, deși toate sunt poete ce cochetează cu simbolismul, ori sămănătoriste cu trăsături simboliste, trăsăturile biografiei lor par copiate de la una la cealaltă. Astfel, dacă pe Natalia Negru o numea „bombă cu hormoni”, iar scriitura ei era „orgasmică”, pe Alice Călugăru o descrie drept „o aventuristă și o tupeistă”, iar în poezia ei „Alice și-a descoperit acum regimul de combustie și registrul de explozie senzuală și pasională, frecvența de febre participative. Ea are vertijul intensității, al senzoriului drogat.” [p. 77] Cele două mai au în comun și faptul că ambele au provocat tragedii amoroase. Natalia Negru este responsabilă, indirect, de moartea lui D. Anghel, care, gelos din fire va muri împușcat într-un duel provocat chiar de el: „Deși veșnic provocator de ducele, Anghel a fost nevoit să împrumute pentru asta pistolul lui Minulescu, cauzându-i apoi acestuia remușcări [...] Dacă moartea e, cum zice Graham Greene, «o dovadă e sinceritate», Anghel a dat-o.” [p. 53]

Tonul nu se schimbă nici în ceea ce le privește pe Claudia Millan, Lucia Alioth, ori Olga Cantacuzino. Claudia Millan este „sensibilă și emancipată și senzuală și delicată” [p. 87], dar în același timp senzualitatea și magnetismul ei sunt „fatale”. Același termen – fatal – este folosit și în cazul Luciei, o „femeie interesantă, poate chiar cu fascinație fatală” [p. 118]. Tabloul este completat de „feminitate imperială [...] superbie zeiască” [p. 120]. Olga Cantacuzino este caracterizată în aceleași note: „Trebuie să fi fost ceva nebunie cu fata asta, ceva eminent electric, de vreme ce întâlnirile cu ea au efecte atât de răvășitoare.” și, ca să nu uităm de micile plăceri nevinovate ale lui AL. Cistelean „Din păcate, Olga, fără stare, mereu cu piper pe coadă, pleacă la Paris.” [p. 140]

Cât despre scriitura lor, aprecierile nu diferă prea mult de cele din descrierile fizice. Poeziile par că își copiază autoarele cu asemenea finețe încât capătă aceleași coordonate – senzuale, voluptuoase, electrice, fatale. Prin urmare, comentând poezia Nataliei, Cistelean afirmă: „Reveriiile ei senzuale (oricât ar fi ele deplasate în contexte exotice și «decontextualizate» biografic) au rafinement și magie perversă.” [p. 94], iar în cazul poeziei Luciei, făcea următoarea observație „Lucica vorbește de-a dreptul din transcendența inaccesibilității și cu un dispreț și o greață atât de radicale că ți-e jenă să-i fii, ca bărbat, fie și simplu cititor.” [p. 121] În cazul Olgăi, criticul nu se mai poate abține „Eh, de-ar fi poezia Olgăi cum era Olga!” [p. 141] Sarcasmul (poate și admirația de la distanță?) este evident; totuși, menirea unui critic este menire: „când scapă singură în versuri, are imediat gustul extazelor și prinde spontan ritmul senzual al trăirii ca pură voluptate: «Mă topesc în vederea din jur; gustul lumii,/ ca din fagure mierea, ca laptele mumi/, în făptura mea-ntreagă îl mistui, îl mulg./ Un avânt îmi e vrerea și mușchiul – un fulg» (*Prispa*).” [p. 143]

O notă discordantă cu acest tipar al femeii-poete-senzuale o face Agatha Grigorescu-Bacovia. Fidelă soțului eipână la a deveni un avatar, un epigon al acestuia, Agatha este o femeie „serioasă”, în primul rând „Și e foarte țațoșă ca soție a Poetului, abia putând umbla de țepeneala propriei vanități și făcând lumii un serviciu pentru că se lăsa văzută; cel puțin așa i se părea fiicei lui Vladimir Streinu.” [p. 127] Cu toate că poeta e devotată ca o umbră soțului, poezia se încapățânează să nu se „bacovienizeze”, iar criticul nu pierde ocazia de a observa ridicolul situației, estetic vorbind: „Oricât de bine ar fi deprins bacovianismul, Agatha tot bijuterește lucrează: «Nu pot sfărâma/ Diamantul/ Șlefuit/ Din migala/ Durerilor...// Nici năframele/ Țesute în/ Aurore de lacrimi/ Cu luceferi/ De dor...» (*Anii*). Un fel de *Cântarea Cântărilor* se vor fi vrut *Șoaptele iubirii* [...] Fatal! Bijuteriile n-au cum lipsi de niciunde la Agatha; și nici referințele funebre, când îl îngână pe Poet. Sinteza nu iese însă. Pietrele prețioase ale Agatheii nu se bacovianizează nicidecum.” [p. 136]

Volumul de *biografie-critică-critică a criticii* se încheie, asemenea unui cerc, cu figura ultimei „neveste simboliste” – Sanda Movilă. Și aceasta, asemenea Agatheii, este o figură feminină docilă, dar totuși, criticul apreciază la ea originalitatea: „Sanda are orgoliul individualității și cel puțin nu stă, ca altele, în umbra soțului, făcând parazitism casnicoliterar (ori în cazuri fericite, simbioză); e și mândră, nu doar conștientă de asta.” [p. 151] Dar aprecierile lui Al. Cistelean se opresc aici, căci poezia este o altă poveste. În linii mari, poezia se poate rezuma astfel „Sentimentalismul – și un oarecare paroxism senzual – iese deasupra în efuziunile directe (așa că mai bine că n-a ascultat de Vladimir), cam prea patetice și clamative: «Te-aștept cu toate porțile deschise,/ Cu drumuri preschimbate în roșii crini,/ În ochi cu-o-ntreagă primăvară în simțiri/ Și-n suflet cu o lume ne-nțeleasă de abise...// În albul meu iatac pictat cu vise/ Aprins-am lampa caldă-a așteptării,/ Pe mâini mi-a înflorit sărutul înnoptării» [...] Senzualismul ia foc și abia poate fi domolit de turnura alegorizantă.” [p. 154] În concluzie, Al. Cistelean se arată îngăduitor „Între poete, nu-i Sanda cea mai neînsemnată.” [p. 159]

Cu aceste ultime pagini, dedicate Sandei Movilă, volumul *Zece femei* se încheie. Și ce rămâne în urmă? Ce gust percepe încă, după lectura cărții, mintea obosită de studii academice impersonale (măcar de-ar fi așa)? În fond, ce fel de carte este aceasta? Biografică?! Un studiu critic? Un simplu *joc* cu femei pentru bărbați rafinați? Aerul de seriozitate academică e denunțat ca fals, iar vocea criticul literar se dedă cu lejeritate uimitoare sarcasmului, ironiei, farsei, spiritului ludic, *cancanului*. Când nimeni (sau aproape nimeni) nu mai citește critică literară (decât utilitarist – adică pentru întemeiere de teze de doctorat), Al. Cistelean ne obligă la o lectură de plăcere, căci, la rândul-i, scrie o critică de

plăcere. Ineditul cărții este tocmai acesta: un nou mod de a face critică literară, într-o manieră „ghidușă”, astfel încât cititorul să nu se simtă împovărat de rigorile limbajului academic și să parcurgă volumul cu aceeași plăcere cu care ar parcurge orice carte de beletristică. Ori poate de sociologie, dacă luăm drept temă secundară eterna relație dintre bărbați și femei.

Anca Elena ALECSE (PUHA)

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
ancaelenapuha@gmail.com

**Lucia Țurcanu, *Manierismul românesc. Manifestări și atitudini*,
 Chișinău, Editura Cartier, 2015, 232 p.**

Plecând de la ideea că literatura română s-a construit prin arderea etapelor, Lucia Țurcanu, în lucrarea numită *Manierismul românesc. Manifestări și atitudini*, urmărește manifestarea conceptului european de *manierism* între anii '70 - '80 ai secolului al XX-lea în literatura română. Având un catalizator interogativ – Există cu adevărat un manierism românesc? – cercetarea urmărește să stabilească „hotarele» cronologice ale evoluției conceptului în cauză în context românesc” [p. 4], investigând procesul pătrunderii și asimilării retoricii manieriste pe teren autohton. Gândită ca o cercetare deductivă, lucrarea este structurată în patru capitole, precedate de un argument, la final fiind completată pe lângă concluzii de o antologie de poezie manieristă românească.

Urmărind și o revalorificare a manierismului, ce mai păstrează încă anumite implicații peiorative, Lucia Țurcanu observă că acesta „nu se impune doar ca un concept ce definește momentele de «colaps» artistic” [p. 4] și îi asumă o dublă motivare ce are pe de o parte o premiză socială (nevoia creatorului de a evada dintr-un mediu alienant, dezumanizant) și pe de altă parte o premiză estetică (aversiunea față de formulele și tehnicile învechite și implicit descoperirea unei noi estetici prin experiment).

Viziunea scriitoarei susține demitizarea conceptului și eliminarea preconcepțiilor ce așează manierismul într-o zonă a subversiunilor estetice nefondate, prezentându-l ca pe un fenomen tranzitiv natural prin care creatorul neagă lumea ce și-a pierdut valorile și încearcă să se desprindă de tiparele vetuste ale artei. Implicațiile unor astfel de demersuri, ce urmăresc în fapt nu atât distrugerea universurilor ce nu mai satisfac eul creator, ci construirea unor lumi noi, nu pot fi decât șocante, extravagante sau bulversante cu atât mai mult cu cât creatorul *manierist* este un experimentalist în sensul absolut al cuvântului. Încercările acestuia, în ciuda aparenței haotice și distrugătoare, capătă sens prin dubla legitimare enunțată de scriitoare, căci ele nu sunt neasumate și produse întâmplător, ci sunt inițiativele unui spirit creator inovativ.

Actuală prin intenția de a identifica și redefini un fenomen literar cu efecte „ecou” în evoluția liricii românești, care din cauza ambiguității conceptuale rămâne încă insuficient discutat, *Manierismul românesc. Manifestări și atitudini* este un demers binevenit între teoretizările ce încearcă o recontextualizare a fenomenului european pe teren autohton. Necesarul excurs conceptual, care ocupă primul capitol al cercetării, presupune reiterarea teoretizărilor ce stau la baza unora dintre cele mai importante studii străine și românești între care *Le maniérisme*

italien de Pierre Barucco; *Ideea* de Erwin Panofsky; *Literatura europeană și Evul Mediu latin* de Ernst Robert Curtius; *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 și în prezent și Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică* de René Gustav Hocke; *Manierism și asianism* de Tudor Vianu; *Marino și Góngora* de G. Călinescu; *De la baroc la clasicism, Clasic – romantic – baroc – manierism* de Matei Călinescu; *Introducere în universul manierist* de Nicolae Balotă; *Pontormoși manierismul* de Victor Ieronim Stoichiță; *Manierism, baroc* de Nicolae Manolescu sau *Baroc și manierism* de Ion Istrate.

Mergând pe urmele scriitorilor europeni consacrați, Lucia Țurcanu alege să preia teoretizările pe care le consideră relevante, evitând sintetizările polemicilor și expunerile „bătăliilor de vorbe” care s-au dus de-a lungul timpului. Discursul ei suficient de concis accesibilizează atât înțelegerea conceptului și a curentului literar și cultural, cât și a distincțiilor între manierism și baroc. Studiile amintite mai sus, folosite ca bază teoretică, punctează fisurile în receptarea manierismului, asigurându-se astfel o oarecare empatie a cititorului care înțelege dificultățile cu care se luptă scriitorul ce se aventurează într-o „călătorie” analitică ce are ca promotor un concept atât de contorsionat.

Căutându-și locul între studiile românești consacrate ce urmăresc identificarea și consolidarea imaginii manierismului în literatura română, cercetarea propune în cel de-al doilea capitol al lucrării o încercare de realizare a corespondenței între manierismul european și cel românesc manifestat până în anii ‘70 ai secolului al XX-lea. Plecând de la concluziile Elvirei Sorohan care îl consideră pe Dimitrie Cantemir inițiatorul manierismului românesc, Lucia Țurcanu propune propria galerie de scriitori ce uzează de recuzita manieristă, atenționând însă asupra faptului că aceștia nu sunt scriitori „manieriști”, ci doar „tehnicienii” care preiau din imaginarul și formulele manieriste pentru a-și depăși propriile limitări artistice, iar „adevărații manieriști se vor impune la răscrucea istorică, social-politică sau estetică a epocilor, într-o perioadă de criză, de descompunere.” [p. 34] Lucia Țurcanu identifică un manierism premodern – *anacreontic* (observat la poezii Văcărești, la Costache Conachi și într-o mică măsură la Mihai Eminescu) și un manierism modern *para-retoric* în poezie (observat în poeziile lui Alexandru Macedonski, Eugen Jebeleanu, Alexandru Robot, Dan Botta, Mihai Moșandrei, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu) și în proză (observat în romanele lui Eugen Barbu și Fănuș Neagu).

Deși captează atenția cititorului prin obiectivul destul de ambițios enunțat la începutul capitolului, Lucia Țurcanu evită să realizeze analize profunde, trecând numai în revistă câteva tehnici și formule utilizate de scriitorii acestei perioade, mizând pe faptul că aceștia stau sub zodia *manierei* și nu a *manierismului ca modus vivendi*. În lipsa unor observații care să argumenteze mai detaliat această ipoteză devenită criteriu de selecție, principiul enunțat rămâne din păcate insuficient discutat și așează într-o lumină nefavorabilă întregul capitol.

Chiar dacă Lucia Țurcanu nu își propune să intre în detalii atunci când analizează scriitorii din prima jumătate a secolului al XX-lea, ci doar să-i amintească și să evidențieze instrumentarul de lucru manierist pentru a susține teoria unei existențe perene a fenomenului, această abordare conduce la concluzii riscante. Așezarea mai multor scriitori extrem de diferiți la umbra unei definiții colective fără a insera cel puțin câteva observații și excepții la regula enunțată mai sus (aici s-ar fi putut aminti cel puțin Alexandru Macedonski care nu este manierist numai prin tehnica rondelurilor așa cum afirmă scriitoarea, ci evoluează spre un *mod de existență* manierist suficient de bine conturat pentru a putea fi analizat) indică o insuficiență care se cere corectată. Deși ispita calificativului unic atrage după sine o serie de inconveniențe, remarcăm totuși că Lucia Țurcanu face prin încercarea sa un pas important pentru cartografierea imaginarului estetic manierist pe teren românesc.

Punctul forte al lucrării îl reprezintă cel de-al treilea capitol ce se conturează în jurul ideii de existență a unei generații de tranziție (generația anilor '70), teorie susținută de Laurențiu Ulici și Marin Mincu. Ipoteza este completată de Lucia Țurcanu cu observația că această promoție de scriitori prin asumarea experimentului ca răspuns la secătuirea filoanelor estetice existente, ar exprima un *manierism conștient* ce depășește *manierismul formal* utilizat inconștient de generațiile trecute. Argumentele aduse în acest sens se arată însă mult prea generale, căci la drept vorbind dorința obsesivă după nou, după depășirea propriilor limite cu orice preț și în același timp renegarea formelor învechite a existat în fiecare generație de scriitori indiferent de epocă, și cine poate indica (și mai ales demonstra) limita clară dintre ceea ce un scriitor (în acest caz o întreagă serie de scriitori) utilizează conștient și ceea ce preia în mod inconștient? Încercarea de limitare istorică a unui fenomen despre care s-a afirmat inițial că are o permanență a existenței și că apare mai bine conturat în perioade de criză a limbajului, marcând tranziția de la o formă la alta, nu se susține suficient de bine, mai ales că argumentele aduse în favoarea unui așa zis *manierism conștient* din anii '70 sunt observații ce țin prea puțin de tematică sau de o tipologie manieristă problematică (indicii care așa cum spune și scriitoarea ar distinge „tehnicianul” manierist de manieristul autentic) și mai mult de para-retorica limbajului prin care se subliniază jocurile verbale, experimentele lingvistice sau artificiile caligrafice (indicii utilizate de scriitoare ca itemi pentru sublinierea unui manierism formal de până în anii '70).

Analizând în ultima parte a lucrării situarea scriitorilor generației '80 față de manierism, Lucia Țurcanu observă că „optzeciștii din Basarabia, spre deosebire de cei din Țară, atunci când vor să fie orfevrari ai imaginii sau jongleuri ironici ai cuvintelor, nu reușesc să renunțe la nota mesianică, specifică acestui spațiu, și își asumă, uneori, manierismul ca pe o modalitate de estetizare și de diminuare a intensității trăirilor eului lor problematic.” [p. 120] Poeții acestei generații, între care Nichita Danilov, Viorel Mureșan, Lucian Vasiliu, Nicolae Panaite, Mariana Codruț, Mircea Cărtărescu, Nicolae Popa, Irina Nechit, L. Bordeianu, Ghenadie Nicu, Teo Chiriac, Em. Galaicu-Păun, Vasile Baghiu, recuperează estetica manieristă, „caută imaginea insolită pentru a șoca și a sfida, inventează o meta-retorică, dar nu se vor firi problematice, marcate de criza realului și a limbajului, care, incapabile să-și mai exteriorizeze eul, îl drapează sub faldurile înșelătoare ale rafinamentelor imagistice.” [p. 120] Adevărații manieriști rămân după spusele scriitoarei poeții generației '70 prin depășirea simplei utilizări a formulelor și a tehnicilor manieriste și prin adeziunea constantă la forme de expresie șocante, insolite la care se adaugă profilul omului problematic.

Urmărind un fir analitic incitant, cercetarea Luciei Țurcanu are de la bun început un obiectiv care în conexiune cu titlul se arată riscant prin gradul mare de generalizare a ideilor. Ea își propune să identifice și să delimiteze *manierismul în literatura română*, realizând o grilă de interpretare bazată pe principii proprii (uneori prea evazive) și pe teorii consacrate la care anexează implicit o selecție de scriitori pe care îi consideră manieriști autentici în opoziție cu cei ce sunt numai „prelucrători” ai formelor manieriste, conștientizând riscurile și punctele deficitare ale unui astfel de demers care după propriile afirmații nu poate fi în totalitate relevant.

Pentru o mai bună argumentare, cercetarea ar putea fi completată cu o abordare ce depășește statutul de teză generală și explorează universul creator al unui singur scriitor dintre cei propuși ca manieriști, realizându-se astfel și o mai bună corespondență între partea teoretică și o parte aplicativă detaliată ce ar putea omologa permanent teza lucrării.

Manierismul românesc de dovedește, totuși, o încercare originală de delimitare a unor puncte pe o harta manierismului românesc, încă lipsit de contururi clare și o provocare

intelectuală ce își merită locul în rândul experimentelor critice consacrate. Scriitoarea indică existența unui manierism românesc (chiar dacă încadrările scriitorilor într-o categorie sau în alta pot fi uneori abuzive) și deschide prin cercetarea sa noi posibilități de reformatare a fenomenului ce a captat interesul teoreticienilor din întreaga lume.

Otilia UNGUREANU (RĂUȚĂ)
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
otiliaungureanu83@yahoo.com